



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

Parodiae libertas.

Sondaggi sulla parodia italiana del Cinquecento

Coordinatore

Chiar.ma Prof.ssa Gabriella Ronchi

Tutor

Chiar.mo Prof. Rinaldo Rinaldi

Tesi di dottorato di

Dott. Nicola Catelli

Dottorato di Ricerca in Italianistica e Filologia romanza

XXI Ciclo

INDICE

PREMESSA	p. 1
OSSERVAZIONI LIMINARI: LA SITUAZIONE DELLA PARODIA	
1. <i>Caratteri della parodia</i>	p. 6
2. <i>Quot homines, tot parodiae?</i>	p. 13
3. <i>Le recenti riflessioni teoriche e il panorama italiano</i>	p. 27
4. <i>Due antologie, una rassegna e tre casi di italianistica</i>	p. 35
«AD RICULA SENSUM RETRAHENS»: PROSPETTIVE TEORICHE	
1. <i>Due Petrarca di meno</i>	p. 47
2. <i>Un Ariosto di più</i>	p. 52
3. <i>Quarta casella: il Vangelo secondo Ludovico</i>	p. 63
4. <i>Parodia in forma pura</i>	p. 69
5. <i>Frammenti teorici antichi</i>	p. 81
6. <i>Per una parodia morale</i>	p. 93
7. <i>Letteratura come parodia</i>	p. 108
8. <i>Le metamorfosi di un vecchio vascello</i>	p. 116
9. <i>Salus verbis</i>	p. 123
10. <i>Altri frammenti teorici moderni</i>	p. 138
BIBLIOGRAFIA	p. 147

IVLII CAESARIS

SCALIGERI, VIRI

CLARISSIMI,

Poetices libri septem:

- | | |
|-----------------|----------------|
| I, HISTORICVS | V, CRITICVS |
| II, HYLE | VI, HYPERCRI- |
| III, IDEA | TICVS |
| IIII, PARASCEVE | VII, EPINOMIS, |

AD SYLVIVM FILIVM.



APVD ANTONIVM VINCENTIVM.

M. D. LXI.

1561

QVI ET HISTORICVS. 103

de, & Archilochi. Illud quoque memoria dignum, quod ex undecimo libro Valerij Martialis colligi potest, Heronios poetas Romæ querna corona dari solitos. Eos baculos fuisse clauis factos memoriz prodidere.

PARODIA. CAPVT XLII.

Quemadmodum Satyra ex Tragœdia, Mimus e Comœdia: sic Parodia de Rhapsodia nata est. Quum enim Rhapsodi intermitterent recitationem, lusus gratia prodibāt, ad animi remissionem omnia illa priora inuenterent. Hos iccirco *παρῳδῖς* nominarunt: quia præter rem seriam propositam alia ridicula subinfertent. Est igitur Parodia Rhapsodia inuersa mutatis vocibus ad ridicula sensum retrahens. Erat enim veluti Epitrbema, aut Parabasis, quasi auctarium actus: vt sit *παρῳδία γνησίαν αἰδὺν, & αὐτοδέρων*, ipsa *παίεσις*. Sic Alexander Ætolus & scripsit:

*ἵχαφι δ' ἡρεσέ
οἱ παρ' ὀμυρεῖων ἀγλαΐην ἔπουν.*

Suidas autem more suo, id est, triuialiter (vt aiunt) interpretatur. Parodia, inquit, quum ex Tragœdia exit cantus in Comœdiam. At hoc expressit certo verbo Plautus in Pseudolo: *ut paratragœdias carnis sex*. Matron poeta Græcus multa millia Homericorum versuum ad culinam & macellum inuestit iusto poemate. Eubœus quoque Parus quatuor edidit libros Parodiarum, qui floruit sub Philippo. Primus autem Hegemon apud Athenienses certauit hoc genere carminis, & vicit tum aliis, tum eo, quod vocauit Gingatomachiam Aristoteles Hegemonem Thasium primum Parodias scripsisse prodidit. Alij Hipponactem inuentorem autumant: cuius reliquias, quas inueni, apponam:

*μῦσε μοι δὲ θυρεῖδεν τ' ἄδεις, τῶν ποιντοχέρευ βδιν
τῶν ἱχθυοσφίχαιρον, ὅ, τ' ἐσθίου ἐκτὸς κέσμεν
ἵνα φ' ὅπως ψηφῖδι κακῇ κακὸν οἶτον ὀληται
βελῇ δημοσίη παρὸς Σιν' αἰλὸς αἰγυγέτοιο.*

Vbi vides quemadmodum HomERICA omnia ad hostis inscriptionem detorta: sicut & ille Eubœi in pugna balnearum:

βάθοντ' αἰσθηλὺς χαλκήρεσιν ἱχθυόισι.

Qui & pari filo, atque arte designauit tonsorem conuitia *ἑπλο* facientem propter uxorem.

*καθ' οὗ τὸν δ' ἀγαθὸς πῖρ ἐν ἀπαίρει κέρει
καθ' οὗ πηλείδῃ.*

Quia perpauci sunt, qui hosce agnoscant sales, accipias inter-

PREMESSA

«L'uso popolare assegna correntemente al termine 'parodia' un significato restrittivo e dispregiativo, quello di 'imitazione ingannevole' e di 'simulacro'. Si parla anche di 'parodia del potere' (Battaglia), o di 'parodia di giustizia', di 'parodia di riconciliazione': "una falsa riconciliazione, una riconciliazione che non è veramente tale", aggiunge il *Grand Robert* che fornisce quest'ultimo esempio».¹ Sul piano artistico, la parodia viene generalmente intesa come una versione «caricaturale e burlesca di un'opera, un dramma, un film e simili, o di parti di essi» (Zingarelli): come, in termini letterari, la riscrittura comica di un *testo* anteriore. Quest'ultima accezione rappresenta certamente una sintesi funzionale all'indagine critica, ma, a ben vedere, non definisce con precisione la nozione di parodia, bensì propone una complessa equazione a tre incognite per risolvere la quale occorre individuare in che cosa consista una riscrittura, quale sia la funzione del comico, che cosa esprima il concetto di 'testo'. La difficoltà di soluzione aumenta se si considera, in una prospettiva che, come quella del presente lavoro, voglia affrontare un sondaggio delle scritture parodiche del XVI secolo, quanto le questioni implicate in tale equazione costituiscano altrettanti nodi della civiltà letteraria del Rinascimento. Se da un lato le forme della riscrittura sono infatti identificabili in astratto e riconducibili a determinate tipologie,² dall'altro il loro impiego nella produzione cinquecentesca coinvolge il concetto di *imitatio* classicistica, l'assimilazione dei modelli illustri in latino e in volgare, eventualmente la messa in discussione delle *auctoritates* letterarie e filosofiche. Determinare la funzione

¹ DANIEL SANGSUE, *La parodia*, a c. di Fabio Vasarri, Roma, Armando, 2006, p. 14.

² Soprattutto sulla scorta del canonico saggio di GÉRARD GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997 (ed. or. Paris, Seuil, 1982).

del comico nel Rinascimento, poi, equivarrebbe *tout court* a condurre un'autonoma e complessa ricerca: per la vastissima bibliografia, per le implicazioni letterarie, filosofiche, psicologiche, politiche e antropologiche dell'argomento, per la convivenza di diversi livelli di comicità anche all'interno di uno stesso testo (dal riso buffonesco e carnevalesco alla comicità più elitaria, fino alla più raffinata piacevolezza del discorso cortigiano), per l'inizio, già nel Quattrocento, di una riflessione sul comico (Pontano, Castiglione, Maggi, Castelvetro) che tenta di colmare il 'vuoto' lasciato in questo ambito dalla *Poetica* di Aristotele, ricorrendo soprattutto alle indicazioni del *De oratore* di Cicerone e dell'*Institutio oratoria* di Quintiliano. Per quanto riguarda il *textus*, infine, si dovrebbe verificare la presenza, almeno implicita, di una 'teoria del testo' nel Rinascimento³ e confrontarla con gli ampliamenti che, nella seconda metà del secolo scorso, hanno esteso l'idea fino a farla corrispondere a sistemi segnici coerenti che esistono anche al di fuori delle pratiche letterarie e artistiche; occorre poi tenere presente che il XVI secolo partecipa di un'epoca culturale in larga parte ancora manoscritta, aspetto che dovrebbe indurre a interrogarsi – in termini di memorabilità, di aderenza alla lettera del testo, di comprensione del procedimento da parte del fruitore della riscrittura, di finalità dell'opera di secondo grado – sulla 'parodiabilità' di brani testuali non diffusi a stampa.

Indagare direttamente tali problematiche avrebbe probabilmente significato perdere di vista l'oggetto dell'analisi: si è proceduto pertanto diversamente, seguendo tre direttrici di lavoro che hanno portato alla redazione delle tre parti della tesi.

La prima parte corrisponde a un'introduzione nella quale sono presi in considerazione i principali contributi saggistici sulla parodia pubblicati a livello internazionale dal 2000 al 2009, con particolare attenzione alla parodia italiana e con un taglio espositivo che, pur sotto le vesti della tradizionale rassegna bibliografica, individua alcune delle più importanti questioni teoriche legate all'argomento: la relazione fra autore parodiato e autore della parodia; l'estensione della parodia, che può interessare un testo intero così come una sua breve porzione; la condivisione

³ Si veda GUGLIELMO GORNI, *La metafora di testo*, in ID., *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, il Mulino, 1990.

ideologica ed emotiva che si instaura fra autore della parodia e lettore rispetto al testo parodiato; la gradualità del riconoscimento dell'operazione parodica da parte del lettore; la forma e il significato della parodia ovvero, rispettivamente, la gamma dei procedimenti trasformativi messi in atto per costruire l'ordigno parodico e l'atteggiamento dell'autore della parodia nei confronti dei riferimenti culturali, ideologici, politici e sociali espressi dall'ipotesto e dal suo autore; la possibile divergenza fra modello e bersaglio della parodia e la convergenza fra parodia e satira; ancora, la ricontestualizzazione del modello e il rapporto fra parodia e comicità; la *transmedialità* della parodia, ovvero la possibilità di parodiare un testo attraverso un *medium* linguistico-espressivo diverso ed eventualmente afferente a un ambito culturale ben distante dall'originale; la demistificazione delle sclerotizzazioni letterarie attraverso la 'critica in azione' condotta dalla parodia; infine la difficile separazione fra parodia e pratiche affini quali il travestimento, il *pastiche* e il pasticcio, la caricatura, la citazione deformata, il plagio, la trasposizione. In questo modo si è ritenuto di poter focalizzare più nel dettaglio la definizione di parodia e le questioni in essa implicate.

La seconda direttrice del lavoro ha condotto all'analisi dei riferimenti teorici cinquecenteschi sulla parodia, e in particolare dei due trattati sulla parodia di Giulio Cesare Scaligero (nei *Poetices libri septem*, 1561, l. I, cap. XLII) e di Henri Estienne (*Parodiae morales*, 1575), mentre l'ultima direttrice ha portato all'indagine su singoli esemplari di parodia.

OSSERVAZIONI LIMINARI: LA SITUAZIONE DELLA PARODIA

1. *Caratteri della parodia*

Accennando al processo intentato da Gabriele D'Annunzio e dalla SIAE all'attore Eduardo Scarpetta, accusato di plagio per il suo *Figlio di Iorio* andato in scena nel dicembre 1904, Benedetto Croce – che nell'ambito del processo fu nominato perito di parte in difesa del querelato – ebbe modo di rilevare, anni dopo, che «Scarpetta avrebbe fatto una parodia della *Figlia di Iorio* ancorché non l'avesse travestita in versi napoletani, solo col recitarla lui, col suo nome, con la sua fisionomia, coi suoi gesti».¹ L'osservazione e il caso letterario-giudiziario da cui essa nasce interessano il nostro discorso in quanto chiamano in causa i maggiori apporti della riflessione novecentesca sulla parodia, e consentono perciò di mettere in luce nella prospettiva del nostro studio i caratteri peculiari di tale pratica artistica e di delineare liminariamente alcune delle problematiche ad essa più intimamente legate. A dispetto, infatti, del sensibile avanzamento degli studi in materia registrabile nel secolo scorso, il concetto di parodia risulta ancora oggi di non facile definizione, aperto a difformi attribuzioni di significato: sicché, chi si accinga a indagare le tracce che tale fenomeno ha impresso in una specifica epoca culturale o all'interno dell'opera di un determinato autore si trova nella condizione di non poter poggiare la propria analisi su basi teorico-critiche del tutto condivise e su una terminologia inequivoca. Gioverà

¹ BENEDETTO CROCE, *Intorno alle parodie*, in ID., *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1945, vol. II, p. 185. Alcuni notevoli documenti riguardanti il processo D'Annunzio-Scarpetta sono pubblicati nell'antologia *Canto e contro canto. La parodia nella letteratura italiana dalle origini al Novecento*, a c. di Rita Verdirame e Manuela Spina, Catania, CUECM, 2007, pp. 241-328 (alle pp. 129-141 dello stesso volume si legge anche una scelta di brani della *Figlia di Iorio* e della sua parodia).

pertanto, prima di avvicinare la parodia nel Rinascimento italiano, sintetizzare i principali elementi costitutivi che vengono anche attualmente riconosciuti alla parodia e scorrere le pagine degli studi più recenti in materia.

In generale, la parodia si fonda su un rapporto intertestuale che lega un testo ‘di secondo grado’ o *ipertesto* a un modello anteriore autorevole o quanto meno rappresentativo e riconoscibile, ben presente, almeno nel momento in cui la parodia viene pubblicata, nella *mémoire collective*.² Tale rapporto può essere più o meno univoco, dal momento che la parodia può riferirsi a differenti modelli e utilizzarli in successione all’interno di un testo più articolato oppure contaminarli per dar vita a una stratificazione ipertestuale; può essere più o meno individuale, la trasformazione potendo interessare tanto un testo specifico quanto un *architesto*, e dunque un genere o una classe di testi;³ può essere infine declinato secondo diversi «gradienti di intensità e di estensione».⁴ Da un lato, infatti, fra l’autore parodiante e l’autore parodiato si instaura una relazione dialettica la cui intensità può variare «dalla venerazione al rispetto, al riconoscimento della notorietà, alla presa di distanza,

² Per i concetti e la terminologia si fa riferimento a GÉRARD GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997 (ed. or. Paris, Seuil, 1982). Occorre segnalare che Genette preferisce al termine intertestualità – inteso come rapporto generale fra due o più testi, secondo la formula di Julia Kristeva – quello di *transtestualità* o trascendenza testuale: Genette definisce infatti con intertestualità una declinazione più specifica di transtestualità, che consiste nel rapporto di citazione, allusione o plagio. Per inciso, la sovrapposizione terminologica (resa ancor più complessa dal confronto linguistico) e l’intersezione concettuale che si riscontrano nell’ambito degli studi sulla parodia costituiscono, come mostra questo singolo caso, un ulteriore fattore di incertezza per quanto riguarda la definizione del fenomeno.

³ Per la nozione di architesto si veda GÉRARD GENETTE, *Introduzione all’architesto*, Parma, Pratiche, 1981 (ed. or. Paris, Seuil, 1979), *passim*, e ID., *Palinsesti*, cit., pp. 4-7. Va tuttavia segnalato che Genette non associa il concetto di parodia a quello di architestualità, e che, anzi, egli vede nella parodia la trasformazione ludica di un testo singolo, per lo più di brevi dimensioni, eliminando dal proprio lessico la parodia di genere: «Una parodia o un travestimento prendono sempre di mira un testo (o più testi) singolarmente, mai un genere. La tanto diffusa nozione di ‘parodia di genere’ è una pura chimera, a meno che, esplicitamente o implicitamente, non si intenda *parodia* come imitazione satirica. Si possono parodiare solo singoli testi; si possono imitare solo dei generi (un corpus, per quanto esiguo, trattato come genere)» (ivi, p. 92). La maggior parte degli studiosi considera invece possibile che la parodia operi direttamente sulle convenzioni di un genere letterario determinato, anche in considerazione del fatto che un singolo testo può talvolta essere eletto a modello della parodia nella misura in cui esso è modello di un genere o di un *tópos* (ad esempio la *Commedia* dantesca come paradigma del viaggio oltremondano nei *Paralipomeni* di Leopardi, secondo la recente analisi di GILDA POLICASTRO, *In luoghi ulteriori. Catabasi e parodia da Leopardi al Novecento*, Pisa, Giardini, 2005, pp. 37-70).

⁴ MASSIMO BONAFIN, *Premessa a Repertorio bibliografico ragionato sulla parodia (1977-2004)*, a c. di Massimo Bonafin e Gilda Policastro, in «Moderna», VI (2004), 1, p. 153.

all'ironizzazione, alla derisione aperta, alla ridicolizzazione sfrenata»,⁵ dall'altro la dimensione del testo parodiato può estendersi (naturalmente anche a seconda della particolare accezione di parodia adottata) da una singola sentenza o da un adagio proverbiale a un'intera opera, a una classe di testi o a un genere determinato, persino a tipi di enunciati discorsivi sedimentati in una tradizione (l'orazione, la preghiera, la litania, l'invocazione, la confessione ecc.). In modo analogo, da una parte la parodia può informare nella sua interezza il testo di secondo grado o coinvolgere soltanto una sua porzione ben delimitata, dall'altra la dialettica autore parodiante-modello si riflette in quella autore-lettore, dovendo quest'ultimo porsi in un rapporto di *condivisione* ideologica ed emotiva con l'autore della parodia per poter trovare piacere nell'operazione di riscrittura.

Il rapporto ipertestuale può venire esplicitato tanto all'interno del testo parodico (ad esempio attraverso veri e propri *markers* parodici come il ricorso a spie linguistiche, a scoperte allusioni, a citazioni dirette del testo-modello) quanto al suo esterno (nel *Figlio di Iorio* esso è dichiarato fin dalla 'soglia' del titolo, che funge così da 'contratto di parodia' fra autore e spettatore), e il suo riconoscimento è condizione necessaria affinché il ricevente possa comprendere a pieno il significato e il valore della trasformazione parodica. Il fruitore della parodia è anzi chiamato a compiere un elevato investimento intellettuale che gli permetta di valutare l'ipertesto rilevando la doppia traccia letteraria da cui è costituito, la sintesi bitestuale⁶ compiuta dal parodista. Come scrive Massimo Bonafin, «La parodia è in effetti un testo doppio, un testo che impegna il ricevente a decodificare nel medesimo tempo due strutture semiotiche, quella del parodiato e quella del parodiante, e il rispettivo

⁵ *Ibidem*, si vedano al proposito NELLA GIANNETTO, *Rassegna sulla parodia in letteratura*, in «Lettere italiane», XXIX (1977), 1, pp. 462-480, LINDA HUTCHEON, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York-London, Methuen, 1985, pp. 50-68, e MARGARET A. ROSE, *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, pp. 45-47.

⁶ Riprendo qui l'espressione «bitextual synthesis» formulata da Linda Hutcheon (*A Theory of Parody*, cit., p. 33) sulla scorta della definizione di parodia come caso di bilinguismo data da SANDA GOLOPENȚIA-ERETESCU, *Grammaire de la parodie*, in «Cahiers de linguistique théorique et appliquée», VI (1969), p. 171, a sua volta debitrice del concetto di dialogismo bachtiniano (in part. MICHAÏL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979, ed. or. 1965).

rapporto col mondo».⁷ Analogamente, secondo un altro tipo di descrizione, se la ricezione di un testo è in primo luogo la «reception of a text-world, TW, in a reader's world, RW», nella parodia sono rintracciabili «at least two text-worlds – that of the parodist and that of the target as reproduced by the parodist, or TW₁ and TW₂ respectively», posto che «the author of the parody in which the two texts are to be found (or TW₁) can also be described as a reader of TW₂».⁸ In ogni caso, l'atto di decodifica da parte del lettore è anch'esso graduale: una compiuta operazione di ricezione presume infatti che al riconoscimento dello statuto non autonomo dell'ipertesto segua l'individuazione del modello o dei modelli parodiati, quindi la misurazione dello scarto fra ipotesto e ipertesto; tuttavia, in base alle competenze del lettore (la parodia seleziona sempre attentamente il proprio pubblico), la ricezione può arrestarsi al primo o al secondo livello.⁹

In un'ottica più ampia ritengo si possa senz'altro parlare di *forma* e di *significato* della parodia: con quest'ultimo intendo l'atteggiamento dell'autore parodiante nei confronti non soltanto del modello parodiato secondo vari gradi di intensità, ma anche dei riferimenti culturali, ideologici, politici e sociali espressi dall'ipotesto e dal suo autore, richiamati dalla parodia per un affondo satirico il cui bersaglio reale risulta di natura extraletteraria;¹⁰ con la prima, invece, oltre all'estensione della parodia nella logica dimensionale tanto dell'ipertesto quanto dell'ipotesto, mi riferisco anche alla gamma dei procedimenti trasformativi messi in atto per costruire

⁷ MASSIMO BONAFIN, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, UTET Libreria, 2001, p. 44.

⁸ M. A. ROSE, *Parody*, cit., p. 40.

⁹ Cfr. GENEVIÈVE IDT, *La parodie: rhétorique ou lecture?*, in «Le Discours et le sujet», 3, Université de Nanterre, 1974-1975, pp. 128-173, oltre a L. HUTCHEON, *A Theory of Parody*, cit., pp. 31 sgg. e a M. A. ROSE, *Parody*, cit., pp. 36-45.

¹⁰ Gli studiosi sono abbastanza concordi nel separare la parodia dalla satira, assegnando a quest'ultima un bersaglio di natura essenzialmente extraletteraria ma riconoscendo la possibilità di sovrapposizioni laddove la parodia utilizzi la ridicolizzazione di un testo come arma con la quale sferrare una critica di carattere sociale o socioletterario, o, al contrario, la satira si avvalga di tecniche parodiche per condurre i propri attacchi. Si vedano ancora L. HUTCHEON, *A Theory of Parody*, cit., pp. 50-68, e M. A. ROSE, *Parody*, cit., pp. 80-86 oltre a MARTHA BAYLESS, *Parody in the Middle Ages: the Latin Tradition*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996, che distingue espressamente la parodia *tout court* dalla *social parody*, la quale attraverso la trasformazione comica di un testo mette in discussione un intero orizzonte sociale («[satire is] any form of literature, in verse or prose, which ridicules vice or folly. As parody is a ridiculing composition of a particular type, it can justly be considered a subgenre of satire», p. 5).

l'ordigno parodico. Volendo adattare al dramma pastorale di D'Annunzio gli umili panni di una *Commedia presepiana* (questo il sottotitolo dell'opera di Scarpetta), nel *Figlio di Iorio* la trasformazione viene compiuta sia attraverso una traduzione dialettale che abbassa il registro dell'originale facendo ricorso alla parlata popolaresca, sia per mezzo del mutamento di status dei personaggi, del diverso arrangiamento di alcune vicende, dell'amplificazione dei contenuti comico-erotici. Viene investito così il doppio versante della *inventio-dispositio* e dell'*elocutio*: alla parodia non corrisponde infatti una tecnica determinata, bensì un insieme di tecniche volta a volta impiegate per mutare uno o più elementi della struttura del testo-base – la lettera del testo, la *fabula*, i personaggi, lo stile del racconto ecc. – grazie a meccanismi di sostituzione, spostamento, incongruenza.¹¹

Con l'affermazione riportata all'inizio Croce avanzava inoltre l'idea che la parodia potesse attuarsi anche per mezzo della riproposizione del *target-text* in un diverso contesto senza variare in alcun modo la lettera dell'originale, essendo sufficiente l'incongruenza della ricontestualizzazione per distanziare il testo-modello e *ipso facto* per ridicolizzarlo: si tratterebbe, in questo caso, dell'applicazione in ambito comico e in senso esteso dell'assunto di Michel Butor secondo cui «La citazione più letterale è già in certa misura una parodia».¹² Una sostituzione che faccia apparire inadeguato e 'sproporzionato' il mittente rispetto al messaggio, o il personaggio rispetto alle azioni, è certo bastevole perché si possa parlare di parodia; ma l'ipotesi di Croce, nella quale la ridicolizzazione della tragedia di D'Annunzio avviene coniugando i versi del Vate, immutati, con la gestualità farsesca, l'espressività corporea, la vocalità peculiare di Scarpetta, suggerisce anche un altro rilievo: l'irruzione del personaggio-Scarpetta nel contesto dannunziano da una parte ingenera una trama di riferimenti intertestuali ed extratestuali (alla storia professionale dell'attore napoletano e alla sua immagine pubblica, al suo repertorio, alla sua ricezione)¹³ che di per sé soddisfa le esigenze della comicità, dall'altra implica un trascendimento del testo in direzione

¹¹ Si veda in particolare l'analisi di GIOVANNI SINICROPI, *La struttura della parodia; ovvero: Bradamante in Arli*, in «Strumenti critici», XV(1981), 45, pp. 232-251.

¹² Citato in traduzione, fra gli altri, da GUGLIELMO GORNI-SILVIA LONGHI, *La parodia*, in *Letteratura italiana*, V, *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, p. 462.

¹³ Osservazioni analoghe in STEFANO MANFERLOTTI, *Amleto in parodia*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 25-26.

delle tecniche di recitazione. La parodia può dunque essere giocata non soltanto sul piano della scrittura (in questo caso del travestimento dialettale), ma anche su quello del rapporto fra molteplici discipline e *media* (si pensi al frequente ricorso parodistico da parte degli spot televisivi o dei video musicali a scene di film o a citazioni letterarie celeberrime), il quale può eventualmente sottendere anche un confronto fra diversi livelli artistici:¹⁴ qui il registro ‘alto’ di D’Annunzio e la farsa, altrove, come emerge anche da alcuni recenti sondaggi, fra capisaldi della letteratura quali Dante e Manzoni e il fumetto, la trasmissione radiofonica, il centone parodistico musicale e televisivo.¹⁵ La parodia, del resto, di per sé esempio di *bilinguismo*,¹⁶ non conosce barriere linguistiche: essa può giovare della traduzione come tecnica di stravolgimento comico del modello, e si offre, più in generale, come fertile terreno di indagine per gli studi di letterature comparate.¹⁷ La parodia, inoltre, è uno statuto che riguarda anche altri linguaggi artistici, ben studiato ad esempio nella musica (nella pratica della *missa parodia* così come in autori quali Schönberg, Bartók, Stravinsky) e, più recentemente, nel cinema.¹⁸

Se la sola recitazione da parte di Scarpetta è in grado di mutare segno al dramma dannunziano trasformandolo in commedia, implicitamente tale modalità potrà essere applicata a qualsiasi testo (o a una sua porzione) indipendentemente dal suo statuto di genere: la parodia, infatti, non si configura come genere autonomo (per quanto

¹⁴ Si rimanda ai vari contributi raccolti in *Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, a c. di Nicola Dusi e Luciano Spaziant, Roma, Meltemi, 2006; anche il volume di Stefano Manferlotti citato nella nota precedente prende in considerazione un ampio *range* mediatico (oltre a poesia, narrativa e teatro, anche radio, cinema, televisione, fumetto, illustrazione e vignetta, pubblicità, musical e musica rap, secondo vari livelli di complessità e consapevolezza artistica).

¹⁵ Si vedano, per tali casi di *parodia intermediale*, ANTONIO ROSSINI, *Dante e la parodia*, in «Rivista di studi italiani», 2004, 2, pp. 22-46, e SILVIA MORETTI, *La parodia musicale dei Promessi sposi del Quartetto Cetra*, in «Contemporanea», 5 (2007), pp. 89-103.

¹⁶ Cfr. la n. 6.

¹⁷ Si veda al proposito, per limitarsi ad un solo esempio sempre trascritto fra i più recenti contributi sulla parodia, la puntuale opposizione ideologica del testo spagnolo *La República de Venecia* ai *Ragguagli di Parnaso* di Boccacini analizzata da FEDERICA CAPPELLI, *La República de Venecia... (1617): «vendetta» e satira parodica dei Ragguagli di Parnaso Boccacini*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 10 (2003), pp. 51-61.

¹⁸ Per quanto concerne la parodia filmica si veda ROY MENARINI, *La strana copia. Studi sull'intertestualità e la parodia nel cinema*, Pasian di Prato, Campanotto, 2004, cui si rinvia anche per l'ulteriore bibliografia specifica. Si focalizza su un insieme di pellicole più circoscritto lo studio dello stesso autore *La parodia nel cinema italiano*, Bologna, Hybris, 2001. Si veda poi FERNANDO VINCENZI, *Parodia e imitazione in musica negli ultimi tre secoli*, in *Dialettiche della parodia*, a c. di Massimo Bonafin, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997, pp. 231-249.

siano bene attestati alcuni generi parodici, uno dei quali è appunto la parodia teatrale e melodrammatica del Sette e dell'Ottocento, e persino sottogeneri, come le sequenze di parodie sul quarto carne di Catullo di cui si dirà in seguito), bensì, eventualmente, come *metagenere* che innesci uno smascheramento e una demistificazione delle convenzioni di un genere letterario e della loro pretesa a una rappresentazione esaustiva della realtà. L'accezione di parodia come strumento di inchiesta sulla letteratura e sui suoi meccanismi finzionali è una delle più importanti introduzioni della riflessione novecentesca, sebbene il concetto fosse già stato elaborato in seno alla speculazione sette-ottocentesca:¹⁹ ne dimostrarono la rilevanza dapprima i formalisti,²⁰ in seguito alcuni studiosi di area germanica e anglosassone.²¹ In particolare, la critica compiuta attraverso la dialettica metatestuale della parodia a norme artistiche inveterate e a modelli imperanti in una stagione culturale è stata osservata come fattore di sviluppo di nuove forme letterarie, di superamento delle sclerotizzazioni, e dunque come elemento di evoluzione e progresso della letteratura.

Proprio il carattere metaletterario ha spesso relegato in secondo piano la comicità nella definizione dei tratti peculiari della parodia: la necessità della relazione fra parodia e comicità – ad oggi predominante anche nell'accezione vulgata del termine, sebbene non generalmente condivisa – è stata a più riprese negata sia da alcuni fra i più rilevanti studi in materia del secolo scorso appunto in favore dell'approfondimento della funzione critica esercitata sul modello,²² sia dal primo

¹⁹ Cfr. le riflessioni sulla parodia, in particolare sulla parodia teatrale, citate nel paragrafo seguente.

²⁰ Si veda in particolare JURIJ TYNJANOV, *Avanguardia e tradizione*, introduzione di Viktor Šklovskij, Bari, Dedalo, 1968; ma cfr. anche VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *Il romanzo parodistico*, in ID., *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 209-243 e BORIS TOMAŠEVSKIJ, *Teoria della letteratura*, introduzione di Marina Di Salvo, Milano, Feltrinelli, 1978. Coglie anche sotto questo profilo l'eredità dei formalisti coniugandola con una prospettiva socioculturale MICHAEL BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968; ID., *L'opera di Rabelais* cit.; ID., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979. Inoltre VLADIMIR PROPP, *Comicità e riso*, a c. di Giampaolo Gandolfo, Torino, Einaudi, 1988.

²¹ Si vedano JACOBUS GERHARDUS RIEWALD, *Parody as criticism*, in «Neophilologus», XV (1966), pp. 125-148; G. DAVID KIREMIDJIAN, *The Aesthetics of Parody*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 28 (1969), 2, pp. 231-242; MARGARET A. ROSE, *Parody / Meta-fiction. An analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*, London, Croom Helm, 1979; L. HUTCHEON, *A Theory of Parody*, cit.; MICHELE HANNOOSH, *Parody and Decadence. Laforgue's 'Moralités légendaires'*, Columbus, Ohio State University Press, 1989.

²² Cfr. JURIJ TYNJANOV, *Sulla parodia*, a c. e con una nota di M. Di Salvo, in *Dialettiche della parodia*, cit., pp. 25-47 (ed. or. 1929), e L. HUTCHEON, *A Theory of Parody*, cit. Una rassegna delle riflessioni sulla parodia che a vario modo escludono dal loro orizzonte la comicità e la derisione è presente in M. A. ROSE, *Parody*, cit., pp. 193-274.

trattato moderno dedicato esclusivamente all'argomento, le *Parodiae morales in poetarum veterum sententias celebriores* di Henri Estienne (1575), nel quale è indicata la possibilità, insieme alla più consueta pratica ludica, di un utilizzo della parodia in termini di moralizzazione e cristianizzazione del patrimonio delle *sententiae* antiche, sia, infine, da alcune esplorazioni recenti, ad esempio in seno a una rivalutazione della relazione serietà-comicità fra Medioevo e Rinascimento.²³

Dall'affermazione crociana emerge, infine, la difficoltà di stabilire confini netti che individuino la parodia rispetto a pratiche affini di riscrittura (il plagio, come si è visto, ma anche il *pastiche*, l'imitazione caricaturale, il travestimento, la traduzione, la citazione, l'allusione) o ad altre modalità di discorso afferenti alla comicità in senso lato (la satira, l'umorismo, l'ironia).²⁴ A questa difficoltà ha tentato di porre rimedio, com'è noto, Gérard Genette nel suo più volte citato *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, proponendo una sistematica tassonomia che ripartisce i procedimenti ipertestuali secondo la relazione con il modello (trasformazione o imitazione) e il regime (ludico, satirico, serio): emerge da questo fondamentale studio uno schema generale delle pratiche ipertestuali all'interno del quale la parodia viene descritta – con una limitazione probabilmente eccessiva, da più parti stigmatizzata – quale processo trasformativo in regime ludico, rivolto prevalentemente a singoli testi di brevi dimensioni. Con il travestimento burlesco e con la trasposizione Genette individua rispettivamente la trasformazione in regime satirico e in regime serio, mentre, sulla base dell'asserzione secondo cui «È impossibile imitare *direttamente* un testo, lo si può imitare solo indirettamente, praticandone lo stile in un altro testo»,²⁵ descrive il *pastiche* come imitazione ludica, la caricatura come imitazione satirica, la *forgerie* come imitazione 'a grado zero' di uno stile autoriale.²⁶

²³ Ci si riferisce a PATRICIA EICHEL-LOJKINE, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002.

²⁴ Per la distinzione di questi diversi *ethos* cfr. ancora L. HUTCHEON, *A Theory of Parody*, cit., pp. 50-68 e M. A. ROSE, *Parody*, cit., pp. 54-100.

²⁵ G. GENETTE, *Palinsesti*, cit., p. 91.

²⁶ Una riflessione a partire da questa proposta tassonomica è stata condotta, a oltre dieci anni di distanza, da A. BOUILLAGUET, *L'Écriture imitative*, cit.

2. *Quot homines, tot parodiae?*

La tassonomia genetiana, sulla quale si avrà modo di ritornare più distesamente in seguito, risponde a un'urgenza di razionalizzazione delle modalità mimetiche e trasformative che contraddistinguono le varie tipologie di riscrittura (comica e non), istanza che viene percepita lungo tutto il corso dell'accidentato cammino in cui si sviluppa la parodia 'post-antica'. Così come nel Cinquecento l'erudizione umanistica si confronta con i frammenti teorici e le esperienze parodiche del passato nel tentativo di indagare ed *explanare* una prassi retorica ereditata dalle letterature classiche verificando al contempo la possibilità di una sua applicazione in ambito neolatino, nel XVIII e nel XIX secolo numerosi interventi si propongono, ciascuno da una specola non priva di un energico *esprit de querelle*, di dare sistemazione alla materia e di approntare un'interpretazione o una giustificazione per alcuni generi parodici contemporanei, ad esempio i travestimenti teatrali della tragedia e dell'opera. Affidando al prossimo capitolo il compito di approfondire il pensiero del pieno e del tardo Rinascimento sulla parodia, non risulterà forse inutile soffermarsi qui brevemente sulle prospettive sette-ottocentesche che, poggiando sulle riflessioni elaborate proprio nel XVI secolo da Giulio Cesare Scaligero e da Henri Estienne,²⁷ hanno posto in luce alcuni nodi concettuali presenti anche all'attuale problematizzazione del fenomeno: esse si collocano così in una *région frontière* fra il periodo storico oggetto del presente studio e le temperie culturali in cui sono stati messi a punto strumenti teorici più recenti relativi alle forme di riscrittura.

A proposito della costellazione di accezioni in cui a fine Ottocento veniva intesa la parodia, Joseph Octave Delepierre, in termini che potrebbero senza difficoltà

²⁷ Nel XVI secolo compaiono le prime trattazioni teoriche moderne espressamente dedicate alla parodia, come si avrà modo di precisare in seguito: si tratta, in particolare, del capitolo che Giulio Cesare Scaligero riserva all'argomento all'interno dei suoi *Poetices libri septem* (1561), dell'edizione delle *Matronis et aliorum parodiae, ex Homeri versibus parva immutatione lepide detortis consutae* a cura e con introduzione di Henri Estienne (1573) e delle già citate *Parodiae morales* accompagnate dai *Centonum et parodiarum exempla* dello stesso (1575). Proprio le riflessioni sette-ottocentesche attestano la fortuna e il vigore dei trattati di Scaligero ed Estienne nell'ambito della definizione del concetto di parodia.

adattarsi anche all'attuale situazione critica, dichiarava fin dalle prime pagine di un suo corposo *essai* storico-critico:

Si les opinions sur ce qui constitue véritablement la Parodie, ont été si diverses, ainsi que nous venons de le voir, c'est peut-être parcequ'il y a eu un si grand nombre de savants qui se sont occupés de ce genre de littérature, tant en France qu'en Allemagne.²⁸

Quot homines, tot parodiae, verrebbe dunque da chiosare parodiando la sentenza del *Phormio* terenziano. Tale diffrazione, inoltre, era (ed è) generata anche dalla parziale sovrapposibilità fra procedimenti ed esiti parodistici: nelle stesse pagine, infatti, Delepierre destinava la parodia all'armamentario delle scritture satiriche, al pari del burlesco, della caricatura e del grottesco, e precisava che

ces divers genres de satire rentrent parfois tellement l'un dans l'autre, que souvent il est difficile d'en apercevoir la différence. Essayons de montrer ce que fut la parodie chez les anciens, ce qu'elle est chez les modernes, et comme elle se divise en plusieurs espèce. [...] Il est d'autant plus nécessaire de définir les mots *avec exactitude*, que les lexicographes et les critiques sont très peu d'accord entr'eux dans l'explication qu'ils donnent du mot 'parodie'.²⁹

Secondo Delepierre, la più esatta definizione di parodia, trascelta fra le diverse opzioni presentate da «lexicographes et [...] critiques», è quella proposta dal raro *Traité des Belles-Lettres sur la poésie Française*, edito ad Avignone alla metà del secolo precedente:

La Parodie, fille aînée de la satire, est aussi ancienne que la poésie même. Il est de l'essence de la Parodie de *substituer toujours un nouveau sujet* à celui qu'on parodie; aux sujets sérieux, des sujets légers et badins, *en employant autant que possible, les expressions de l'auteur parodié*.³⁰

La sintesi operata dal *Traité des Belles-Lettres*, assunta a modello dallo storico belga, include senza remore la parodia nell'ambito delle forme di letteratura comica (anche

²⁸ JOSEPH OCTAVE DELEPIERRE, *Essai sur la parodie*, Londres, Trübner, 1870, pp. 14-15. Il titolo interno, che si legge sulla prima pagina del trattato, è diverso da quello del frontespizio: *La parodie chez les Grecs, chez les Romains, et chez les modernes*. Il passo citato prosegue indicando Henri Estienne come uno dei principali eruditi che si sono occupati di parodia: «Un des principaux est Henri Estienne qui, outre de nombreuses remarques dans ses innombrables travaux philologiques, a consacré deux ouvrages à la parodie» (ivi, p. 15).

²⁹ J. O. DELEPIERRE, *Essai sur la parodie*, cit., pp. 5-6 (corsivo mio). Nelle pagine successive del saggio vengono citate alcune definizioni di parodia tratte da dizionari e lessici del XVIII e del XIX secolo.

³⁰ La definizione è citata ivi, p. 10 (corsivi miei). Il *Traité*, di cui non si è potuta purtroppo consultare direttamente l'edizione originale, risale al 1747.

in quanto sottoinsieme della satira) e soprattutto ne individua la «essence» nel processo di sostituzione, processo che comporta un abbassamento ludico o ridicolo del soggetto originario ottenuto rispettando – nei limiti imposti dalle esigenze del mutamento della materia («autant que possible») – le espressioni dell'autore di primo grado. La trasformazione della lettera del *textus* di partenza viene sì riconosciuta come tecnica precipua della parodia, o quanto meno come forma di parodia *simplex*; tuttavia, tale tecnica non è di per sé sufficiente a indicare in cosa consista la parodia: la sostituzione delle espressioni originarie è funzionale alla sostituzione del soggetto dell'opera, ed è solo in quest'ultima trasformazione che consiste «le caractère distinctif de la Parodie».³¹ Se per Henri Estienne la parodia implicava «changer un mot ou deux dans l'un ou l'autre vers d'un poète grec ou latin, de manière à en changer complètement le sens»,³² per Delepierre il meccanismo della sostituzione deve essere applicato in primo luogo alla materia del *target-text*, al «sens» prima che al «mot», assegnando all'adeguamento ad altro soggetto un maggiore grado di priorità nella dinamica fra trasformazione e conservazione del *textus* originario. Anche l'uso del termine «expressions» suggerisce che la tecnica connessa alla parodia non sia da ravvisare soltanto nella sostituzione lessicale, l'autore parodico potendo giovare anche della caricatura stilistica con effetti comico-satirici ai danni dell'originale;³³ lo spettro degli artifici parodici viene anzi ampliato fino ad includere opere composte «dans le goût et le style de certains auteurs peu approuvés»,³⁴ sorta di *pekorat*³⁵

³¹ Ivi, p. 9.

³² Cfr. ivi, pp. 15-16, a proposito delle *Parodiae morales* di Henri Estienne: «Il commence par expliquer la parodie la plus simple, celle qui consiste à changer un mot ou deux dans l'un ou l'autre vers d'un poète grec ou latin, de manière à en changer complètement le sens [...]. On comprend que ces changements», molteplici variazioni a partire da uno stesso verso «peuvent se faire à l'infini».

³³ Se ne ha comunque conferma dalla rassegna storica delle manifestazioni parodiche – dalle tracce greche e latine alle declinazioni ottocentesche – cui è dedicato il resto dello studio (ivi, pp. 21-180). Per quanto riguarda la parodia antica, Delepierre menziona infatti Ateneo, Aristofane, i dialoghi di Luciano, Timone Sillografo, il decimo componimento del *Catalepton* (inc. *Sabinus ille quem videtis hospites*), nonché alcune iscrizioni pompeiane; la parodia medievale comprende invece le *fatrasies* in generale, le versioni della *Coena Cypriani*, le liturgie parodiche e le riscritture goliardiche di vangeli, inni e preghiere e, sul versante volgare, il *Dit d'aventure* del XIII secolo, il romanzo *Audigier*, insieme ad alcuni esempi di parodia di trattati diplomatici e documenti politici; dell'età rinascimentale sono ricordate le *Epistolae obscurorum virorum*, le opere di Gregorio Leti e i casi di parodia comica o moralizzante dei poeti latini, mentre in relazione al XVIII e al XIX secolo l'attenzione è prevalentemente rivolta alla parodia drammatica.

³⁴ Ivi p. 12; la citazione riprende pressoché alla lettera il *Discours sur l'origine et sur le caractère de la Parodie* dell'abate Sallier, su cui si veda oltre. Dallo stesso *Discours* proviene il precetto di indirizzare la

difficilmente conciliabile con l'essenza della parodia poco prima definita nell'*Essai*, e ad ammettere la possibilità di una parodia 'seria' la quale, procurando grazie all'alterazione della tessitura lessicale la conversione in senso morale e finanche cristiano di singoli versi o di interi componimenti, sovverte letteralmente la norma che prevede di «substituer [...] aux sujets sérieux, des sujets légers et badins». ³⁶

L'avvicendamento di una materia poetica a un'altra, esemplificata dalla *Batracomiomachia* e dal *Lutrin* di Boileau, distingue per Delepieierre la parodia dal genere burlesco; la parodia, caratterizzata dall'impiego di stile nobile, prelevato da un'opera di registro 'alto' come l'*Iliade* o l'*Eneide*, per rappresentare un soggetto basso, è anzi l'opposto del burlesco. ³⁷ Un parere analogo è espresso anche da Victor Fournel in *La littérature indépendante et les écrivains oubliés, ou Essai de critique et d'érudition sur le XVIII^e siècle*, secondo il quale «La parodie [...], lorsqu'elle est complete, [...] change le sujet et la condition des personnages, dans les œuvres qu'elle travestit», togliendo a ciascun personaggio il proprio titolo, «son sceptre et sa couronne», e trasformando ad esempio Enea in un commesso viaggiatore «sentimental et peu déniâisé», Didone in una locandiera «compatissante» e la conquista d'Italia in una «grotesque bataille, assortie à ces nouveaux personnages». ³⁸ Così intesa, questa parodia antitetica al burlesco coincide con la prima delle due specie di *burlesque* indicate da Joseph Addison all'inizio del Settecento, il quale però, a sua volta, separava nettamente la poesia eroicomica e i travestimenti burleschi dell'epica dalla parodia. In un intervento sul «The Spectator» del 15 dicembre 1711 egli infatti distingueva –

parodia verso opere celebri e stimate, poiché la trasformazione critica di un componimento mediocre non stimolerebbe né l'interesse dei letterati né la curiosità del più vasto pubblico (cfr. ivi, p. 13).

³⁵ Il termine svedese *pekoräl* (lat. *pecus*) indica un'opera composta in uno stile ricercato o sublime che tuttavia, priva di una reale qualità letteraria, risulta ridicola e innesca effetti involontariamente comici. In materia di studi sulla parodia l'espressione è stata associata da Hans Kuhn a testi forgiati in una forma eccessivamente pretenziosa e consapevolmente trascurata, *à la manière* di poeti pedestri e scrittori occasionali (sull'articolo di Hans Kuhn, *Was parodiert die Parodie?*, del 1974, si veda M. A. ROSE, *Parody*, cit., pp. 68-69).

³⁶ Oltre al caso della parodia 'morale' di Estienne (cfr. J. O. DELEPIERRE, *op. cit.*, p. 16), Delepieierre annovera fra le parodie alcune spiritualizzazioni della lirica catulliana e oraziana e degli epigrammi di Marziale, e più in generale varie raccolte di moralizzazioni seicentesche dei poeti classici (ad esempio il *Virgilius Christianus* del gesuita francese Laurent Lebrun del 1661: cfr. ivi, pp. 57-72).

³⁷ Cfr. ivi, p. 10: «C'est en effet cette distinction, la substitution d'un nouveau sujet, qui sépare la parodie du genre burlesque ou comique».

³⁸ Citato ivi, p. 12. Il saggio di Fournel è stato pubblicato a Parigi da Didier nel 1862.

nell'ambito di una riflessione sulla liceità anche morale del riso – fra «two great branches of ridicule in writing», la commedia e il burlesco:

The first ridiculous Persons by drawing them in their proper Characters, the other by drawing them quite unlike themselves. Burlesque is therefore of two kinds; the first represents mean Persons in the Accoutrements of Heroes, the other describes great Persons acting and speaking like the basest among the People. *Don Quixote* is an Instance of the first, and *Lucians* Gods of the second.³⁹

L'esigenza di una distinzione fra parodia e travestimento burlesco, richiamata anche nelle pagine iniziali del saggio di Genette,⁴⁰ affiora anche nelle *Observations sur la parodie* di Luigi Riccoboni:

En effet, quoique *parodier* et *travestir* paroissent deux termes synonymes; je croi cependant qu'à la rigueur ils ont deux acceptions différentes. J'appelle *parodier*, critiquer d'une manière comique les défauts d'une Tragédie, soit par rapport à la conduite, soit par rapport aux situations, ou par rapport aux sentimens et à l'expression même, mais en conservant les personnages et les incidens. Et je nomme *travestir*, substituer à des personnages héroïques, et à leurs situations des personnages bas, et des situations qui répondent à leur bassesse. Ainsi le Virgile de *Scarron* [il *Virgile travesti*] est plutôt une Parodie qu'un travestissement, puisque *Scarron* n'a point altéré le fonds de l'Enéide, et qu'il a conservé les principales actions d'*Enée* et de *Didon*: au lieu que s'il avoit donné aux Héros de Virgile des noms populaires, et qu'il eût changé leur condition dans une condition basse, c'eût été alors un véritable travestissement. Mais il faut avouer que ces noms héroïques conservés, et ces expressions burlesques substituées aux expressions nobles de l'original, forment un contraste qui rend ses plaisanteries bien plus picquantes, que s'il avoit également travesti les noms.⁴¹

La diversificazione dei due fenomeni verte qui su una dialettica fra mantenimento e sostituzione degli elementi del testo originario che chiama in causa anche il carattere di critica metaletteraria riconosciuto alla parodia; tale dialettica affiora anche all'atto di discernere ulteriormente tre specie di parodia secondo un criterio dimensionale, allorché Riccoboni distingue sulla base del prelievo compiuto sul testo di primo grado la riscrittura integrale dalla riproposizione non completa dell'originale

³⁹ Cfr. JOSEPH ADDISON, *The Spectator*, edited by Donald F. Bond, Oxford, Clarendon Press, 1965, vol. 2, pp. 467-468 (si tratta del n. 249 del giornale di Addison). La citazione è riportata e commentata anche da M. A. ROSE, *Parody*, cit., p. 57.

⁴⁰ G. GENETTE, *Palimpsesti*, cit., in part. pp. 13-28.

⁴¹ LUIGI RICCOBONI, *Observations sur la comédie, et sur le génie de Molière*, Paris, Pissot, 1736, pp. 280-282. L'opera, suddivisa in quattro libri, dedica alla parodia drammatica l'ultimo libro, intitolato appunto *Observations sur la parodie*.

e dall'utilizzo occasionale di singoli *morceaux* poetici (dialoghi o episodi, ottave epiche, liriche ecc.) all'interno di un'opera più articolata.⁴²

A una casistica fondata su una più dettagliata individuazione delle tecniche di trasformazione parodica guarda invece, negli stessi anni, l'abate Sallier nel suo accurato *Discours sur l'origine et sur le caractère de la Parodie*, opera che a lungo farà scuola a questo specifico riguardo (e dalla quale lo stesso Delepierre trarrà non poche nozioni). Muovendo dall'etimologia del termine, Sallier definisce in prima istanza la parodia come un'opera caratterizzata al contempo da «rassemblance» e «opposition» rispetto a un modello,⁴³ composta da «un ou plusieurs vers faits dans les mêmes mesures, selon le même chant, mais qui diffèrent par le sens de ceux qui font la matière de la Parodie»;⁴⁴ in seguito, Sallier specifica l'osservazione individuando cinque specie di parodia: se la prima e la seconda specie consistono nel mutamento, rispettivamente, di una parola o di una sola lettera del testo-modello, e la terza nella ripresa di un testo altrui senza alcun mutamento «lorsque cette application estoit maligne, et avoit pour objet de donner un ridicule à celui qu'elle regardoit»,⁴⁵ la quarta tipologia differisce sostanzialmente dalle precedenti e dalla successiva (come notava al proposito anche Genette) poiché include nel concetto di parodia anche l'imitazione stilistica ironica, la composizione caricaturale di versi «dans le goût et dans le style de certains auteurs peu approuvez»;⁴⁶ infine, la quinta e principale specie di parodia è quella che dà vita a «un ouvrage en vers composé sur une pièce entière,

⁴² Cfr. ivi, pp. 286-287: «La première [*scil.* espèce de parodie], est des originaux parodiés en entier. La seconde, des originaux parodiés dans la plus grande partie. Et la troisième, des originaux parodiés dans quelque partie seulement».

⁴³ Si tratta, in altre parole, della dialettica conservazione/trasformazione cui si è sopra accennato, nonché della connessione dei due significati etimologici di parodia (*para-odê*), intesa come 'canto a fianco di' e 'canto contro' qualcuno.

⁴⁴ Il *Discours* si legge in *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres avec Les Mémoires de Littérature tirez des Registres de cette Académie, depuis l'année M.DCCXXVI. jusques et compris l'année M.DCCXXX.*, t. VII, Paris, Imprimerie Royale, 1733, alle pp. 398-410 dei *Mémoires*. La citazione è tratta da p. 398. Si veda inoltre CESAR CHESNEAU DU MARSAIS, *Des Tropes*, a c. di F. Douay-Soublin, Paris, Flammarion, 1988 (l'opera è del 1730).

⁴⁵ Ivi, p. 400. Le prime tre specie di parodie ricadono esplicitamente nell'ambito della comicità grazie al riferimento agli analoghi artifici retorici di cui tratta Cicerone nell'*excursus* sul riso del secondo libro del *De oratore*.

⁴⁶ Ivi, p. 401. Cfr. G. GENETTE, *Palinsesti*, cit., pp. 23-24.

ou sur une partie considérable d'une pièce de poësie connue, que l'on *détourne à un autre sujet et à un autre sens* par le changement de quelques expressions». ⁴⁷

Maggiormente vincolato a un'accezione prossima alla parodia *simplex* di Delepieyre e alle prime tre specie di parodia indicate da Sallier si mostra invece, sempre negli anni Trenta del Settecento, il capitolo che Francesco Saverio Quadrio dedica alla parodia all'interno della *Storia e ragione d'ogni poesia*, ⁴⁸ nel quale è ancor più sensibile l'eredità delle riflessioni elaborate nel XVI secolo da Giulio Cesare Scaligero e da Henri Estienne. «Le Parodie», scrive Quadrio,

erano componimenti, o centoni composti di varij versi, o proprij o d'altrui, applicati ad altro proposito, e voltati in senso ridevole. Facevasi ciò da quella sorta di scrittori, i quali si avevan proposto d'irridere, e di burlare sì gli uomini, che le umane cose: e nacquero sì fatte Poesie per occasione, che, interrompendo i Rassodi il recitamento, a sollevare gli ascoltatori, uscivano allora alcuni, che i versi prima cantati rivolgendo a qualche sentimento ridevole, davano per questa guisa alla brigata trattenimento e sollazzo. Perciò nominate furono *Parodie*: perché cose

⁴⁷ C. SALLIER, *Discours*, cit., p. 402 (corsivo mio). Si noti in relazione alla quinta tipologia (che per Sallier ricalca maggiormente la forma antica della parodia) la prossimità con la definizione di Delepieyre. Queste cinque tipologie riguardano sia la parodia «simple et narrative», sia la modalità della parodia «drammatique» (cfr. ivi, p. 407). Per quanto poi concerne la fortuna della partizione fra specie parodiche compiuta da Sallier cfr. ad esempio il *Dictionnaire italien, latin, et françois; contenant non seulement un abrégé du dictionnaire de la Crusca mais encore tout ce qu'il y a de plus remarquable dans les meilleurs Lexicographes, Etymologistes, et Glossaires, qui ont paru en différentes Langues. Par M. l'Abbé [Annibale] Antonini*, Paris, Prault fils, 1743, *ad vocem*: «Plaisanterie Poétique, qui consiste à appliquer dans un sens railleur, à une personne que l'on veut railler, les vers d'un autre, et à tourner un ouvrage sérieux en burlesque, en affectant d'observer autant qu'il est possible, les mêmes rimes, paroles, ou cadences. (Lat. *poema jocose immutatum*)», definizione ripresa dal *Dictionnaire Universel François et Latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux, [...] Nouvelle Édition, Corrigée et considérablement augmentée*, Paris, Compagnie des Libraires Associés, 1771, t. VI, p. 541: «Plaisanterie poétique, qui consiste à appliquer certains vers d'un sujet à un autre, pour tourner ce dernier en ridicule, ou à travestir un ouvrage sérieux en burlesque, en affectant de conserver, autant qu'il est possible, les mêmes rimes, les mêmes paroles, et les mêmes cadences. Voilà l'idée qu'on se forme ordinairement de la *parodie*. Mais il y en a plusieurs sortes. La parodie [...] a été inventée par les Grecs. 1° Le changement d'un seul mot dans un vers d'un Poète qu'on insère dans un discours, est une parodie. 2° Le changement d'une seule lettre dans un mot, en devient une. 3° L'application sans aucun changement, mais maligne, de quelques vers connus, est aussi une parodie. 4° Boileau parodioit Chapelain quand il imitoit le goût et le style de ce Poète, en disant, "Maudit soit l'Auteur dur, dont l'âpre et rude verve, son cerveau tenaillant", etc. [Boileau, *Épigrammes*, XIII] Enfin la principale espèce de parodie est un ouvrage en vers, fait sur quelque pièce de Poésie connu, que l'on détourne à un autre sujet et à un autre sens, par le moyen de quelques changemens. La parodie sert souvent à tourner un sujet en ridicule. Nous avons dans notre Langue des parodies excellentes, telles que celle qui a pour titre *Agnès de Chaillot*, parodie d'*Inès de Castro*, Tragédie de M. de la Mothe, et le *Mauvais ménage*, parodie de la *Mariamne* de M. de Voltaire». Il *Dictionnaire de Trévoux* è citato anche da Delepieyre.

⁴⁸ FRANCESCO SAVERIO QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Bologna, per Ferdinando Pisarri, all'Insegna di S. Antonio, 1739, I II, IV (*Dove delle Parodie, e de' Parodi si parla*), pp. 176-180. La collocazione tra il capo III dedicato ai rapsodi e il capo V dedicato alla poesia ridicola è abbastanza eloquente in relazione ai debiti contratti dal Quadrio con il capitolo del *Poetices libri septem* di Scaligero (si veda il capitolo seguente).

ridicole frapponevano tra le serie proposte cose: e quindi pure la voce *parodein* [in greco nel testo] traslatamente perciò cominciando ad usarsi, passò anche dopo non molti anni a significar *motteggiare*, o *far ridere*.⁴⁹

La finalità comica della parodia è spinta fino a significare, per traslato, la ridicolizzazione *tout court*; e se «Ne' tempi inferiori ne furono anche fatte per altri serj argomenti», «Bisogna però confessare, che questa foggia di poesia si conviene più, che ad altro, a materie burlesche, e ridicole». ⁵⁰ In modo analogo, un'eco del trattato di Estienne affiora nel recupero dell'espressione *per parodiam* utilizzata dall'umanista francese⁵¹ e qui intesa come enunciazione dell'atto strumentale di tale fenomeno:

Le più antiche, e le più frequenti Parodie furono le Omeriche, cioè quelle, che i versi d'Omero ad altro significatoolgevano: e il citato Stefano [Henri Estienne] è anche d'opinione, che si fatti componimenti dal medesimo Omero emanassero, il quale in più luoghi usò di ripetere, quasi che parodiando, i suoi versi. Ma in progresso di tempo non solo a' versi di Omero, ma d'ogni altro Poeta, o Epico fosse, o Tragico, o Comico, o Lirico, furono Parodie composte: e in fin gli Epigrammi furono *per Parodia* ad altra cosa applicati, come si vede fatto del principio di quello d'Alceo, che riferito è da Plutarco, nella Vita di Tito Flaminio.⁵²

Estienne viene seguito invece in modo pedissequo, e in alcuni passi con vero e proprio esercizio di traduzione, nella seconda particella, nella quale sono affrontate le regole della sostituzione lessicale che presiede alla parodia: «Due sono i modi, coi quali tesser si sogliono le Parodie. L'uno è, quando una sola parola si muta nel verso. L'altro è, quando più se ne mutano». Nel primo caso,

quanto più vicina pronunzia ha la voce a quella, in cui luogo è sostituita, altrettanto più gioconda riesce la Parodia. [...] Come poi questa mutazione far si può in principio, in mezzo, e in fine del verso; la più elegante Parodia sarà sempre quella, come scrive lo Stefano, che riserva la mutazione della parola nell'ultimo luogo: perché più sospeso in tal guisa il leggitor si

⁴⁹ Ivi, p. 176.

⁵⁰ Pressoché contemporaneamente al Quadro, il trattato *De Arte Rhetorica libri quinque, Lectissimis veterum Auctorum Aetatis aureae, Perpetuisque Exemplis illustrati; Auctore P. Dominico Decolonia Societatis Jesu Presbytero. Accessere in hac novissima editione Institutiones Poeticae, auctore P. Josepho Juvenço Ex eadem Societate*, Venetia, ex Typographia Balleoniana, 1743, esibisce invece i retaggi delle *Parodiae morales* di Estienne fornendo della parodia una definizione incentrata esclusivamente sugli aspetti spirituali: «[Parodia] Est imitatio versuum, ubi sententia tamen ad contrarium sensum detorquetur. Istud genus carminis frequentavit imprimis Joannes Baptista Masculus, profanos sensus ad religiosa fere argumenta convertens. Sarbievius item Odas Horatii aliquot improbas ad pietatem traduxit per parodiam» (la definizione si legge nelle *Institutiones Poeticae*, l. IV, cap. V, p. 362; sia il napoletano Giovanni Battista Mascolo [1582-1656] sia il polacco Maciej Kazimierz Sarbiewski [1595-1640] furono gesuiti).

⁵¹ H. ESTIENNE, *Parodiae morales*, cit., *passim*.

⁵² F. S. QUADRIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, cit., pp. 176-177 (corsivo mio).

rimane. A questa succede quella, dove la mutazione si fa nel mezzo del verso. La meno pregevole sarà quella, dove la parola è cangiata in principio.⁵³

Nel secondo caso,

quanto più poche saran le parole, che nel verso si cangiano, altrettanto riuscirà la Parodia più bella [...] se la mutazione è di due sole parole, si procuri, che l'una al primo emistichio, l'altra al secondo appartenga. In questa guisa avrà pure molta grazia la Parodia.⁵⁴

E sempre sulla scorta di Estienne è menzionata la possibilità da parte dei centonisti di mutare in via eccezionale qualche parola nei versi con procedimento simile ai parodi, i quali dal canto loro

usano talvolta della legge de' Centonisti, lasciando alcuni versi totalmente invariati. Queste però, che sono licenze, di rado prender si debbono: e sarà sempre bene, che sì gli uni, che gli altri alle lor leggi severamente si tengano; né uscir vogliano de' lor proprii cancelli.⁵⁵

Sotto il profilo della distinzione terminologica e dell'esatta e auspicabilmente condivisa percezione dei procedimenti parodici e parodistici, insomma, il panorama che si presentava a Delepierre verso la fine dell'Ottocento non era molto dissimile da quanto si può osservare oggi nello scenario della riflessione teorica. A complicare il paesaggio critico interveniva inoltre il fatto che non soltanto la *forma* della parodia, anche il suo *significato* era soggetto per Delepierre alla stessa diffrazione di esiti:

La parodie [...] prend son caractère des circonstances morales et politiques de l'époque, et du pays où elle se développe. Elle se modifie en conséquence, et trouve le plus d'encouragement au milieu de la turbulence des dissensions civiles et religieuses.⁵⁶

Viene dunque affermata – per la prima volta in modo così esplicito – l'idea che la parodia assuma valenze e intenti diversi a seconda delle epoche e della nazione in cui

⁵³ Ivi, p. 178. Anche per quanto riguarda il trattato di Estienne si rimanda al capitolo seguente.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Ivi, p. 179. Il calco del trattato di Estienne avviene anche per quanto riguarda il centone, discusso da Quadrio alle pp. 165-174 (con l'inclusione però di esempi anche in volgare).

⁵⁶ J. O. DELEPIERRE, *Essai sur la parodie*, cit., pp. 180-181. Secondo Delepierre la parodia è stata messa in atto con particolare determinazione in Francia, in Inghilterra (paese in cui fino all'inizio dell'Ottocento essa viene posta al servizio esclusivo della polemica religiosa e politica) e in Germania (dove, all'inizio del XIX secolo, alcuni studiosi hanno approntato studi e raccolte dedicati alla parodia antica), mentre in Italia (dove la «parodie [...] est si peu cultivée, que les auteurs qui traitent de l'histoire de la littérature, en font à peine mention», ivi, p. 174), Spagna e Portogallo essa è stata alquanto trascurata.

essa si sviluppa, e che spetti perciò all'indagine critica ponderare i caratteri specifici che tanto la storia quanto la geografia le impongono. Pure, se le forme e i significati particolari della parodia sono destinati a sfuggire a una definizione transtorica complessiva, l'essenza del fenomeno, da rintracciare al di sotto dei riverberi che promanano dalle singole manifestazioni parodiche, può comunque essere descritta: per quanto concerne la forma, lo si è già visto, essa consiste nel mutamento e nella distorsione in senso comico del soggetto di un testo anteriore, mentre in relazione al significato tale essenza si traduce negli intenti satirici e critici esercitati dall'opera di secondo grado, sia che il suo bersaglio polemico coincida con il testo direttamente parodiato, sia che esso vada ricercato all'esterno dell'opera originaria, a cominciare dalla *communitas* dei suoi lettori-modello. Il «parodiste» che, ad esempio, si applica alla riscrittura comica di una dramma, «ne ravale pas plus une bonne tragédie que l'auteur comique ne ravale l'humanité. Il obéit à la nature particulière de son esprit, qui lui fait voir sous une forme plaisante ou grotesque, ce que d'autres ont considéré d'un côté sérieux», facendo «ressortir assez souvent les défauts des pièces de théâtre».⁵⁷ Mostrando come l'*auctor parodicus* trasformi l'opera di partenza ritraendola per mezzo di una lente deformante e catapultandola all'interno di un *text-world* ridicolo nel quale i personaggi originari non potranno se non ritrovarsi del tutto spaesati, Delepieyre non soltanto ribadisce la natura fondamentalmente comica della parodia, ma ascrive espressamente la parodia all'ampio ventaglio di tipologie letterarie in grado di tradurre in opera istanze critiche e di sostenerle, nello specifico, con il ricorso all'arma del riso. Il termine «ravale», in particolare, intende volgere in positivo l'annotazione con cui Houdar de la Motte, un secolo prima, mirava a limitare proprio il valore critico della parodia e a valutare i risultati di simili rifacimenti in termini di futile e disimpegnato *ludus* buffonesco («Dès qu'une Tragédie réussit, quelque Auteur Comique songe à la travestir; et la gloire qu'il se propose, est de *ravaler* jusqu'au bas et au boufon, une action qui vient de paroître grande et

⁵⁷ Ivi, p. 132 e p. 141. Riporto per esteso il brano da cui proviene la seconda citazione, nel quale si allude alla possibilità che la parodia sia impiegata come strumento di attacco personale a un determinato autore: «On voit que si la parodie fit ressortir assez souvent les défauts des pièces de théâtre, elle servir aussi quelquefois d'arme à la passion et à l'envie»; per l'abate Sallier, del resto, la parodia è «un genre de poésie presque toujours meslé d'aigreur» (C. SALLIER, *Discours*, cit., p. 403).

pathétique»):⁵⁸ non si tratta, però, dell'unico caso di contestazione della prospettiva del tragediografo francese.

Secondo Houdar, il carattere critico «dont on s'efforce d'orner ces parodies» è in realtà totalmente alieno dalle riscritture a lui contemporanee, dal momento che la derisione di personaggi e situazioni tragiche è in esse motivata dalla volontà di sollecitare ad ogni costo le risate del pubblico, provocando in tal modo un livellamento fra presunto difetto artistico e sottile virtù espressiva che giunge a corrompere la capacità di giudizio degli spettatori:

tout leur [*scil.* aux auteurs des parodies] est également bon pour leur dessein, autant la plus légère apparence d'un défaut, que le défaut le plus réel. Ils s'applaudiront même d'avoir donné l'air de faute à quelque chose de raisonnable [...]; et le Spectateur, qui de son côté se prête volontiers à la séduction, croit la critique exacte, dès qu'elle est plaisante.⁵⁹

Si perviene così, anzi, al completo capovolgimento della virtù in vizio, e, sotto il profilo della ricezione, ad inficiare la possibilità che il pubblico, dopo la visione di opere parodiche, possa continuare a gustare la sublimità del genere tragico:

Mais, l'inconvénient le plus sérieux de ces Ouvrages, c'est de tourner la vertu en paradoxe, et d'essayer souvent de la rendre ridicule. [...] Ainsi, tandis que le Poète tragique fait effort pour élever les âmes par de grands exemples, au-dessus des sentimens vulgaires, le parodiste s'étudie à les faire retomber dans leur pusillanimité naturelle.

Je suppose d'abord qu'il n'y ait [*scil.* dans la parodie] qu'un simple travestissement, et que l'Auteur n'ait prétendu y mêler aucun trait de critique; je dis qu'alors même, plus ce badinage sera heureux, plus il portera de coup à la Tragédie. Eh qui, sans être Philosophe, ne connoît pas la force de la liaison des idées! *Vous avez admiré, vous avez pleuré au tragique; vous avez ri ensuite au burlesque; n'espérez pas, en revoyant le tragique, en être ému comme vous l'avez été.* Les idées ridicules renaîtront à l'occasion des sérieuses. Les images se confondront; et dans ce conflit d'idées, peut-être demeurerez-vous incertain entre le rire et les pleurs [...] et votre imagination partagé entre ce deux objets, émuera, malgré vous, la vivacité du sentiment qu'un des deux devoit produire.⁶⁰

⁵⁸ Cito dall'edizione ANTOINE HOUDAR DE LA MOTTE, *Troisième discours à l'occasion de la tragédie d'Inès*, in *Œuvres de Monsieur Houdar de la Motte, L'un des Quarante de l'Académie Française. Tome quatrième*, Paris, Prault l'ainé, 1754, p. 256 (corsivo mio). L'opera è del 1730. La *Inès de Castro* di La Motte era stata messa in burla dall'*Agnès de Chaillot* di Louis Fuzelier.

⁵⁹ Ivi, pp. 258-259, pagine da cui è tratta anche la citazione precedente. Così replicherà a distanza Delepiere, un po' ingenuamente: «Que la parodie blâme le bon comme le mauvais, cela se peut sans doute, mais les seuls traits que les auditeurs se rappellent sont certainement ceux qui tombent sur les vrais défauts» (J. O. DELEPIERRE, *Essai sur la parodie*, cit., p. 102).

⁶⁰ A. HOUDAR DE LA MOTTE, *Troisième discours*, cit., rispettivamente pp. 262-263 e pp. 257-258 (corsivo mio). Si noti la dicotomia travestimento/parodia, modalità di riscrittura che paiono differenziate soprattutto dalla presenza di un reale intento critico. Posto poi che sono tutt'altro che infrequenti, tanto in letteratura quanto nel cinema o nella musica, opere di natura parassitaria

Replicando immediatamente a Houdar, Louis Fuzelier sostiene invece con forza la capacità della parodia di criticare le inverosimiglianze della tragedia e la virtù romanzesca e ridicola da essa rappresentata. Interpretando le idee del pubblico e facendosi portavoce dei suoi reclami, la parodia porta sulla scena il testo-modello rappresentandolo secondo una prospettiva meno autoreferenziale e smascherandone, a salvaguardia dei *mœurs* degli spettatori, l'ipocrisia morale congiunta a quella letteraria:

Ordinairement le Parodiste n'est que l'écho du Parterre, c'est du Parterre lui-même qu'il emprunte de quoi le divertir; il ne fait que donner une forme Théâtrale aux observations générales qu'il a entendues [...]. Loin d'être le corrupteur des pièces de Théâtre, il en est la pierre de touche [...]: bien des Tragédies déguisent les vices en vertus, les Parodies leur en arrachent le Masque.⁶¹

Così, anche Luigi Riccoboni, pochi anni dopo, addita la critica di carattere letterario come componente essenziale della parodia: essa si appunta su opere che, in primo luogo per la mancanza di decoro nel modo di trattare determinati soggetti (l'amore fra tutti), scoprono il fianco alla derisione ponendosi come modelli «naturellement susceptibles du travestissement»,⁶² testi che stimolano e attraggono le sferzate della parodia. L'arte della riscrittura non è perciò «bien simple»,⁶³ come

finalizzate esclusivamente a muovere un riso fatuo grazie alla caricatura/parodia di 'classici' o di componimenti o film di successo, è bene sottolineare che l'acuta osservazione di Houdar, per quanto inserita in un'argomentazione non priva di risentimento personale e tesa a negare ogni valore metaletterario alla parodia relegando tale pratica ai ranghi più bassi nella gerarchia della *dignitas* letteraria, in termini di ricezione della parodia risulta ancora validissima.

⁶¹ [LOUIS FUZELIER], *Discours à l'occasion d'un Discours de M. D. L. M. sur les parodies*, Paris, Briasson, 1731, stampato con autonomo frontespizio e numerazione propria alla fine di *Les parodies du nouveau théâtre italien ou recueil des parodies représentées sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roy. Avec les Airs gravés. Tome premier*, Paris, Briasson, 1731, pp. 8 e 11-12. Il pubblico pare qui quasi divenire il vero autore della parodia. L'attenzione ai *mœurs* del pubblico (cfr. *ivi*, p. 5) andrà poi riguardata non solo come l'individuazione della *utilitas* della parodia a fianco di una *delectatio* comunemente associata, ma anche come più specifica declinazione della 'parodia morale' di cui sono stati ricordati alcuni esiti.

⁶² LUIGI RICCOBONI, *Observations*, cit., p. 294.

⁶³ Cfr. A. HOUDAR DE LA MOTTE, *Troisième discours*, cit., p. 256: «L'art de ces travestissemens est bien simple. Il consiste à conserver l'action et la conduite de la Pièce, en changeant seulement la condition de Personnages. [...] Cette précaution prise, on s'approprie les Vers de la Pièce, en les entremêlant de tems en tems de mots burlesques et de circonstances risible, qui ne le deviennent que davantage par le contraste du sérieux et du touchant auxquels on les marie». La distinzione di Riccoboni fra tre tipologie parodiche (si veda sopra) e la loro descrizione mira anche a confutare, con precise riprese lessicali, questo punto dell'argomentazione di Houdar.

afferitava Houdar, bensì consiste in un procedimento complesso scandito da progressivi adattamenti che conducono l'opera di secondo grado a rivaleggiare con l'originale: «Il faut [...] que l'Auteur lutte sans cesse contre l'original qu'il entreprend de parodier, et qu'il en rende hereusement, si j'ose parler ainsi, toutes les beautés par des beautés équivalentes».⁶⁴ Di conseguenza, per condurre alla perfezione la parodia occorre anche «instruire et corriger le Spectateur» presentando «une critique fine et délicate des principales fautes de l'Ouvrage parodié»;⁶⁵ la parodia, infatti, che

critique judicieusement et sans fiel, est un genre utile et même nécessaire au Public. C'est peut-être le seul moien, ou du moins c'est le plus efficace, pour arrêter le progrès du mauvais goût, et corriger les abus qui pourroient s'introduire dans la construction des Ouvrages que l'on donne au Théâtre. C'est principalement à la critique, mais à la critique judicieuse et modérée [...], que les Sciences et les Arts en général doivent leurs accroissemens et leur perfection.⁶⁶

Già per Riccoboni, dunque, la critica delle forme messa in atto dalla parodia influisce sul progresso della letteratura. Analogamente, per l'abate Sallier la parodia, mossa dal semplice piacere del riconoscimento del 'noto' così come da sentimenti di malignità o invidia, può divenire, raffinandosi «entre les mains de la critique, le flambeau dont on éclaire les défauts d'un auteur qui a surpris l'admiration»,⁶⁷ la «fiction ingénieuse, sous le voile de laquelle on propose quelque vérité».⁶⁸ Al pari di ogni altra forma letteraria, la parodia deve iscriversi entro le coordinate dell'utile e del dolce: se la comicità e il riconoscimento del modello rendono piacevole l'opera parodica, al contempo la messa in ridicolo delle mende di testi assurti al successo del pubblico costituisce un'azione propedeutica affinché i relativi autori possano migliorarsi. Sicché la ragione profonda della *utilitas* della parodia andrà ravvisata nel tentativo di migliorare le condizioni della letteratura: «c'est en inspirant aux poètes une honte salutaire, que la Parodie peut les inviter à se corriger, sur-tout lorsqu'elle sçait tempérer la sévérité de se censures par un goust de plaisanterie qui n'ait ni

⁶⁴ LUIGI RICCOBONI, *Observations*, cit., p. 291.

⁶⁵ Ivi, pp. 296-297.

⁶⁶ Ivi, pp. 300-301.

⁶⁷ C. SALLIER, *Discours*, cit., p. 402.

⁶⁸ Ivi, p. 407.

amertume, ni aigreur, et qu'elle s'attache à plaire en instruisant». ⁶⁹ Se dunque la parodia saprà tenersi lontana dai tre scogli dell'«aigreur», della «bassesse de l'expression» e della «obscénité», potrà tendere a «l'avancement des lettres», alla «perfection d'un ouvrage, en un mot, à la connoissance de la vérité»: ⁷⁰ siamo già di fronte, certo, ancorché *in nuce*, a quella che sarà la posizione dei formalisti, ma la tensione verso la conoscenza della verità, per quanto raggiunta per mezzo dell'arsenale degli espedienti comici, collima, *mutatis mutandis*, con l'opzione filosofica della 'parodia morale' esibita dalle opere di Estienne e di David Kochhaff. ⁷¹

A riprova si veda infine anche il saggio *Parodies* pubblicato nel 1823 da Isaac D'Israeli, il quale riprende molte delle conclusioni di Estienne, Sallier e Fuzelier e nuovamente rimarca il carattere di critica metaletteraria della parodia. ⁷² Precisando che alcuni 'casi' parodici come le numerose parodie del monologo di Amleto o gli altrettanto frequenti travestimenti virgiliani non deridono i loro modelli, bensì li esaltano limitandosi semmai alla critica di alcune ingenuità o di dettagli marginali, D'Israeli definisce la parodia

a work grafted on another work, but which turned on a different subject by a slight change of the expressions. It might be a sport of fancy, the innocent child of mirth; or a satirical arrow drawn from the quiver of caustic criticism; or it was that malignant art which only studies to make the original of the parody, however beautiful, contemptible and ridiculous. Human nature thus enters into the composition of parodies, and their variable character originates in the purpose of their application.

⁶⁹ Ivi, p. 408. È anche a tal fine che Sallier consiglia di parodiare opere conosciute e stimate, dal momento che la parodia di un'opera 'mediocre', i cui difetti sono maggiormente visibili anche ad occhi meno esperti, fornisce un'occasione non soltanto di minor diletto, ma anche di minore insegnamento nei confronti del pubblico.

⁷⁰ Ivi, p. 409.

⁷¹ La fonte principale utilizzata da Sallier per tracciare lo sviluppo storico della parodia è del resto costituita dalle opere di Henri Estienne, esplicitamente menzionate, a testimonianza, di nuovo, dell'importanza che ricopre ancora nel XVIII secolo la riflessione cinquecentesca in materia; nondimeno proprio a proposito della finalità della parodia si registra una sensibile differenza fra Sallier e l'umanista francese. Per David Kochhaff, teologo e storico della seconda metà del Cinquecento, si fa riferimento all'ultima parte delle *Regulae studiorum, seu de ratione et ordine discendi* (1593), per la quale di rimanda al capitolo seguente.

⁷² ISAAC D'ISRAELI, *Parodies*, ID., *Curiosities of Literature. Second Series* [1823], 3 voll., London, 1849, vol. II, pp. 504-511. Per quanto riguarda l'origine della parodia D'Israeli segue da vicino la spiegazione di Scaligero, riportata anche dal Quadrio: «When the rhapsodists, who strolled from town to town to chant different fragments of the poems of Homer, and had recited some, they were immediately followed by another set of strollers-buffoons, who made the same audience merry by the burlesque turn which they gave to the solemn strains which had just so deeply engaged their attention» (ivi, p. 508). Sul saggio di D'Israeli cfr. M. A. ROSE, *Parody*, cit., pp. 26-29.

Come mostrano soprattutto le parodie teatrali francesi, volte a porre in ridicolo le assurdità delle tragedie più note, la parodia soppesa criticamente «the nonsense of the poet. It sometimes became a refined instructor for the public, whose discernment is often blinded by party or prejudice». Ma assurdità, inverosimiglianze ed eccessi possono essere a ben vedere stigmatizzati anche in relazione ad opere comiche, attraverso un viraggio tragico del contenuto ridicolo: «Tragedy – l'osservazione anticipa di un secolo esatto Tynjanov – is rendered comic or burlesque by altering the *station* and *manners* of the *persons*; and the reverse may occur, of raising what is comic and burlesque into tragedy. On so little depends the sublime or the ridiculous!». ⁷³

3. Le recenti riflessioni teoriche e il panorama italiano

Il saggio di Croce da cui il nostro discorso ha preso avvio testimonia un giudizio complessivamente svalutativo nei confronti della parodia, fenomeno fiorito «nelle età o nei circoli di oziosi» e volto a suscitare un riso innocuo nel lettore e nello spettatore. ⁷⁴ Questa concezione, risalente come si è visto già al XVIII secolo e originata dal mancato riconoscimento (o dal volontario misconoscimento) della valenza critica del riso e dalla percezione del rapporto con l'ipotesto quale espressione di un vacuo e aggressivo parassitismo letterario, ha percorso sotto traccia o in superficie gli ultimi secoli di storia della parodia e si è spesso sommata all'intrinseca complessità del fenomeno e delle sue implicazioni ritardando lo sviluppo delle indagini teoriche e storico-critiche. Non soltanto nel *Discours* di Houdar de la Motte, anche nella *summa* di Octave Delepierre trova infatti luogo la rappresentazione della parodia come genere «en général amusement des littératures

⁷³ I. D'ISRAELI, *Parodies*, cit., p. 509.

⁷⁴ B. CROCE, *Intorno alle parodie*, cit., p. 185.

vieillissantes qui commencent à ne plus respecter leurs plus belles œuvres»,⁷⁵ per quanto nell'*Essai* dello studioso belga venga anche riconosciuto il valore metaletterario della parodia.

Per questi motivi, nonostante la bibliografia in materia abbia assunto dimensioni ragguardevoli soprattutto grazie al forte incremento degli ultimi trent'anni,⁷⁶ ancora allo stato attuale della ricerca gli studiosi non sono pervenuti a una definizione univoca e condivisa in grado di inquadrare compiutamente la molteplicità degli esiti parodici delle letterature occidentali antiche e moderne. In particolare, soprattutto il panorama italiano risulta attardato rispetto alle riflessioni da tempo elaborate in altre nazioni (in Germania, nei paesi anglosassoni, in Francia): ne costituisce al contempo una causa e un effetto la sostanziale assenza di traduzioni italiane dei maggiori studi teorici sull'argomento,⁷⁷ comprovata anche dalla dilazione delle rare e pur benemerite traduzioni compiute.⁷⁸

La principale difficoltà nel definire una pratica letteraria che già nelle testimonianze antiche (Aristotele, Cicerone, Quintiliano, Ateneo) presenta larghe zone di incertezza consiste – come si è rilevato anche a proposito dei saggi scorsi nel precedente paragrafo – nella necessità di equilibrare due istanze opposte: da un lato una delimitazione d'ambito tecnico-formale che permetta di discernere la parodia dalle forme affini di riscrittura o più in generale di scrittura comica o metatestuale,

⁷⁵ J. O. DELEPIERRE, *Essai sur la parodie*, cit., pp. 37-38. E cfr. CLAUDE ABASTADO, *Situation de la parodie*, in «Cahiers du 20^e siècle», 6 (1976), pp. 9-37 (da cui deriva il titolo di questa introduzione), alle pp. 11-12.

⁷⁶ Si vedano le ricognizioni bibliografiche di CLAUDE ABASTADO, *Situation de la parodie*, cit.; N. GIANNETTO, *Rassegna sulla parodia in letteratura*, cit.; DANIEL SANGSUE, *La parodia*, a c. di Franco Vasarri, Roma, Armando, 2006 (ed. or. Paris, Hachette, 1994); *Repertorio bibliografico ragionato sulla parodia (1977-2004)*, cit.

⁷⁷ Cfr. la M. BONAFIN, *Premessa al Repertorio bibliografico ragionato sulla parodia (1977-2004)*, cit., p. 156.

⁷⁸ Oltre ai testi dei formalisti russi e di Bachtin, le traduzioni italiane reperibili di saggi sulla parodia si limitano ai già citati *Palimpsestes* di Genette (traduzione pubblicata quindici anni dopo la prima edizione francese) e *La parodie* di Sangsue, e alle versioni integrali o parziali degli studi di Ol'ga Frejdenberg (*L'origine della parodia*), Jurij Tynjanov (*Sulla parodia*), Margaret Rose (*Les Mots et les Mots: la funzione della parodia nel nostro episteme*, dal saggio *Parody / Metafiction. An analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*, London, Croom Helm, 1979), Linda Hutcheon (*L'estensione pragmatica della parodia*, capitolo di *A Theory of Parody*, cit.) e Wolfgang Karrer (*Parodia, travestimento, pastiche come processi comunicativi*, da *Parodie Travestie Pastiche*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1977): quest'ultimo si legge in «Moderna», VI (2004), 1, pp. 31-37, mentre le precedenti traduzioni sono comprese in *Dialettiche della parodia*, cit., rispettivamente pp. 1-13, pp. 25-47, pp. 49-73, pp. 75-69.

evitando che un'accezione eccessivamente ampia del termine si traduca in un insieme indistinto e renda improduttivo lo strumento di indagine approntato dalla definizione stessa; dall'altro la duttilità di una formula descrittiva che consideri la pluralità delle forme e dei significati attraverso cui, da Aristotele all'età contemporanea, è stata attuata la parodia. Questa duplice esigenza è avvertita anche dagli studi più recenti, che traggono dalla complessità stessa dei fenomeni uno stimolo alla revisione e all'approfondimento dei più consistenti apporti novecenteschi.

Un primo esempio, trascelto fra gli studi editi negli ultimi dieci anni, è offerto dal volume *Parody* di Simon Dentith.⁷⁹ Sul piano formale l'autore, allontanandosi dalla definizione circoscritta di Genette, ascrive alla parodia un ampio «range» di tecniche, introducendo, sulla scorta di Margaret Rose, una distinzione fra *specific parody* (in cui è parodiato con esatta rispondenza un testo singolo e determinato) e *general parody* (in cui la parodia si appunta su una classe di testi o sugli stilemi di un genere). Sul piano del significato, la parodia è indicata come risposta ludica alla parola altrui – rinvenibile anche nell'uso quotidiano del linguaggio – che instaura una dialettica nei confronti del modello o della visione del mondo da esso rappresentata. Tale dialettica, la cui valenza critica è supportata dalla comicità ed è un fattore determinante nello sviluppo della letteratura, interagisce anche con il genere del modello e dell'ipertesto: il saggio di Dentith, pertanto, dopo una disamina della parodia antica, si articola sulla base dei generi letterari, mostrando ancora una volta l'opportunità di considerare distintamente gli intrecci fra la storia della parodia e le dinamiche interne degli 'architesti' (romanzo, poesia, teatro).

Oltre alla ricerca di una formulazione definitoria rigorosa e sufficientemente duttile, sembra essersi consolidata, sia nelle prospettive teoriche sia nei saggi su singoli testi e autori parodici, anche la temporanea rinuncia alla pretesa di una definizione transtorica della parodia, capace di accomunare sotto la propria insegna tanto le citazioni parodiche di Aristofane e la *paratragoedia* plautina,⁸⁰ quanto le

⁷⁹ SIMON DENTITH, *Parody*, London-New York, Routledge, 2000.

⁸⁰ Peraltro proficuo ambito di studio, su cui si vedano, fra gli ultimi contributi, ANGELA M. ANDRISANO, *Le ali sulla scena: realtà fittizia e metafora. A proposito delle Eumenidi di Eschilo e degli Uccelli*

pratiche di riscrittura ludica dell'Oulipo, tanto il poema eroicomico e le traduzioni burlesche dialettali quanto i *contrafacta* medievali: «Within a pragmatic perspective too», annotava Linda Hutcheon, there again appears to be no transhistoric definition of parody: nothing is perhaps more culture-dependent than ethos». ⁸¹ Pare dunque privilegiata un'attenta valutazione del ruolo che la parodia assume all'interno delle dinamiche ideologiche, sociali, politiche e culturali di una determinata fase storica, eventualmente in contrapposizione ad altre fasi. È quanto emerge anche dal volume che Patricia Eichel-Lojkine dedica alla parodia e alla derisione fra Umanesimo e Rinascimento, partendo dallo studio del *Momus* albertiano, del *Moriae encomium* di Erasmo, del *corpus* rabelaisiano e del poemetto *À Diane* di Agrippa D'Aubigné. ⁸² L'analisi propone inizialmente la distinzione fra due movimenti rinvenibili nell'operazione parodica: l'*eccentricità* caratteristica della parodia, la «*récusation du centre*», ⁸³ si manifesta infatti secondo l'autrice o come «*renversement*», inversione che sostituisce a un'ideologia dominante il suo opposto ponendolo al 'centro' del cerchio dei valori sociali e culturali, rovesciando le gerarchie imposte senza però annullare il principio gerarchico, o come «*déportement*», spostamento rispetto al centro, tensione verso la lateralità e la marginalità. Se la prima declinazione di eccentricità è tipica della cultura medievale e della sua dialettica fra modello e anti-modello, ⁸⁴ la seconda si riscontra invece nel Rinascimento, epoca «*caractérisée par une instabilité permanente entre culture et contre-culture qui favorise perpétuellement une circulation et des renversements de l'une à l'autre*». ⁸⁵ In tal modo, l'opposizione serio-comico diviene un tratto essenziale della parodia – la

di Aristofane, in «Linguistica e letteratura», XXXI (2006), 1-2, pp. 11-35 e la miscellanea *La commedia di Plauto e la parodia. Il lato comico dei paradigmi tragici*, a c. di Gianna Petrone e Maurizio Massimo Bianco, Palermo, Flaccovio, 2006. Sulla parodia nella letteratura greca antica si rimanda più in generale a *Poesia parodica greca*, a c. di E. Degani, Bologna, CLUEB, 1982 e ad ANNA BELTRAMETTI, *La parodia letteraria*, in *Lo spazio letterario nella Grecia antica*, I, 3, a c. di Giuseppe Cambiano, Luciano Canfora, Diego Lanza, Roma, Salerno Editrice, 1994, pp. 275-302, oltre a PIERRE CÈBE, *La caricature et la parodie dans le monde romain antique dès origines au Juvenal*, Paris, De Boccard, 1966.

⁸¹ L. HUTCHEON, *A Theory of Parody*, cit., p. 52.

⁸² Sul saggio, citato sopra alla n. 23, si veda in particolare la recensione di GIORGIO FORNI in «Intersezioni», 2003, 2, pp. 329-334.

⁸³ P. EICHEL-LOJKINE, *Excentricité et humanisme*, cit., p. 14.

⁸⁴ Con riferimento a M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais*, cit., e a MARIA CORTI, *Modelli e antimodelli nella cultura medievale*, in «Strumenti critici», XII (1978), 35, pp. 3-30.

⁸⁵ P. EICHEL-LOJKINE, *Excentricité et humanisme*, cit., p. 20.

quale ha in realtà «un caractère neutre»⁸⁶ – solo in determinate fasi culturali (ad esempio nel XVII secolo), mentre risulta inoperante in altre (ad esempio nel Medioevo). Per quanto riguarda, nello specifico, la *facies* comica della parodia, l'autrice si basa in particolare su *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* di Freud, sostenendo come la parodia sia in grado di far coesistere le tre forme di comicità derivanti dal risparmio di energia psichica dovuto a un adattamento alla superiorità gerarchica (*abbassamento*), all'inedito (*riconoscimento*), all'inibizione (*rottura dei tabù*).

Comune denominatore delle pratiche parodiche è invece la metaletterarietà: «C'est en imitant l'imitation, en la mettant en scène comme posture, que le regard critique crée les conditions de la création parodique».⁸⁷ Di qui, anche, una concezione ampia della parodia (o meglio, con espressione bachtiniana, della «stylisation parodique»), intesa, almeno relativamente al Rinascimento e in aperto contrasto con la posizione di Genette, come un'operazione compiuta a partire non dai testi ma da «rituels énonciatifs codifiés dont on fait ressortir la fixité en les réintégrant dans une nouvelle énonciation; non pas à partir d'une œuvre consacrée servant d'hypotexte unique, mais en agrégeant de manière éclectique des sources disparates».⁸⁸ Di questo tipo di parodia, diversa dalla parodia moderna, Rabelais fornisce un campionario esauriente, comprendendo nella sua opera tutte le forme possibili.

Molte delle conclusioni della Eichel-Lojkine risultano in sintonia con il lavoro di Massimo Bonafin *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, certamente il migliore contributo sulla parodia in ambito italiano. La prima metà del saggio è dedicata a una disamina della parodia che coniuga i maggiori risultati del dibattito teorico internazionale con spunti di riflessione di natura etnoantropologica, semiotica e psicoanalitica. Oltre a ribadire la *temporalità* della parodia, ovvero il diverso valore che la parodia assume a seconda della transizione storica in cui ad essa si ricorre, e la sua natura intimamente dialettica, in quanto essa «pone e nega

⁸⁶ Ivi, p. 33.

⁸⁷ Ivi, p. 38.

⁸⁸ Ivi, p. 141.

contemporaneamente il suo modello/bersaglio» secondo la dinamica tesi-antitesi,⁸⁹ l'autore presta particolare attenzione al rapporto fra comicità e parodia, nel duplice ambito della retorica e della pragmatica. Se ripetizione, inversione, giochi verbali, decontestualizzazione, incongruità risultano tecniche tipiche così della comicità come della parodia, la relazione triadica presentata nello studio *Sorriso e riso* di Fabio Ceccarelli⁹⁰ serve all'autore per spiegare il meccanismo parodico dal punto di vista pragmatico: così come lo stimolo del riso è creato dal «passaggio repentino» dell'oggetto deriso «da una situazione di dominanza a una di subordinazione»,⁹¹ ovvero a una condizione di inadeguatezza al rango che si manifesta nel momento in cui viene affermata la pretesa illegittima ad esso,⁹² analogamente nella parodia l'autore inscena la pretesa di un testo a un rango elevato (estetico, letterario, ideologico, morale), che si esprime attraverso forme e contenuti letterari e che viene giudicata illegittima. Nella seconda metà del volume Bonafin affronta il ruolo della parodia nel Medioevo latino e romanzo, epoca che si mostra particolarmente adatta a fornire un eccellente laboratorio di verifica anche in confronto ai secoli successivi.⁹³ in età medievale la parodia è infatti manifestazione del riso carnevalesco, ambivalente, rituale, generato dalla contiguità fra tragico e comico, mentre nel Rinascimento si assiste piuttosto a un'integrazione degli elementi carnevaleschi medievali a livello di cultura alta attraverso la mediazione interculturale di autori

⁸⁹ M. BONAFIN, *Contesti della parodia*, cit., p. 35.

⁹⁰ FABIO CECCARELLI, *Sorriso e riso. Saggio di antropologia biosociale*, Torino, Einaudi, 1988. Per Ceccarelli, il microsistema sociale specifico del riso comporta la presenza di tre ruoli: colui o coloro che ride/ridono (*ridente*), colui o coloro o ciò di cui si ride (*oggetto del riso*), colui o coloro che ride/ridono insieme al (*co-ridente*). Fra questi tre poli si instaura una relazione, caratterizzata da un sentimento di superiorità e/o di rivalsa nei confronti dell'oggetto del riso da parte di ridente e co-ridente cagionato dall'esistenza o dalla percezione di una gerarchia, e da un sentimento di parità e condivisione fra i ridenti. La realtà del riso, insomma, ingenera una relazione sociale nuova fra individui (anche fra sconosciuti, o fra persone lontane nel tempo e nello spazio). Nella parodia, il ridente è naturalmente l'autore di secondo grado, l'oggetto del riso corrisponde al *target-text* (o la *Weltanschauung* da esso rappresentata), mentre il ruolo di co-ridente è svolto dal pubblico e dai lettori; in questo senso l'opinione di Louis Fuzelier secondo cui il vero autore della parodia è da vedere nel *parterre* (cfr. n. 61), altro non è che la massima estensione del rapporto di parità fra ridente e co-ridente.

⁹¹ Ivi, p. 30.

⁹² Ivi, p. 31.

⁹³ Si veda in proposito anche la miscellanea *Formes de la critique: parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, études publiées par Jean-Claude Mühlethaler avec la collaboration d'Alain Corbellari et de Barbara Wahlen, Paris, Champion, 2003.

come Rabelais. A livello di tecnica, inoltre, la riscrittura medievale scardina il dualismo fra parodia di un testo e parodia di un genere, dal momento che la parodia «di un testo epico, lirico, romanzesco, agiografico ecc.» viene a confondersi «con la parodia del genere epico, lirico, romanzesco, agiografico *tout court*».⁹⁴ L'analisi si sofferma negli ultimi due capitoli sui poemi antico-francesi *Trubert* e *Audigier*, i quali mostrano rispettivamente l'importanza della figura antropologica e folklorica del *trickster* (il 'briccone divino', ambivalente demiurgo e trasgressore delle norme) in quanto catalizzatore degli intenti parodici⁹⁵ (funzione, aggiungiamo, cui non è estraneo nemmeno l'Astolfo ariostesco, personaggio che andrebbe indagato in questa prospettiva), e la connessione fra parodia e scatologia, vista, quest'ultima, come segno della continuità del ciclo produttivo morte-vita, espulsione-introiezione, superamento-conservazione.⁹⁶

Sempre all'interno del panorama italiano, tratta la parodia a partire dalla necessità di una distinzione fra le forme della comicità (ironia, motto di spirito, parodia, umorismo, satira, barzelletta) il contributo di Laura Salmon che apre il numero monografico di «Moderna» del 2004 sulle scritture parodiche. In esso l'autrice giunge a elaborare un sistema che oppone l'ironia all'umorismo: la prima verte su una relazione gerarchica fra autore/ricevente da un lato e oggetto della derisione dall'altro, il secondo su una condizione di «indecidibilità»⁹⁷ cagionata dall'empatia fra spettatore e oggetto della derisione. Se la parodia, che, come la satira, appartiene in questo schema alle forme dell'ironia, ricorre a una condivisione fra autore e destinatario, l'umorismo innesca per mezzo del pirandelliano sentimento del contrario una condivisione ulteriore fra destinatario e persona/oggetto/evento deriso, in virtù della quale lo spettatore sperimenta al tempo stesso l'azione attiva e passiva dell'aggressione comica. Ne deriva una serie di opposizioni fra ironia, satira e parodia da una parte – forme che manifestano il sentimento di superiorità rispetto

⁹⁴ M. BONAFIN, *Contesti della parodia*, cit., p. 94. Si veda in precedenza la n. 3.

⁹⁵ Si vedano in proposito anche le osservazioni di MARGHERITA LECCO nella recensione al saggio di Bonafin, in «Strumenti critici», XVIII (2003), 2, pp. 311-315.

⁹⁶ Su *Audigier* si rinvia in particolare a *Audigier. Il cavaliere sul letamaio*, a c. di Lucia Lazzerini, Roma, Carocci, 2003 e all'introduzione della curatrice. Il dinamica superamento-conservazione corrisponde del resto alla dialettica mutazione/mantenimento cui si è fatto riferimento sopra.

⁹⁷ LAURA SALMON, *L'antiparodia, ovvero dal 'mondo alla rovescia' all'eversione umoristica. Un approccio interdisciplinare*, in «Moderna», VI (2004), 1, p. 22.

all'oggetto deriso – e umorismo dall'altra, *mood* letterario che non accetta il principio gerarchico e sospende ogni dualismo facendo «diventare oggetto di derisione lo stesso sistema di giudizio». ⁹⁸ Più che la parodia, l'umorismo (*antiparodia*) parrebbe così la modalità maggiormente incline a realizzare una dialettica fra conservazione e innovazione, fra rispetto ed eversione del modello. Dal *côté* filosofico Giorgio Agamben ⁹⁹ osserva invece nel dialogo parodico il tentativo di colmare una distanza, di surrogare una perdita, di avvicinarsi a un oggetto inattingibile o non più attingibile, inserendo la propria riflessione all'interno di un saggio il cui contenuto «potrebbe sintetizzarsi in elogio della sottrazione». ¹⁰⁰ La parodia è inquadrata in «un'ottica che guarda alle cose *in absentia*, nello spazio della loro negazione o, meglio, dall'angolazione del 'non per noi': ¹⁰¹ se, ad esempio, «Del mistero non può darsi che parodia», parodica sarà allora, «in questo senso, la rappresentazione per eccellenza del pensiero moderno: la liturgia della messa. Ne testimoniano le innumerevoli parodie sacre medievali», come le *Missae potatorum*, parodie di una parodia che ribadiscono, amplificandola, tale condizione. ¹⁰² Più in generale, «È per una sorta di probità che l'artista, sentendo di non poter spingere il suo egoismo fino a voler rappresentare l'inenarrabile, assume la parodia come la forma stessa del mistero»: ¹⁰³ la parodia, di conseguenza, non può che rimanere sulla soglia della letteratura, «ostinatamente protesa fra realtà e finzione, fra la parola e la cosa». ¹⁰⁴

Meritano di essere ricordati, ai fini di una panoramica saggistica funzionale alla nostra analisi, anche due contributi che testimoniano la produttività dell'analisi intermediale della parodia. Il volume *La strana copia* di Roy Menarini ¹⁰⁵ costituisce un'ottima sistemazione teorica che si interroga sulla possibilità di acclimatare nel terreno della cinematografia le categorie genettiane delle scritture ipertestuali. Nel saggio vengono affrontati, fra gli altri, i nodi dell'ipertesto a ipotesto multiplo – nel

⁹⁸ Ivi, p. 27.

⁹⁹ GIORGIO AGAMBEN, *Parodia*, in ID., *Profanazioni*, Roma, Nottetempo, 2005, pp. 39-56.

¹⁰⁰ GILDA POLICASTRO, «Il posto del canto è vuoto»: l'elogio dell'assenza di Giorgio Agamben, in «Allegoria», 50-51 (2005), p. 244 (recensione a *Profanazioni* di Agamben).

¹⁰¹ *Ibidem*. L'espressione «non per noi» è dello stesso Agamben.

¹⁰² G. AGAMBEN, *Parodia*, cit., p. 44.

¹⁰³ Ivi, p. 45.

¹⁰⁴ Ivi, p. 53.

¹⁰⁵ ROY MENARINI, *La strana copia. Studi sull'intertestualità e la parodia nel cinema*, cit.

caso in cui, ad esempio, la trasposizione filmica in chiave comica di un soggetto letterario abbia come bersaglio non solo il testo di partenza, ma anche le successive trasposizioni cinematografiche, serie o comiche che siano – e della percezione dello statuto parodico dell'opera filmica da parte dello spettatore, anche in relazione alla continua ricerca di artifici necessari per aprire sullo schermo le virgolette della citazione. Al versante musicale-letterario appartiene invece l'articolo di Silvia Moretti che esamina la parodia dei *Promessi sposi* del Quartetto Cetra trasmessa nel programma di intrattenimento serale *Al Paradise* il 22 giugno 1985. La tecnica della parodia composta da centoni musicali, ovvero da «motivi musicali estratti da [...] diverse canzoni esistenti» i cui versi vengono riadattati ironicamente – in questo caso – «all'intreccio articolato da Manzoni»,¹⁰⁶ oltre ad ampliare ulteriormente lo spettro retorico della parodia pone un problema relativo al *target-text* dell'opera parodica e al carattere composito dell'operazione: la parodia si muove su un «doppio binario» che da una parte procede riscrivendo comicamente l'intreccio del romanzo e deformando i personaggi manzoniani, dall'altra mette «in ridicolo i motivi stessi scelti per il saccheggio» musicale.¹⁰⁷ Non solo: la scelta di far interpretare, ad esempio, il ruolo dei due protagonisti ai cantanti Al Bano e Romina Power o di Azzecagarbugli al presentatore Gianni Minà fa sì che la riscrittura dei testi canori e il vaglio stesso dei motivi centonati si traducano talvolta in un'allusione alla sfera personale e professionale di tali personaggi, spostando così l'attenzione dello spettatore anche verso la cronaca e l'attualità.

4. Due antologie, una rassegna e tre casi di italianistica

Continuando a procedere con piglio da rassegna nell'ottica di evidenziare alcuni elementi ricorrenti negli ultimi studi sulla parodia, e trascorrendo dai saggi teorici agli studi critici su singoli testi parodici, è interessante notare come due recenti antologie

¹⁰⁶ S. MORETTI, *La parodia musicale dei Promessi sposi*, cit., p. 90.

¹⁰⁷ Ivi, p. 92.

abbiano fornito di fronte alla letteratura comico-parodica italiana esiti difformi, le cui ragioni si radicano nelle diverse concezioni del fenomeno sopra descritte. La prima, *Così per gioco*, curata da Guido Davico Bonino, è rivolta esclusivamente all'ambito poetico dalle origini alle soglie del Novecento, e considera la parodia come una delle tre maggiori «attitudini» riscontrabili nella poesia comica italiana insieme al gioco e alla satira.¹⁰⁸ Mentre il gioco è permutazione, secondo Davico Bonino la parodia è piuttosto enfaticizzazione, iperbole, ridondanza, esercitate su un genere letterario o su un particolare linguaggio:¹⁰⁹ sotto l'insegna della parodia possono dunque essere collocati i poemi eroicomici (parodia dei poemi eroico-cavallereschi consacrati dalla tradizione) così come la lingua maccheronica (parodia del latino umanistico).

La seconda scelta antologica, *Canto e contro canto*, a cura di Rita Verdirame e Manuela Spina, mira invece a selezionare dal patrimonio comico italiano – dal Medioevo alla metà circa del Novecento – esclusivamente i testi parodici, attenendosi al modello della brillante silloge di parodie occidentali moderne allestita da Guido Almansi e Guido Fink.¹¹⁰ Una limitazione definitoria debitrice della tassonomia di Genette, pur con qualche oscillazione fra parodia e *pastiche*, fornisce in questo caso il principio guida della cretomazia parodica. Al restringimento della concezione di parodia come riscrittura comica di un testo individuale fa da contraltare un ampliamento di genere che considera tanto la prosa quanto la poesia: sono presenti pertanto i vangeli parodici medievali così come i lipogrammi di Eco e dello stesso Almansi sul *Passero solitario* leopardiano, i sonetti dei mesi di Cenne da la Chitarra così come *Gli Sposi non Promessi* di Cletto Arrighi, l'autocaricatura del lessico filosofico-amoroso di Cavalcanti¹¹¹ e le traduzioni di Camillo Scroffa e Carlo Porta, o ancora il sopra menzionato *Figlio di Iorio* di Eduardo Scarpetta. Il criterio restrittivo dell'accezione di parodia è naturalmente funzionale alla possibilità di un'effettiva catalogazione e antologizzazione dei testi parodici, e mette dunque implicitamente in

¹⁰⁸ GUIDO DAVICO BONINO, *Così per gioco. Sette secoli di poesia giocosa, parodica, satirica*, Torino, Einaudi, 2001, pp. V-VI.

¹⁰⁹ *Ivi*, p. VII.

¹¹⁰ Si veda GUIDO ALMANSI-GUIDO FINK, *Quasi come. Parodia come letteratura, letteratura come parodia*, Milano, Bompiani, 1976.

¹¹¹ Sugli elementi di parodia in Cavalcanti cfr. NICOLÒ PASERO, *Satira, parodia e autoparodia: elementi per una discussione (in particolare su Guido Cavalcanti e Adam de la Halle)*, in *Formes de la critique*, cit., pp. 27-44.

risalto – di nuovo – la necessità di una definizione di parodia elastica ma al contempo rigorosa, un indebito ampliamento della nozione potendo inficiare la percezione d'insieme dei caratteri parodici in una determinata fase culturale o, come in questo caso, lungo tutto il corso delle patrie lettere.

A fronte della costellazione di manifestazioni parodiche rintracciabili nell'intero *corpus* della letteratura italiana, il volume *Rifare il verso* di Gino Tellini evita invece di ricorrere a «teorizzazioni puntigliose»¹¹² e di incasellare i testi considerati entro una troppo rigida casistica, facendo dialogare opere e tecniche fra loro distanti e avanzando – con intenti anche divulgativi – in una sorta di «passeggiata [...] lungo alcuni itinerari d'una mutevole fenomenologia [...] alla scoperta di aspetti e modi che la parodia ha assunto nel tempo e che nel tempo si sono rinnovati e riattivati».¹¹³ I testi presi in esame sono infatti distinti in quattro sezioni, le quali individuano altrettante modalità generali di declinazione della parodia spesso fra loro intrecciate: anzitutto il rovesciamento letterale e ideologico del modello, che accomuna il *vituperium in vetulam* all'eroicomico, il filone nenciale alle minute trasformazioni testuali operate sui 'classici', secondo tecniche di 'abbassamento' condivise anche dalla letteratura greca e latina, antico-francese e provenzale;¹¹⁴ entro questa sezione ricadono pure le trasposizioni dialettali (si pensi alla versione del Porta della *Commedia* dantesca), in cui la traduzione linguistica, serio-comica, diviene dialogo fra due *text worlds*, «traslitterazione nel codice di un'altra sensibilità e di un'altra concezione di vita che nella forma dialettale trovano l'espressione più congeniale e più vera».¹¹⁵ In secondo luogo il 'rispecchiamento speculare', che può dar luogo tanto alla caricatura quanto alla scrittura apocrifa – dal Leopardi dell'*Inno a Nettuno* a Paolo Vita Finzi, da Michele Serra a Umberto Eco –, all'insegna della massima continuità stilistica tra modello e copia. A queste due tipologie, nelle quali con maggiore evidenza si coglie l'intento autoriale di (ri)fare il verso a un modello determinato, sia esso un testo specifico o una prassi rappresentativa o un genere *tout*

¹¹² GINO TELLINI, *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2008, p. 5.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Sulla parodia nella poesia provenzale si veda da ultimo DARIO MANTOVANI, *Ans am ieu lo chant e 'l ris. Episodi di parodia e satira presso i trovatori*, Milano, CUEM, 2008.

¹¹⁵ G. TELLINI, *Rifare il verso*, cit., p. 54.

court, segue un insieme di testi caratterizzati dal gioco di parole, dal «bisticcio linguistico», dalla «deformazione paronimica» non di rado sostenuta da «irrispettose coniazioni analogiche»;¹¹⁶ la parodia, più rarefatta, diviene qui allusione che stimola il *divertissement* verbale, il *calembour*, il doppio senso, ma rischia talvolta, in certi esiti di puro ludismo verbale che non sempre mirano a ‘scoronare’ la Parola ufficiale, di smarrire lo specifico statuto di sintesi bitestuale in favore di un’attenzione esclusiva al gioco delle forme. Si tratta peraltro di un terreno comune sia alla parodia ‘colta’, sia a quella più disimpegnata: si pensi alla parodia dei titoli, *contrainte* di genere, ad esempio, per molta produzione teatrale e cinematografica di consumo. Nulla di più lontano, sotto questo profilo, dalle opere di Boccaccio, Folengo, Manzoni, Belli e Palazzeschi su cui verte invece l’ultima sezione del volume, nelle quali si ravvisa l’impiego di una parodia a statuto più complesso che lascia intravedere dietro alle forme del ‘comico’ tutta la serietà dell’operazione. Ancora una volta, dunque, la parodia si realizza a pieno in quanto «strumento d’un orizzonte comunicativo più articolato e più esteso», segno di un rapporto fra ipertesto e ipotesto i cui intenti o «effetti possono essere differenti, comici o seri, comici e seri, in gradazione e miscela variabili»;¹¹⁷ e, ancora una volta, la parodia assurge a momento di riflessione sulla letteratura e sulla realtà extraletteraria, persino «funzionale, più che a una imposizione del comico, a una ridefinizione del tragico».¹¹⁸

Il terreno maggiormente percorso dalla critica è però quello dell’analisi di singoli autori e testi parodici, terreno che in questa sede liminare, per ragioni di essenzialità e senza voler sminuire l’importanza dei contributi relativi ad altri autori o periodi, suggeremo attraverso le sollecitazioni derivanti dalle indagini sulla parodia *in* e *di* tre autori canonici della letteratura italiana: Dante, Ariosto e Leopardi. In virtù della sua indiscussa *readership*, con sempre maggiore frequenza attorno a Dante si sono intrecciate negli ultimi anni le fila della parodia nel duplice intento di rinvenire all’interno delle sue opere, segnatamente nella *Commedia*, parodie di testi e tradizioni

¹¹⁶ Ivi, p. 229.

¹¹⁷ Ivi, rispettivamente p. 291 e p. 6.

¹¹⁸ Queste ultime parole sono tratte da S. MANFERLOTTI, *Amleto in parodia*, cit., p. 37: benché nel saggio di Manferlotti siano riferite alle riscritture amletiche di Enzo Moscato (*Mal-d’-Hamlet* del 1994) e Leo de Bernardis (in particolare *Totò, principe di Danimarca* del 1990), esse possono prestarsi a descrivere numerosi testi parodistici.

anteriori, e di verificare le modalità con cui il testo principale della letteratura italiana sia stato osservato dagli scrittori successivi anche attraverso lo specchio deformante della parodia. Dopo l'intervento di Guglielmo Gorni su *Parodia e scrittura* in Dante, che indicava nell'intera costruzione infernale la forma parodica dell'ordinamento celeste, al centro della quale campeggia la capovolta figura cristica di Lucifero,¹¹⁹ l'interesse verso le tipologie di riscrittura critica attuate in particolar modo nell'*Inferno* – luogo deputato della parodia dantesca, come conferma anche l'analisi dei canti di Malebolge *sub specie parodiae* compiuta da Sonia Maura Barillari –¹²⁰ ha prodotto nuove investigazioni. Prosegue molte delle conclusioni di Gorni Erminia Ardisino, la quale si concentra espressamente sulle parodie liturgiche.¹²¹ La parodia liturgica avviene in questa cantica o tramite la citazione diretta e stravolta di formule e testi (è il caso dell'*incipit* dell'ultimo canto, «*Vexilla regis prodeunt inferni*», che adatta l'inno *Vexilla regis prodeunt* di Venanzio Fortunato) o per mezzo del rovesciamento dei momenti rituali. In tal modo la pratica parodica risulta spesso disancorata dal riferimento a una porzione testuale o a una modalità discorsiva: «se di *textual parody* si vuole parlare, si può fare per traslato, pensando alla metafora del volume dell'universo (del creato) e dell'intervento di Dio in esso».¹²² Il basso regno evoca nelle sue articolazioni e nei dettagli della sua rappresentazione un'anti-Chiesa parodica nella quale è sancita continuamente l'impossibilità della liturgia «come evento comunitario che attualizza la presenza di Dio e la sua efficacia nel mondo»;¹²³ ad esempio, la processione degli indovini di *Inf.* XX, 8-9 («tacendo e lagrimando, al passo | che fanno le letane in questo mondo») non è volta ad alcuna meta sacra, è soltanto una riproduzione priva di significato che sancisce l'eterna opposizione di due universi (i dannati e il popolo cristiano). Come per Agamben, dunque, ma in modo più radicale, la parodia è il segno di una sconfitta, di una perdita, di una separazione perpetua: tutti i casi esaminati dalla Ardisino suggeriscono così la

¹¹⁹ GUGLIELMO GORNI, *Parodia e scrittura. L'uno, il due e il tre*, ora in ID., *Lettera nome numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 133-154.

¹²⁰ SONIA MAURA BARILLARI, *La diablerie dei Malebranche: un caso di 'intratestualità' parodica nell'*Inferno* di Dante*, in *Formes de la critique*, cit., pp. 47-67.

¹²¹ ERMINIA ARDISINO, *Parodie liturgiche nell'*Inferno**, in «Annali d'Italianistica», 25 (2007), *Literature, Religion, and the Sacred*, pp. 217-232.

¹²² Ivi, p. 221.

¹²³ Ivi, p. 218.

possibilità di una «theological parody o ‘parodia del divino’ o ‘parodia del sacro’, in quanto viene parodiata, attraverso il gesto o la parola liturgica dell’*Inferno*, una visione teologica, una concezione del mondo in rapporto con l’Assoluto».¹²⁴

Nello stesso fascicolo di «Annali d’Italianistica» dedicato a *Literature, Religion, and the Sacred* in cui compare l’intervento della Ardisino è ospitato anche un articolo di Thomas Peterson sul rapporto parodico di Dante con Ovidio. Lo studio verte in particolare sul nesso fra emulazione e parodia: la ripresa di tratti stilistici e *tópoi* ovidiani è infatti finalizzata a contestare l’ideologia pagana delle *Metamorfosi*, ricontestualizzandone i moduli poetici nell’ambito della visione cristiana del mondo. Come le «letane» discusse dalla Ardisino, così le metamorfosi di *Inf.* XXV, calate nel luogo in cui regnano l’immobilità e l’atemporalità, perdono il loro significato originario, al punto che il motivo della trasformazione non può che tradursi in una «perpetual iteration of the same».¹²⁵

Più numerosi sono i contributi *a parte obiecti*, incentrati sulla ripresa di Dante nei secoli successivi in termini di parodia della visione allegorica e del viaggio oltremondano (nella quale la *Commedia* agisce come *target-text* principale, come emblema di una tipologia rappresentativa)¹²⁶ e di parodia di singoli brani danteschi. A quest’ultimo riguardo va segnalato come la riscrittura di episodi danteschi nell’*Orlando furioso* abbia suscitato a più riprese l’interesse degli studiosi, anche al fine di verificare modelli teorici più generali di parodia.¹²⁷ Fra gli studi recenti, Roberta Ricci e Paul Geyer hanno concentrato le rispettive analisi sulla parodia dantesca compiuta con il viaggio di Astolfo alla bocca dell’inferno e sulla luna. La prima giunge a individuare nella *reductio* parodica della *fabula* dantesca una mancanza di corrispondenza fra rappresentazione e realtà, fra apparenza ed essenza, dal momento

¹²⁴ Ivi, p. 221.

¹²⁵ THOMAS E. PETERSON, *Ovid and Parody in Dante’s Inferno*, in «Annali d’Italianistica», 25 (2007), *Literature, Religion, and the Sacred*, p. 205.

¹²⁶ Si vedano LUCA D’ASCIA, *The Grotesque ‘World Beyond’ From Boccaccio to Curione: Notes on the Parodic Vision Between the Middle Ages and the Renaissance*, in «Quaderni d’Italianistica», XXIV (2003), 1, pp. 21-40 e CLAUDIA PEIRONE, *Finiguerra e altri: la parodia nel Quattrocento*, in *Lo specchio che deforma: le immagini della parodia. Teoria e storia dei generi letterari*, a c. di G. Bárberi Squarotti, Torino, Tirrenia, pp. 61-81.

¹²⁷ Cfr. in particolare G. SINICROPI, *La struttura della parodia*, cit.; inoltre WILEY FEINSTEIN, *Ariosto’s Parodic Rewriting of Virgil in the Episode of Cloridano and Medoro*, in «South Atlantic Review», LV (1990), 1, pp. 17-34.

che il viaggio di Astolfo, per quanto voluto da Dio, conduce alla consapevolezza «della completa assenza di ragione nel nostro mondo di folli»,¹²⁸ a una «presa di coscienza della relativizzazione di ogni giudizio» che rovescia «la concezione medievale di armonia universale». ¹²⁹ La mancanza di corrispondenza, cifra interpretativa anche di alcuni singoli episodi (ad esempio l'incontro fra Astolfo e Lidia nel primo girone infernale) connota perciò la parodia come forma della lontananza e della perdita anziché del capovolgimento.¹³⁰

Paul Geyer giunge a conclusioni analoghe, anche in questo caso dopo un sistematico raffronto fra ipotesto dantesco e ipertesto ariostesco. Dopo aver definito la parodia come «mimesi scherzosa di una mimesi seria della prassi della vita umana», per sua natura sempre metapoetica,¹³¹ l'autore mostra come da un lato Ariosto parodizzi il poema cavalleresco pur senza intaccarne l'*éthos*, dall'altro, con la parodia del viaggio dantesco nei canti XXXIV-XXXV del *Furioso*, come la riscrittura sovverta l'ideologia del testo-modello, *summa* della concezione medievale del mondo. Astolfo è qui il protagonista di una parodia non meramente ludica in cui la dialettica tra un modello di mondo incarnato in un'opera e un nuovo modello non perviene a una sintesi definitiva; essa esprime, anzi, la coscienza della perdita del passato come punto di riferimento e dell'incertezza del futuro: la sintesi bitestuale può dunque non condurre a una sintesi ideologica, e la parodia, sovvertendo il modello, può giungere alla fine a distruggere sé stessa. Come osservava del resto Jean-Marc Defays, la parodia è (talvolta) «in ultima istanza suicida», poiché «consiste nel tagliare il ramo sul quale si è seduta».¹³²

Sempre su Ariosto, ma a proposito della parodia nei confronti del poema cavalleresco, Giovanna Scianatico indaga il rapporto fra *Storia e parodia nel Furioso*. Indicando l'importanza degli eventi storici contemporanei nella concezione del poema, l'autrice scorge nella materia del *Furioso* la filigrana delle guerre d'Italia: la parodia entra allora in gioco come demistificazione della storia, manifestata con

¹²⁸ ROBERTA RICCI, *La risemantizzazione del viaggio dantesco nell'“Orlando Furioso”: fra allusione e parodia*, in «Misure critiche», n. s., I (2002), 2, p. 49.

¹²⁹ Ivi, p. 51.

¹³⁰ Ivi, p. 49.

¹³¹ PAUL GEYER, *Dialettica della parodia nell'“Orlando furioso”*, in «Studi italiani», 2004-2005, p. 37.

¹³² Citato in G. DAVICO BONINO, *Così per gioco*, cit., p. VIII.

l'episodio di Astolfo sulla luna e con lo svuotamento delle forme cavalleresche – in favore dell'affermazione dei valori borghesi incarnati nelle azioni di Rinaldo – che avviene nella selva Calidonia. La parodia dunque, ancora una volta per Ariosto, risulta in funzione della negazione, dell'esaltazione del contrario, della dimostrazione del vuoto che si cela sotto le forme esteriori ed estetiche:¹³³ è, insomma, lo strumento di cui il poeta si serve «nel suo scavo costante dell'antropologia della crisi».¹³⁴

Alla ripresa parodistica di Dante nel Cinquecento partecipa anche Angelo Bronzino con il capitolo burlesco *Il piato*. In esso l'autore immagina di compiere un viaggio sul corpo del gigante Arcigrandone scortato da una donna saggia omologa a Beatrice, situazione che ricalca per molti aspetti la scalata del corpo di Lucifero compiuta da Dante e Virgilio. Il capitolo è oggetto del contributo di Deborah Parker *Dante giocoso: Bronzino's burlesque of the Commedia*: il corpo realistico-grottesco di Arcigrandone, sostiene l'autrice, «represents a macrocosm of the world, a gigantic and chaotic arena of arguments, but one which is ultimately static and irresolute»;¹³⁵ esso è il luogo simbolico in cui abitano figure in eterna lite, metafora di una parola che non fa progredire, di un nuovo peccato originale costituito dallo stravolgimento della lingua quale mezzo di aggressione verbale. È suggestivo, pertanto, che la critica all'unilateralità del linguaggio, alla mancanza di un'effettiva valenza conoscitiva, sia condotta per il tramite della dialettica parodica.

Oltre ai casi di Bronzino e di Ariosto sopra ricordati, sia in Italia sia all'estero l'attenzione degli studiosi si è rivolta con assiduità anche ad altri autori cinquecenteschi: in relazione alla parodia cinquecentesca sono state studiate alcune forme particolari¹³⁶ così come episodi specifici,¹³⁷ nonché singoli autori italiani e stranieri.¹³⁸

¹³³ GIOVANNA SCIANATICO, «*Tutta al contrario l'istoria converti*»: storia e parodia nel Furioso, in «Collection de l'É.C.R.I.T.», 10 (2005), p. 162.

¹³⁴ Ivi, p. 163.

¹³⁵ DEBORAH PARKER, *Dante giocoso: Bronzino's burlesque of the Commedia*, in «Quaderni di Italianistica», XXII (2001), 1, p. 92.

¹³⁶ Ad esempio il commento burlesco con la miscellanea *Cum notibusse et comentariibusse. L'esegesi parodistica e giocosa del Cinquecento. Seminario di Letteratura italiana. Viterbo, 23-24 novembre 2001*, a c. di Antonio Corsaro e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2002 e, in sede filologica, con l'edizione *Ludi esegetici (Berni, Comento alla Primera – Lasca, Piangirida e Comento di maestro*

Riallacciando le fila della parodia dantesca, il distanziamento critico rispetto all'ideologia della *Commedia* è stato indagato da Gilda Policastro nei *Paralipomeni* leopardiani, a cui sono dedicati due paragrafi del suo volume su *Catabasi e parodia*. Secondo l'autrice i *Paralipomeni* fungono da testo archetipico per lo svolgimento del tema infernale nella modernità, i cui retaggi vengono riscontrati nel resto del volume – pur senza additare filiazioni dirette – nelle opere di Savinio (*Alceste di Samuele*), Sanguineti (*Commedia dell'Inferno*), Manganelli (*Hilarotragoedia*) e Pasolini (*La Mortaccia*, *La Divina Mimesis*, *Petrolio*). La catabasi del topo Leccafondi nei due canti finali del poemetto¹³⁹ declina modernamente non soltanto il *tópos* della discesa agli inferi, ma anche la nozione di parodia *tout court*. Essa realizza una doppia opposizione, «al contesto ipotestuale (la concezione spiritualistica dell'aldilà) e a quello della destinazione attuale ('i nuovi credenti')»,¹⁴⁰ che da un lato, rimettendo in discussione il rapporto serio-comico, trasforma l'*«ethos»* parodico, solitamente comico, in intento polemico», dall'altro implica «la considerazione di un nuovo rapporto, non più soltanto collaborativo, col destinatario».¹⁴¹ La rappresentazione della nullificazione *post mortem*, l'assenza di ogni gerarchia persino fra uomini e animali, la negazione diretta di episodi della *Commedia* sconfessano l'idea stessa della catabasi come motivo letterario e come eventuale dogma di fede. Parodiando Dante, tanto Ariosto quanto Leopardi rettificano dunque la bella definizione data da Mann in *Lotte in Weimar*,

Niccodemo sopra il Capitolo della salsiccia), a c. di Danilo Romei, Michel Plaisance, Franco Pignatti, con una premessa di Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2005; la parodia della trattatistica del comportamento da ALESSANDRO BALDI, *Tradizione e parodia in Alessandro Piccolomini*, Lucca, Pacini Fazzi, 2001; il motivo del funerale parodistico da MARIE-FRANÇOISE PIÉJUS, *Ortensio Lando et l'oraïson funèbre parodique*, in *Les funérailles à la Renaissance*, a c. di Jean Balsamo, Genève, Droz, 2002, pp. 469-483.

¹³⁷ Ad esempio la novella del barone romanesco che si legge nella seconda giornata del *Dialogo di Aretino*, studiata da GIAMPIETRO MARCONI, *Una aemulatio... a degrado (P. Aretino, giornata 2,2: del barone e della signora)*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2001.

¹³⁸ Oltre ai diversi autori esaminati nei contributi presenti nel numero monografico sulla parodia di «Seizième Siècle» (2006), si vedano MARGHERITA ORSINO, *Utopie, parodie... Écritures de l'hérésie: Bruno, Campanella, Cyrano*, in «Collection de l'É.C.R.I.T.», 6 (2001), *Sources antiques de l'irreligion moderne: le relais italien. XV^e-XVII^e siècles, Actes des journées d'études É.R.A.S.M.E. (Toulouse-Le Mirail – 3 et 4 décembre 1999)*, publiés par Didier Foucault et Jean-Pierre Cavaillé, pp. 147-169; CHRISTINE ESCARMANT, *François Rabelais: de la parodie antireligieuse à la parodie comme religion*, ivi, pp. 139-146; P. EICHEL-LOJKINE, *Excentricité et humanisme*, cit.

¹³⁹ Peraltro recentemente riproposto in edizione commentata: GIACOMO LEOPARDI, *Paralipomeni alla Batracomiomachia*, a c. di Marco Antonio Bazzocchi e Riccardo Bonavita, Roma, Carocci, 2002.

¹⁴⁰ GILDA POLICASTRO, *In luoghi ulteriori. Catabasi e parodia da Leopardi al Novecento*, cit., p. 47.

¹⁴¹ *Ibidem*.

secondo cui la parodia è «pietosa distruzione, sorridente addio» del passato:¹⁴² nel primo caso in quanto la distruzione del passato è impietosa e dolente, semmai adducibile alla categoria dell'ironia ariostesca, nel secondo perché la distruzione viene compiuta avendo di mira le credenze del presente.

Se la parodia di Dante è stata oggetto d'attenzione anche relativamente alle traduzioni in dialetto¹⁴³ e in ambito paraletterario, come mostra la panoramica di Antonio Rossini sullo spettacolo dialettale *Dante: un patàca* di Ivano Marescotti (2001), sulla *Cretina Commedia* realizzata per la radio da Giuseppe Impastato (1978) e sulla prima parodia italiana a fumetti, *L'Inferno di Topolino* sceneggiato da Guido Martina con i disegni di Angelo Bioletto (1949-1950),¹⁴⁴ la disamina dell'atteggiamento di Leopardi nei riguardi della parodia¹⁴⁵ è stata condotta da Valerio Camarotto a riguardo della prima delle tre traduzioni leopardiane (1815, 1821, 1826) della *Batracomiomachia*. Ritenendo l'opera una parodia in senso stretto dell'*Iliade*, attraverso una traduzione che tende a far passare inosservati i moduli omerici Leopardi tenta di svincolare il testo di secondo grado dalla «contingenza dell'ipotesto omerico», di liberarlo dalla sua natura parodica per «proiettarlo su uno sfondo più ampio» dominato dalla satira sulla vita sociale e politica dell'uomo.¹⁴⁶ La sovrapposizione stessa fra uomo e animale che nella *Batracomiomachia* innesca la parodia e in cui consiste una più generale tecnica di trasformazione parodistica – si pensi, a mero titolo d'esempio, oltre ai casi citati delle parodie Disney, alle *Rane* di Aristofane, al sottogenere degli epitaffi canini¹⁴⁷ o ancora alla biografia del cane *Flush*

¹⁴² Citata in M. BONAFIN, *Contesti della parodia*, cit., p. 13.

¹⁴³ VERINA R. JONES, *Dante the popular cantastorie: Porta's dialect traslation of the Comedy*, in «The Italianist», 20 (2000), pp. 44-57.

¹⁴⁴ A. ROSSINI, *Dante e la parodia*, cit.

¹⁴⁵ Su cui si veda anche MARIA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *Parodia e riutilizzazione delle fonti nell'epistola A Carlo Pepoli*, in *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia. Atti del IX Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 18-22 settembre 1995)*, [a c. di Rolando Garbuglia], Firenze, Olschki, 1998, pp. 407-433.

¹⁴⁶ VALERIO CAMAROTTO, «Antica lite io canto»: la traduzione leopardiana della «*Batracomiomachia*» (1815) tra parodia e satira, in «La rassegna della letteratura italiana», 2007, 1, p. 87.

¹⁴⁷ Se ne vedano gli esempi antologizzati in *Epigrammi italiani. Da Machiavelli e Ariosto a Montale e Pasolini*, a c. di Gino Ruozzi, Torino, Einaudi, 2001.

di Virginia Woolf –,¹⁴⁸ viene dunque deviata da Leopardi dall'ambito della parodia a quello della satira: l'esempio leopardiano mostra, allora, come dalla traduzione di un testo parodico (dalla riscrittura di una riscrittura) si possa muovere anche alla ricerca di un affrancamento – sorprendente, se posto a confronto con le aperture e le possibilità che al fenomeno parodico vengono riconosciute nel corso dei secoli – dai limiti della parodia.

¹⁴⁸ Il romanzo *Flush. A biography* di Virginia Woolf è stato discusso nell'ambito delle scritture parodiche dall'ottimo saggio di MIRELLA BILLI, *Il testo riflesso. La parodia nel romanzo inglese*, Napoli, Liguori, 1993.

«AD RIDICULA SENSUM RETRAHENS»: PROSPETTIVE TEORICHE

1. *Due Petrarca di meno*

Investito dell'onere di emendare i *fragmenta* petrarcheschi al fine di adattarne il significato alle istanze di paretesi cristiana maturate da Petrarca durante la sua permanenza terrena *post mortem* (è quanto assicura il dialogo spiritico che funge da prologo al *Petrarca spirituale*), fra' Girolamo Malipiero presenta al pubblico, nello stesso periodo del *Consilium de emendanda Ecclesia* (1536),¹ una nuova edizione del *Canzoniere*, restaurata e corretta secondo l'*ultima* volontà dell'autore (a meno di una sua improbabile riapparizione mondana, *of course*).² Certo non esente dai possibili risvolti di una comicità involontaria, l'intento dell'operazione è in realtà serissimo: ne fanno fede tanto un passaggio epistolare che testimonia l'assiduità dello sforzo del francescano («sed non permittit [di rispondere alla lettera] fugacissimi temporis angustia, totum me enim occupatum habet Franciscus Petrarca, quem ad pietatem christianam die noctuque pro viribus invertere satago»),³ quanto il sonetto premesso alla raccolta con cui l'autore di

¹ Il progetto, affidato da Paolo III nel 1536 a una commissione di nove cardinali presieduta da Gasparo Contarini, fu presentato al papa il 7 marzo dell'anno successivo: si trattava di un documento che doveva individuare le linee guida di una riforma interna alla Chiesa, in particolare in relazione alle sollecitazioni luterane e alla gestione del potere temporale e dell'economia romana. Cfr. ELENA BONORA, *La Controriforma*, Roma, Laterza, 2001.

² GIROLAMO MALIPIERO, *Il Petrarca spirituale*, Venezia, Marcolini, 1536. Una trascrizione telematica dell'opera, sebbene priva del dialogo fra Malipiero e Petrarca, è reperibile nel sito internet della Biblioteca Italiana (BibIt: <<http://www.bibliotecaitaliana.it>>), *ad indicem*.

³ La lettera, del maggio 1535, indirizzata all'umanista Bernardino Trinagio da Schio e conservata alla biblioteca Marciana di Venezia, è citata da PAOLO ZAJA, *Malipiero, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2007, *ad voc.*, cui rinvio in generale per le notizie bibliografiche su Malipiero. La riscrittura petrarchesca, già iniziata nel '35, fu stampata nel novembre 1536 dal Marcolini, che in quel periodo dava alla luce anche le prime opere religiose di Aretino; essa conobbe altre sette edizioni, l'ultima delle quali del 1587, e una diffusione antologica grazie alle *Rime spirituali* edita a Venezia, al segno della Speranza, nel 1550. Per un'analisi approfondita si veda AMEDEO

secondo grado consacra «A' sacri piedi di Iesu Cristo, redentore del mondo, [...] il suo teologo e spirituale Petrarca», anch'egli redento e offerto quasi in atto di espiazione per gli errori causati al mondo «da quel suo primo giovanile errore»:

Sommo Signor, che 'l tripartito impero
in cielo, in terra e nel tartareo regno
possedi per virtù del santo legno,
in cui morto vincesti il serpe fero,
ecco ch'a' piedi del tuo seggio altero
consacro e purgo il bello e d'alto ingegno
poeta tosco, poi ch'esempio degno
fatto è nel poetar, d'amor sincero.

Piacciati or dunque il già mutato stile
a ragionar di te tutto converso,
da quel suo primo giovanile errore.

Picciolo è 'l dono a tua grandezza e vile,
ma a te via più che 'l dir polito e terso,
aggrada un puro affetto ed umil core.⁴

Quella che il Malipiero offre a Dio e consegna alle stampe è un'opera che presenta una sola grafia, ma in realtà composta a due mani. Fin dall'esordio, la raccolta esibisce infatti una sovrapposizione fra le due voci liriche percepibili nel testo, un assolo *a due* nel quale la linea melodica di Malipiero, intrecciandosi con quella del Petrarca, a volte lascia risaltare la ben nota partitura originaria, a volte la accompagna con identica tonalità, tanto da rendere difficile distinguere le diversità di timbro, più spesso la sovrasta in voce. Si legga proprio il sonetto incipitale, ricalcato su *Rvf* 1:

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
de' miei novi sospir, ch'escon dal core
per la memoria di quel cieco errore,
che mi fe' in parte altr'uom da quel ch'i' sono:
poi che del vario stil più non ragiono,
ma piango il fallo mio pien di dolore,
il van desir, e 'l fuggitivo amore,
pietà, prego, vi mova a mio perdono.

Conosco ben sì come al popol tutto
materia fui d'error, onde sovente
di me medesimo meco mi vergogno.

Ora, drizzato al ciel, spero far frutto
di vero ben, ch'io veggio chiaramente,
che quanto piace al mondo è breve sogno.⁵

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovanile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono:
del vario stile in ch'io piango et ragiono,
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, nonché perdono.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
di me medesimo meco mi vergogno;
et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

QUONDAM, *Riscrittura, citazione, parodia. Il Petrarca spirituale di Girolamo Malipiero*, in ID., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara-Modena, ISR-Panini, 1991, pp. 203-262.

⁴ G. MALIPIERO, *Il Petrarca spirituale*, cit., c. **. La precedente citazione a testo è tratta dall'intitolazione del sonetto.

Il risultato è un nuovo arrangiamento lirico che mira a sovraincidere, a doppiare in senso propriamente filmico la versione originaria: sotto questo profilo, ben si attagliano a tale operazione da un lato l'accezione musicale del termine *parodia*, inteso come *performance* che utilizza l'intera struttura melodica di un diverso componimento,⁶ dall'altro la metafora di 'palinsesto' applicata da Gérard Genette alle riscritture che si articolano nella sede precedentemente riservata a un testo (non completamente) eraso, inscrivendosi negli spazi bianchi delle cancellature e lasciando eventualmente affiorare sulla pagina, come appunto avviene in questo caso, tracce più o meno consistenti del dettato originario.⁷

Un secolo più tardi, nel 1629, Giovan Battista Lalli compie su una più ristretta serie di componimenti, trascelti ugualmente dai *Rerum vulgarium fragmenta*, trasformazioni letterali di segno affatto diverso, sulla base di un recupero di modalità esperite dalla letteratura burlesca del Cinquecento e di un loro acclimatamento in un'altra temperie ideologica e culturale:

Voi ch'ascoltate imbastardito il suono
Del maggior Tosco, e ve ne crepa il core,

⁵ Ivi, c. **. Per il sonetto dei *Rerum vulgarium fragmenta* cfr. FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a c. di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 5.

⁶ Si prescinde in questo studio da un'analisi della parodia musicale, capitolo importante e assai articolato della storia generale della parodia nel Cinquecento, limitandosi a ricordare che la parodia letteraria nasce nel mondo greco probabilmente come emanazione di un controcanto distorto e comicamente indirizzato di una precedente melodia. Su questo aspetto, che concerne l'etimologia del termine e la sua immediata estensione alla letteratura, si veda FRED W. HOUSOLDER JR., *ἵλαριότης*, in «Classical Philology», XXXIX (1944), 1, pp. 1-9; per quanto riguarda invece la parodia musicale del XVI secolo, e in particolare la *missa parodia*, si rimanda a: L. LOCKWOOD, *A view of the Early 16th-Century Parody Mass*, in *The Department of Music Queens College of the City University of New York Twenty-fifth Anniversary Festschrift (1937-1962)*, ed. by Albert Mell, New York, Queens College Press, 1964, pp. 55-81; ID., *On Parody as term and concept in 16th-Century music*, in *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday offering to Gustave Reese*, ed. by Jan LaRue, New York, Norton, 1966, pp. 560-575; CLAUDIO GALLICO, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Torino, EDT, 1991, in part. p. 38; V. FRANKE, *Borrowing procedures in the late 16th-Century imitation Masses and their implications for our view of "parody" or "imitation"*, in «Studien zur Musikwissenschaft», 46 (1998), pp. 7-33. Si veda anche FERNANDO VINCENZI, *Parodia e imitazione in musica negli ultimi tre secoli*, in *Dialettiche della parodia*, a c. di Massimo Bonafin, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997, pp. 231-249. Il successo e la diffusione della *missa parodia*, nella quale si cimentarono, fra gli altri, Josquin de Prez e Orlando di Lasso, porta a supporre che Malipiero possa essere giunto a concepire il rifacimento dell'intero *Canzoniere*, capostipite delle successive riscritture spirituali del secondo Cinquecento, anche grazie all'esempio tecnico fornito da questo particolare genere di parodia sacra. Tuttavia, l'analisi andrà in questo senso approfondita e supportata da più puntuali riscontri.

⁷ Si fa riferimento a GÉRARD GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997 (ed. or. Paris, Seuil, 1982).

Con brontolar che quest'è grand'errore,
 E che sfacciato e temerario i' sono,
 Sappiate che quant'io scherzo e ragiono,
 Vien perché quasi io scoppio di dolore,
 In veder, ch'anco a li più saggi, Amore
 Fa salsiccie dei cor senza perdono.
 La tirannia d'Amor s'ode per tutto
 Con sì gravi schiamazzi, che sovente
 Io, che non v'ho che far, me ne vergogno.
 Sospir sono i suoi fior, pianto il suo frutto,
 E sol chi 'l fugge vede chiaramente
 Che non è sua bravura altro che sogno.⁸

A confronto con il sonetto d'esordio del *Petrarca spirituale*, l'incipit della silloge giocosa del Lalli pare verificare un'altra accezione di parodia, nel senso più strettamente etimologico di 'canto a lato', 'a fianco' di un testo poetico precedente.⁹ La stessa menzione del «maggior Tosco» direttamente all'interno del testo, nel secondo verso, denuncia immediatamente il carattere derivativo del sonetto, e separa già nell'apertura del componimento le voci liriche dell'autore e della sua esplicita fonte: laddove Malipiero tendeva a sovrapporsi, a celare e in ultimo grado a sostituire idealmente (e ideologicamente) la scrittura di Petrarca, Lalli desidera al contrario non solo che il suo procedimento trasformativo venga riconosciuto (consapevole del fatto che la parodia, per essere compresa a pieno, non deve celare bensì porre in evidenza, anche soltanto nel breve movimento di un incipit, il proprio ipotesto), ma anche che sia valutato e apprezzato dal lettore proprio per l'abilità tecnica in esso dispiegata. Così, mentre la fruizione dell'opera di Lalli appare come una relazione a triangolo fra modello, riscrittura e lettore,¹⁰ quella del *Petrarca spirituale* tende a creare un nuovo rapporto diadico testo-lettore e lo impone sul precedente rapporto avvicinandosi ad esso. Derivano da qui, nella riscrittura seicentesca, la forte presenza di pronomi personali

⁸ GIOVAN BATTISTA LALLI, *Rime del Petrarca trasformate*, a c. di Ilaria Cappellini, in «Lo Stracciafoglio», II (2001), 1, pp. 26-45, <<http://www.edres.it/blalli.html>>. La Cappellini si basa sull'ultima edizione (Roma, Cavalli, 1638); la *princeps*, stampata a Foligno, è del 1629. Lalli compie il proprio esercizio di riscrittura su trentatré componimenti petrarcheschi.

⁹ Per l'etimologia del termine si rimanda al contributo di FRED W. HOUSOLDER JR., *ΠΑΡΟΔΙΑ*, cit., all'introduzione di Enzo Degani al volume da lui curato *Poesia parodica greca*, Bologna, CLUEB, 1982, pp. 12-17, e ad ALBERTO CAMEROTTO, *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998.

¹⁰ Rimando all'introduzione per il concetto di relazione triadica del riso applicata alla parodia.

riferiti esclusivamente all'autore di secondo grado (vv. 4-6 e v. 11),¹¹ che denota una più netta contrapposizione fra il poeta trasformatore e l'io lirico suo malgrado trasformato, e i più consistenti mutamenti apportati al dettato originario, che spesso conservano del verso petrarchesco soltanto la parola rima o la parte finale del secondo emistichio: una conservazione che, per di più, può riguardare solo il significante ed essere perciò soltanto apparente, 'per l'occhio', avendo il contesto ormai mutato le coordinate interpretative della porzione testuale originaria. Eppure, anche i lacerti risparmiati provvedono ad assicurare un inequivocabile richiamo al testo di partenza, a instaurare un limpido contratto di parodia.

Oltre a fornire una buona occasione per entrare più concretamente nell'argomento del presente studio, l'accostamento fra queste due riscritture di uno stesso celebre testo poetico interessa il nostro discorso in quanto impulso per alcune considerazioni teoriche. Divergenti per scelta contenutistica e affatto opposti per quanto concerne l'impegno intellettuale e la finalità cui soggiacciono, nonché per importanza culturale e fortuna in seno allo sviluppo delle patrie lettere, gli ipertesti di Malipiero e Lalli sono accomunati da un identico procedimento tecnico: da un punto di vista esclusivamente formale, infatti, la paziente opera di edificante risemantizzazione condotta da Malipiero sull'intera mole del *Canzoniere* mostra una sensibile consonanza – al di là delle differenze prima accennate – con i componimenti giocosi del Lalli, «casi cristallini di parodia nell'accezione [...] di riscrittura di un intero testo altrui, che, lasciando intatta la porzione più estesa possibile dell'originale, riesca, con opportuni ritocchi, a stravolgerne completamente il significato».¹² In altri termini, la tecnica della sostituzione lessicale agita sulla tessitura verbale di un componimento anteriore, tecnica che per comune consentimento critico e per antica tradizione può essere considerata come eminentemente parodica, parrebbe prescindere dalla sua attuazione entro un contesto comico e dall'effetto ilare suscitato nel lettore: come dimostra il caso in esame, essa può infatti presentarsi anche nelle forme di una riscrittura seria e devota che assurge a modello di stile per la poesia spirituale moderna da Vittoria Colonna a Torquato

¹¹ Mentre nel *Petrarca spirituale*, come si è detto, il pronome 'io' individua contemporaneamente sia Malipiero sia, forzatamente e in virtù della finzione letteraria, Petrarca.

¹² SILVIA LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore, 1983, p. 6.

Tasso,¹³ a *exemplum* di ortodossa *emendatio* che lascia già in parte presagire, pur nello sforzo di una inedita ri-creazione letteraria che risente del clima di apertura culturale registrabile nella Chiesa romana ancora all'altezza degli anni Trenta del Cinquecento, un più cupo periodo di espurgazioni controriformistiche.¹⁴ Inoltre, a ben vedere, la *detorsio Petrarcae* è compiuta in entrambi i testi anche a livello macrostrutturale, intervenendo sulla forma canzoniere e modificando perciò una delle caratteristiche più cospicue e riconoscibili dell'opera, la quale, ricondotta nel primo caso a una ormai attardata bipartizione metrica fra sonetti da un lato, canzoni, ballate e madrigali dall'altro,¹⁵ parcellizzata nel secondo per mezzo di una estrapolazione di pochi campioni testuali che riflette l'uso ampiamente consolidato della fruizione antologica e frammentaria del *Canzoniere*,¹⁶ viene privata della fondamentale valenza soggiacente al vettore semantico della sua *fabula*. Utile, allora, per illuminare meglio le questioni sopra accennate, tentare a questo punto un secondo confronto e individuare una seconda 'coppia minima', meglio se basata sul rifacimento di un diverso ipotesto, da accostare al dittico Malipiero-Lalli.

2. Un Ariosto di più

Auctoritas letteraria non meno canonizzata dei *Rerum vulgarium fragmenta*, l'*Orlando furioso* è stato oggetto nel corso dei secoli di varie operazioni di rifacimento, esso stesso contenitore di numerose riscritture e originato, del resto, dalla 'continuazione'

¹³ Cfr. GIORGIO FORNI, *Vittoria Colonna, la «Canzone alla Vergine» e la poesia spirituale*, in *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, a c. di Maria Luisa Doglio e Carlo Delcorno, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 63-94.

¹⁴ Si veda, al proposito, il giudizio *tranchant* datone da FRANCESCO SAVERO QUADRIO, *Della storia, e della ragione d'ogni Poesia*, Milano, Francesco Agnelli, 1741, vol. 2, p. 230 (l. I, dist. 1, cap. VIII): «Presesi egli grandissima pena di riformare il Petrarca, spiritualizzandolo: [...] fatica quanto malagevole, altrettanto vana [...]».

¹⁵ Pur avendo suddiviso anche la propria opera in due parti, Malipiero non mantiene i testi petrarcheschi nella loro esatta successione: lungi dall'affidare la bipartizione all'attribuzione delle rime in vita e in morte di madonna, egli imposta sul dualismo sonetti/componimenti di altro metro l'articolazione del canzoniere. Il sottotitolo è del resto *Sonetti e canzoni di messer Francesco Petrarca...*, con probabile richiamo alla linea poetica 'perdente' del Sannazzaro.

¹⁶ Mi limito a rimandare su questo aspetto a ROBERTO FEDI, *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 1990.

dell'*Inamoramento de Orlando*. Fra gli altri, due rifacimenti cinquecenteschi del *Furioso*, nei quali vengono estratti dalla vasta materia poematica ariostesca rispettivamente un singolo episodio (riletto in prospettiva comico-grottesca) e un singolo canto (trasposto in termini di spiritualizzazione), risultano nella prospettiva di questo lavoro particolarmente eloquenti.

Nel 1530 il letterato veneziano Lorenzo Venier, 'creato' dell'Aretino, compone un poemetto pornografico in quattro canti intitolato *La Puttana errante*: in esso sono narrate le imprese di un'eccelsa cortigiana la quale, infiammata dalle prove di virtù compiute dalle eroine cavalleresche (Ancroia, Marfisa, Bradamante), si risolve di divenire loro emula mostrando al mondo la propria ero(t)ica valentia.¹⁷ Armatasi con un corredo soldatesco adeguato alle sue condizioni di vita e alle sue bellicose intenzioni – la descrizione del quale stravolge comicamente il *tópos* della vestizione del cavaliere –,¹⁸ la paladina inizia un *itinerarium* che si concluderà trionfalmente nella città santa in corrispondenza del Sacco di Roma (1527) e che, fra le altre avventure, la conduce inizialmente ad appalesare la destrezza della propria *ars amandi* dando luogo a uno sbalorditivo accoppiamento, al contempo, con un cane e un cavallo. La scena (I, 39-45) termina con una farsesca fuga del gruppo erotico verso il Reno, dove i protagonisti del bestiale triangolo amoroso possono spegnere le fiamme che un furfante, per burla, aveva appiccato alla paglia posta sulla soma del cavallo. Ha inizio qui una esplicita riscrittura che riprende per sommi capi l'episodio di Angelica e del vecchio eremita descritto nel canto ottavo del *Furioso* (ott. 30-67) e che secondo canoni moderni non esiteremmo a dichiarare una parodia;¹⁹ riscrittura nella quale, per quanto Venier si

¹⁷ Per il testo del poemetto e la relativa bibliografia mi permetto di rinviare all'edizione LORENZO VENIER, *La Puttana errante*, a c. di Nicola Catelli, Milano, Unicopli, 2005. Da questa edizione sono tratte anche le successive citazioni dal poemetto, per le quali saranno indicati i riferimenti di canto, ottava e verso.

¹⁸ Cfr. ivi, I, 19: «Fu la corazza sua una schiavina, | Che reggeva il baston aspro e nodoso, | Riccamata per opra damaschina | Di lebbaccia, rognaccia e mal francioso, | E 'l suo cimier, sopra la celatina, | L'ospedal trionfante pedocchioso; | Portò la fame per lancia e per scudo | La potta spalancata e 'l cul ignudo».

¹⁹ Segnalata da GABRIELE ERASMI, *'La puttana errante': parodia epica ispirata all'Aretino*, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita. Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992)*, Roma, Salerno Editrice, 1995, t. II, pp. 875-895. La 'parodia' diretta riguarda propriamente le ottave 6-23 del canto secondo, ma già l'amplesso animalesco descritto nel canto primo mette a frutto alcune suggestioni derivanti dal duello di Rinaldo e Sacripante che cagiona la fuga di Angelica e il suo incontro con l'eremita (nel canto secondo del *Furioso*). In particolare, nell'antefatto ariostesco i due cavalieri sono paragonati a «due can mordenti, | o per invidia

discosti dal dettato originario prelevandone pochissimi nuclei lessicali, variando l'ordine del racconto, invertendo le azioni dei personaggi e capovolgendone le reazioni, mutando infine le motivazioni delle loro gesta, la filigrana ariostesca permane costantemente percepibile. Se il cavallo che rapisce Angelica e la conduce nell'Atlantico è posseduto dal demonio, che si cela nel suo corpo «come si cuopre alcuna volta il fuoco, | che con sì grave incendio poscia avampa, | che non si estingue, e a pena se ne scampa», il «cavallaccio» che porta con sé l'Errante nel Reno è spinto dal «diavol» e da un fuoco certo non metaforico.²⁰ Nel fiume della Romagna – che circonda le vicende della protagonista entro un ben più limitato orizzonte geografico rispetto a quello dei suoi modelli, secondo una pratica di comica transdiegetizzazione²¹ non innocente sul piano ideologico – l'Errante teme di affogare:²² fa allora voto

s'ella uscì de l'acqua viva
 Quattr'anni *gratis* gir dietro alloggiando
 De cazzi ogni stupenda comitiva;
 Promesse visitar peregrinando

o per altro odio mossi», che si avvicinano «digrignando i denti, | con occhi bieci e più che braccia rossi», mordendosi quindi «di rabbia ardenti, | con aspri ringhi e rubuffati dossi» (ott. 5; e cfr. anche l'ott. 9); di risposta, nella *Puttana errante* il cane e il cavallo ingaggiano una sorta di rivalità o reciproca emulazione («Spingea di dietro il cagnaccio poltrone, | E 'l cavallaccio dinanzi spingia; | Un bugera et abbaia, un fotte e ringe, | E questo per veder quell'altro spinge»: ott. 42, vv. 7-8); e alla stessa situazione rimanderà anche il comportamento del cane dopo che sarà stato appiccato il fuoco alla paglia del cavallo («Il can, che le faceva dietro 'l cristero, | La graffiava, e mordea pien di veleno»: ott. 45, vv. 3-4). Preciso infine che, la composizione dell'*Errante* dovendosi ascrivere con ogni probabilità al 1530, le citazioni di Ariosto andrebbero tratte dalla redazione 1521; tuttavia, poiché riguardo a tutto questo episodio non si registrano varianti sostanziali rispetto all'edizione ultima del poema, si fa riferimento qui e in seguito a LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, a c. di Lanfranco Caretti, presentazione di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1966.

²⁰ Per l'Ariosto cfr. VIII, 32-34 (la citazione a testo è da quest'ultima ottava, vv. 6-8), mentre per Venier cfr. I, 45, vv. 1-2 e 5-6 («Con la poltrona sul cazzo 'l destriero | Si messe 'n fuga spacciando 'l terreno. | [...] | Volse 'l diavol da beffe, o da dovero, | Che 'l cavallaccio gettossi nel Rhen»). La resa in concreto, letterale, di un'immagine metaforica è del resto noto espediente volto a suscitare il riso, ma è anche una tecnica non inconsueta delle operazioni di riscrittura anche al di fuori dell'ambito comico. Si osservi poi che sia nel canto secondo, al momento del duello fra Rinaldo e Sacripante, sia nel canto ottavo, durante il 'primo rapimento' di Angelica, l'immagine del cavallo è accostata a quella del cane (cfr. rispettivamente la similitudine dei due cani di II, 5, sopra citata, che precede la descrizione dell'imbizzarrimento di Baiardo, e il paragone fra l'eremita e il cane da caccia di VIII, 33, posta fra le due ottave che descrivono l'imbizzarrimento del cavallo di Angelica).

²¹ S'intende, con Genette (*Palinsesti*, cit., pp. 352 sgg.) la tecnica di variazione degli aspetti attinenti alla cornice spazio-temporale di una *fabula*.

²² L'espressione compendiosa usata dal Venier («La bugerona col cul anegando»: II, ott. 7, v. 1) crea una distanza abissale rispetto al dettato di Ariosto: «Ella tenea la vesta in su raccolta | per non bagnarla, e traeva i piedi in alto. | Per le spalle la chioma iva disciolta, | e l'aura le faceva lascivo assalto. | Stavano cheti tutti i maggior venti, | forse a tanta beltà, col mare, attenti. | | Ella volgea i begli occhi a terra invano, | che bagnavan di pianto il viso e il seno» (VIII, ott. 26, vv. 3-8 e ott. 27, vv. 1-2).

Del mondo ogni bordello a suon di piva,
 E fatto 'l voto *ex corde*, ecco un villano
Servus servorum di san Crescimano.²³
 (I, 7, vv. 2-8)

Poiché nel XVI secolo l'oscenità letteraria rientra nell'ambito del comico – aspetto, questo, che verrà persino teorizzato, nella seconda metà del Cinquecento, da Ludovico Castelvetro nell'*excursus* dedicato al riso all'interno del suo commento aristotelico –,²⁴ il testo di Venier viene a condividere lo stesso registro della parodia di Lalli: tuttavia, ne differisce in modo sensibile a riguardo della tecnica impiegata, o, meglio, delle tecniche impiegate, le quali si moltiplicano dando luogo nel poemetto a una diffrazione che risponde alle istanze di un'opera più articolata e alle opportunità che essa offre alla declinazione degli artifici comici, siano essi la *reductio* che muta l'oceano in un fiume regionale, il passaggio dalla similitudine alla *res* (come nel caso del fuoco diabolico) o, lo vedremo ora, la diversa caratterizzazione di un personaggio. Così come, infatti, la donna angelicata di Ariosto, bramata ed errabonda, costantemente in fuga, ha ceduto il posto all'impudica Errante, diabolica e divina come il genio ispiratore del verso di Venier,²⁵ costantemente alla ricerca di un cimento che faccia il mondo accorto della propria capovolta virtù, l'eremita dall'aspetto venerando ma in realtà lascivo ed esperto di

²³ Anche nel *Furioso* l'eremita compare al termine delle parole disperate di Angelica: «Così dice la donna con gran pianto, | quando le apparve l'eremita accanto. | | [...] | Era sei giorni egli venuto prima; | ch'un demonio il portò per via non trita: | e venne a lei fingendo divozione | quanta avesse mai Paulo o Ilarione» (VIII, 44, vv. 7-8 e 45, vv. 5-8; nella redazione del 1521 il v. 6 di quest'ultima ottava suona diversamente: «ch'un spirito lo portò per via non trita»). Con il verso «*Servus servorum* di san Crescimano» l'ironia di Ariosto («quanta avesse mai Paulo o Ilarione») si è tramutata in oscenità boccacciana.

²⁴ Cfr. LUDOVICO CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a c. di Werther Romani, Roma-Bari, Laterza, 1978-1979, vol. 1, pp. 134-135 (Seconda parte principale, Particella V): «La quarta e ultima maniera delle cose piacenti che ci muovono a riso sono tutte le cose che pertengono a diletto carnale, come le membra vergognose, i congiungimenti lascivi, le memorie e le similitudini di quelli. Ma è da por mente che le predette cose non ci fanno ridere quando ci sono proposte aperte avanti agli occhi della fronte o della mente in presenza di persone, anzi ci confondono di vergogna e ci fanno arrossare»; aggiunge inoltre Castelvetro che «le cose predette piacenti ci fanno ridere quando ci sono in presenza di altrui presentate sotto alcuno velame, per mezzo del quale possiamo fare vista di non ridere della disonestà, ma d'altro [...] o vero quando ci sono presentate senza velame in fatto o in parole o altramente in luogo che noi non siamo veduti da niuno». A riscontro si legga l'analogo passo dell'*Arte poetica* del Minturno: «La quinta [maniera dell'oggetto del riso] è nella dishonestà degli atti, e delle parole. E, perciocché è sì disdicevole, e dishonesto, e contra i buoni costumi, giudico doversi fuggire, anchorché Plauto l'usasse (ANTONIO SEBASTIANO MINTURNO, *L'arte poetica [...] nella quale si contengono i precetti heroici, tragici, comici, satyrici, e d'ogni altra poesia: con la dottrina de' sonetti, canzoni, & ogni sorte di rime thoscane, dove s'insegna il modo, che tenne il Petrarca nelle sue opere [...]. Con le postille del dottor Valvassori, non meno chiare, che brevi. Et due tauole, l'una de' capi principali, l'altra di tutte le cose memorabili*, Venezia, Valvassori, 1563, p. 133).

²⁵ Di «spirito diabolico e divino» è infatti dotato l'Aretino, invocato da Venier all'inizio del poemetto al posto di Apollo e delle Muse per sostenere lo stile della sua scrittura (I, 3, v. 3).

negromananza assume le fattezze di un rozzo frate di campagna, devoto del boccacciano san Cresci in Valcava,²⁶ più scopertamente lussurioso del personaggio originale e per questo – con un’inversione che ha quasi il valore di una dichiarazione di poetica – venerato come creatura divina dalla protagonista:

8
Questo villan miracolosamente
La scanfarda cavò del fiume, e poi
Dietro, e dinanzi la tocca, e pon mente
Tanto, che s’incazzi de i fatti suoi,
E sguainò un priapo fottente
Che l’ha minor tre dozzine di buoi:
Dice Turpin cronichista, ch’egli era,
*Come quel d’un muletto a primavera.*²⁷

9
Quando l’ostessa d’ogni Taliano
Porse a la bestia *lo sfacciato viso*,
Inginocchioni a lui alzò ogni mano,
Ché le parse veder il paradiso,
E fremitando la sua vulva, et ano
Disse: «La serva tua or va improvviso
Coeli coelorum ne la tua presenza,
E vadasi a impiccar chi vive senza».

10
Ella dicea: «Cazzon santo e divino,
Tu solo il corpo mio puoi far beato,
Mio Tebaldeo, mio dolce Seraphino,
Melato, inzucherato, e confettato».
Poi reccosselo in man, com’un bambino
Reccasi mamma, come l’ha fasciato,

49
Egli l’abbraccia et *a piacer la tocca*,
et ella dorme e non può fare ischermo.
Or le bacia il bel petto, ora la bocca;
non è chi ’l veggia in quel loco aspro et ermo.
Ma ne l’incontro *il suo destrier trabocca*;
ch’al disio non risponde il corpo infermo:
era mal atto, perché avea troppi anni;
e potrà peggio quanto più l’affanni.

46
Come la donna il cominciò a vedere,
prese, non conoscendolo, conforto;
e cessò a poco a poco il suo temere,
ben che ella avesse ancora *il viso smorto*.
Come fu presso, disse: – Miserere,
padre, di me, ch’i’ son giunta a mal porto. –
E con voce interrotta dal singulto
gli disse quel ch’a lui non era occulto.

47
Comincia l’eremita a confortarla
con alquante ragion belle e divote;
e *pon l’audaci man*, mentre che parla,
or per lo seno, or per l’umide gote:
poi più sicuro va per abbracciarla;
et ella sdegnosetta *lo percuote*

²⁶ L’espressione, diffusa poi nella letteratura comico-realistica, trae origine dalla novella della vergine Alatiel (II, 7), ove compare in doppia occorrenza: «col santo Cresci-in-man che Iddio ci diè la cominciò per sì fatta maniera a consolare»; «e con gran divozione con loro insieme ho poi servito a san Cresci in Valcava»: cfr. GIOVANNI BOCCACCIO, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 2008, pp. 133 e 144.

²⁷ Si noti il richiamo, anch’esso parodistico, a Turpino, invocato a garanzia delle dimensioni virili del villano, le quali, paragonate dalla stessa *auctoritas* cui fa riferimento l’Ariosto a quelle di un «muletto» in calore (e cfr. «cazzo asinino», ott. 13, v. 1), innescano una netta opposizione con il «pigro rozzon» dell’eremita (così continua il passo del *Furioso*, ott. 50, vv. 1-4: «Tutte le vie, tutti li modi tenta, | ma quel pigro rozzon non però salta. | Indarno il fren gli scuote, e lo tormenta; | e non può far che tenga la testa alta»). I vv. 3-4 dell’ott. 8 di Venier derivano però da un passo precedente del *Furioso*: «Quella rara bellezza il cor gli accese, | e gli scaldò le frigide medolle» (VIII, 31, vv. 1-2; subito dopo, nella stessa ottava, è descritto l’atteggiamento della cavalcatura dell’eremita, in anticipo su quanto accadrà in seguito al suo metaforico destriero: «ma poi che vide che poco gli attese, | e ch’oltra soggiornar seco non volle, | di cento punte *l’asinello* offese; | né di sua tardità però lo tolle: | e poco va di passo e men di trotto, | né stender gli si vuol la bestia sotto», vv. 3-8). I corsivi, nelle ottave di Venier come in quelle di Ariosto, sono miei (salvo le parole latine), e sono ovviamente intesi a sottolineare le corrispondenze letterali fra i due testi, anche laddove si manifestano sotto forma di suggestione o di reificazione dell’espressione traslata.

E lo bascia, e vagheggia con amore,
Come Venere porca bascia Amore. [...]

con una man nel petto, e lo rispinge,
e d'onesto rossor tutta si tinge.

13
Quando 'l cazzo asinino in cul trascorse,
Fègli onor regio il suo gentil budello:
L'anima in cima al duro cazzo corse,
L'anima ch'ha per suo ciel il bordello.
Di morir la puttana stette in forse
Per l'allegrezza del cazzo novello,
E pel soave fottuto martiro
Sul cazzo tramortì con un sospiro.

48
Egli, ch'allato avea una tasca, aprilla,
e trassene una ampolla di *liquore*;
e negli occhi possenti, onde sfavilla
la più cocente face ch'abbia Amore,
spruzzò di quel leggermente una stilla,
che di farla dormire ebbe valore.
Già resupina ne l'arena giace
a tutte voglie del vecchio rapace.

Si osservi che, mentre la metamorfosi dell'eremita in frate procede secondo un'amplificazione dell'erotismo insito nel personaggio ariostesco, la sostituzione dell'Errante ad Angelica, oltre a innescare meccanismi di ampia tradizione comica quali l'inversione dei comportamenti e delle reazioni e lo scambio dei ruoli (impiegati anche in seguito da Venier),²⁸ suggerisce una diversa caratterizzazione della figura della donna amata da Orlando e, proiettandosi all'indietro, condiziona la lettura del testo di partenza. Se la riscrittura comica, nel caso dell'eremita, infrange le apparenze del 'Sileno rovesciato'²⁹ per esplicitare la corruttela interiore del personaggio, limitandosi però ad estremizzare quanto Ariosto aveva già in realtà fatto intendere, in relazione ad Angelica essa *rivela* che la donna è, a ben vedere, un secondo Sileno rovesciato, ne attesta l'impudicizia e la rappresenta 'al naturale'. Questa pretesa di verità rappresenta certamente una modalità ricorrente di opere parodistiche/caricaturali in senso lato, se, ad esempio, Aretino la rivendica all'inizio dell'*Orlandino*, dichiarandosi determinato a cantare «le menzogne de l'armi e de gli amori, | di che il mondo coglion si inebria

²⁸ In particolare paiono invertirsi i ruoli di dominanza e i rapporti di forza fra Angelica e l'eremita da un lato, fra l'Errante e il frate dall'altro. Nel testo di Venier, infatti, il frate prende l'iniziativa dal punto di vista sessuale, ma è la donna a condurre veramente l'*actio*, riproponendo in particolare alcuni gesti che il *Furioso* assegnava all'eremita. Si osservino a questo proposito anche altri dettagli: mentre Angelica viene addormentata grazie al ricorso alla negromanzia, e quindi ad arti diaboliche, l'Errante sviene per il piacere paradisiaco che lei stessa è stata in grado di procurarsi, perdendo i sensi per la gioia che le deriva dall'incontro con il 'divino'; la stessa opposizione si riflette anche nella cinetica delle azioni, lenta e graduale per quanto riguarda il passo del *Furioso* («il cominciò a vedere», «cessò a poco a poco il suo temere», «Comincia l'eremita a confortarla»), secca e rapida nella scena dell'*Errante* («Inginocchioni a lui alzò ogni mano», «or va improvviso», «in cul trascorse»).

²⁹ Cfr. ERASMO DA ROTTERDAM, *I Sileni di Alcibiade*, in ID., *Adagia. Sei saggi politici in forma di proverbi. Testo latino a fronte*, a c. di Silvana Seidel Menchi, Torino, Einaudi, 1980.

tanto»,³⁰ e, due secoli più tardi, Henry Fielding la adotta come motore del romanzo epistolare *Shamela* (1741):³¹ su una supposta verità si basa del resto anche la riforma del testo petrarchesco proposta da Malipiero. Occorre però, a questo proposito, retrocedere di alcune ottave, dal momento che anche i due protagonisti animaleschi della sequenza sono oggetto di trasformazione letteraria. Il cavallo descritto da Venier, come si è visto, deriva dal calco dell'episodio di Ariosto: così come il destriero del *Furioso* innesca un parallelo tra realtà e metafora rispecchiandosi nel «pigro rozzon» dell'eremita, quello dell'*Errante* trova rispondenza nel membro del frate, che, assicura Turpino, era «come quel d'un muletto a primavera». Venier, tuttavia, riattiva anche una delle fonti principali dell'episodio ariostesco, ovvero il rapimento di Europa da parte di Giove trasformatosi in toro: ne resta una traccia evidente nel lamento della donna una volta ritrovatasi in acqua,³² che non si ha nel *Furioso* e che proietta dunque sul «cavallaccio» l'aura divina del toro di cui Giove assume le sembianze, ancora una volta amplificando le cadenze lascive con cui, nel testo di partenza, è descritta la figura di Europa (la quale si sovrappone in questo senso a quella di Angelica). D'altro canto il cane è presentato da Venier come essere mostruoso somigliante al personaggio di Pulicane del *Buovo d'Antona*, sottolineatura che non soltanto pone anche questo particolare sotto le insegne di un referente cavalleresco, ma inserisce un travestimento letterario in un altro: sul concepimento di Pulicane – a sua volta memore del mito di Pasife, che riconduce dunque implicitamente la trama di riferimenti intessuta da Venier

³⁰ PIETRO ARETINO, *Orlandino*, in ID., *Poemi cavallereschi*, a c. di Danilo Romei, Roma, Salerno Editrice, 1995, p. 217 (I, 1, vv. 3-4). Subito dopo Aretino accusa Turpino di essere stato, a riguardo delle virtù dei paladini, fonte mendace per la triade Pulci-Boiardo-Ariosto (cui Aretino medesimo si aggiunge come quarto membro di tale Parnaso epico, in quanto autore della *Marfisa*), e attesta fra l'altro: «Di Angelica, Marfisa e Bradamante, | di Fiordeligi, di Morgana e Alcina | non vo' cantar, che chi non è ignorante | la vita loro amorosa e' indivina; | io l'assimiglio a la putana errante | Antea, Origilla e Fallerina; | l'Ancroia errante anche essa era putana | e Gabrina di tutte la ruffiana. || Questo è la verità! Non dice fola, | come ser Pulci, il Conte e l'Ariosto, | il mio sol Aretin, che pel ciel vola | come quel lume che 'l sol da mezzo agosto» (pp. 219-220, ott. 8 e ott. 9, vv. 1-4).

³¹ Sull'opera di Fielding come controcanto veridico alla *Pamela* di Samuel Richardson (1740) si veda l'introduzione di Guido Fink a HENRY FIELDING, *Shamela*, a c. di Daniela Fink e Guido Fink, trad. it. di Daniela Fink, Venezia, Marsilio, 1997.

³² Il lamento di Europa mentre si trova lontano dalla terra ferma si ha ad esempio nella versione del mito di Mosco (idillio secondo, *Europa*), e dà ragione della leggera inversione narrativa compiuta da Venier rispetto all'ordine del racconto di Ariosto, sfasatura subito ricucita grazie all'intervento del bargello. In Ariosto il lamento di Angelica avviene invece dopo che la donna è ritornata sulla terra ferma.

a un'altra immagine taurina – è modellato infatti l'amplesso tra l'Errante e il «sodomito can» (I, 44, v. 1):

39

Mostrò questo miracolo a la gente:
Coram populo fe' venir un cane
 Di pagliari, e macei luogotenente,
 Profumato di merda, e d'ambracane;
 Egli era zio, nepote, o parente,
 Là in *Buovo d'Antona*, a Pulicane:
 Questo figliuol bastardo è de la Diva,
 Che per vituperar il mondo è viva.

40

Il gran lussurioso mostro caro
 Ella col cul parturì senza doglia,
 E l'acquistò del mese di genaro
 Da Cerbar, che di fotterla ebbe voglia.
 Ora 'l can traditor, visto 'l cul raro,
 Il cazzo de la pelle a un tratto spoglia,
 E nel cul, donde uscì, con spinte ladre
 Cacciollo de la sua cagnaccia madre.

IV, 20

[Drusiana] menonne uno che aveva in
 prigione, chiamato Pulicane, il quale era
 mezzo uomo e mezzo cane; cane era dal
 mezzo in giù, e dal mezzo in su era uomo;
 e correva tanto forte, che non era altro
 animale ch'egli non giugnesse a correre, e
 parlava molto bene; ed era figliuolo d'uno
 cane e d'una cristiana, la quale fu gentile
 donna. E fu signora sua madre d'una città
 d'Erminia, chiamata Capodozia; e uno
 turco, ch'era re di Ligonìa e di Sauria,
 avendole fatto gran tempo guerra e non
 potendola vincere, trattò la pace e tolsela
 per moglie, promettendole di battezzarsi; e
 quando la menò, che l'ebbe in sua balia, la
 fece per dispregio spogliare ignuda, e fecela
 legare in su 'n uno capo d'una panca
 boccone, e fece venire uno grande mastino,
 e più volte la fece coprire a quello mastino,
 ed ella ingravidò di questo Pulicane.
 Essendo pregna, si fuggì in Erminia al re
 Erminione, e partorì questo animale, e
 morì di dolore nel parto. E il re Erminione,
 per vedere quello che poteva addivenire di
 questo animale, lo fe' allevare; e quando fu
 grande, lo teneva in prigione o incatenato
 per degnità; ed era chiamato Pulicane.³³

Al termine delle ottave iniziali del canto secondo, il nuovo svenimento dell'Errante permette a Venier di riallacciare il filo degli accadimenti del proprio poemetto a quello del testo modello, facendo comparire sulla scena, in luogo dei corsari dell'isola di Ebuda, «Con cento sbirri il bargel di Romagna, | Col boia appresso di capestri adorno» (ott. 14, vv. 6-7):³⁴ ma ancora una volta l'esito è opposto, e mentre in Ariosto i corsari

³³ Le ottave del Venier sono tratte dal canto primo, mentre il brano del *Buovo d'Antona* si legge in ANDREA DA BARBERINO, *I reali di Francia*, a c. di Giuseppe Vandelli e Giovanni Gambarin, Bari, Laterza, 1947, p. 326.

³⁴ L'ingresso del boia è anticipato da un endecasillabo («Il gran cul [dell'Errante], boia de' cazzi stalloni», II, 12, v. 6) nel quale la successione delle metafore oscene («boia», «stalloni») salda la seconda alla prima parte dell'episodio. Si confrontino di nuovo i versi di Venier («Come 'l bargel vide 'l villan con quella, | Che par morta sul mel, che fan le fave, | La spada arranca, e imbraccia la rotella, | Tal che forz'è che si sferri la chiave, | Perché la ciurma lo batte, e flagella. | [...] | Dicea al boia il bargel: "Squarta pian piano | Questo poltrone, il qual messo ha la fava | Nel real signoril perfetto tondo, | Ché 'l più ghiotto boccon non mangia 'l mondo"»: II, 15, vv. 1-5 e 16, vv. 5-8) con quelli di Ariosto («e di quante mai fur belle e leggiadre | trovaro il fiore in braccio al santo padre»: VIII, 61, vv. 7-8).

(VIII, 61-66) rapiscono Angelica, «incatenata [...] prima che desta», portando «il frate incantator con essa», nel poemetto del veneziano la protagonista difende il frate e sé stessa dagli assalti delle guardie e, anzi, le cattura con le proprie grazie («Stettero gli altri un pezzo su gli avisi, | Ma l'invitta, e gran Dea, qual non adulo | Al fin gli 'ncatenò dentro 'l suo culo», ott. 20, vv. 6-8). Conducendo le guardie in trionfo,³⁵ l'Errante perviene infine, in una sorta di *happy end*, a congiungersi con il boia:

Un giorno, et una notte su la piva
 Stette su' Altezza del boia onorando,
 Senza mangiar, perch'una potta diva
 De' fottisteri suoi vassi cibando.
 La petegola al fin, de i cazzi schiva
 Com'i romanzi del cantar d'Orlando,
 A Fiorenza n'andò, quasi a chius'occhi,
 Con fantasia di sfoiar li marzocchi.
 (II, 23)

All'interno di un'opera che, nel complesso, si presenta come una caricatura o, se si vuole, una parodia 'di genere' – il poema cavalleresco, nella sua versione alta così come nella sua casistica popolareggiante –³⁶ la quale vira i principali stilemi di un archetipo verso l'ambito della comicità e della pornografia, Venier inserisce dunque il rifacimento di un singolo episodio estratto dal testo che a quella data rappresenta l'esempio più fulgido del genere di appartenenza, accompagnato, all'occasione, da riscritture di altre opere; rifacimento compiuto con una acuta ma non sistematica attenzione alla riformulazione della lettera del testo e con la messa in atto di varie tecniche puntuali di caratterizzazione comica, e più in generale realizzato non tanto capovolgendo il modello, rovesciandone carnevalescamente i contenuti, quanto esacerbando alcuni temi e modalità rappresentative già presenti in certa misura (o ritenuti tali) nel testo d'origine, in primo luogo la componente erotica e l'atteggiamento ironico nei confronti della materia trattata. La 'parodia' – le virgolette sono ancora d'obbligo, per non incorrere nella tautologia o in un'incauta o precoce sovrapposizione di concezioni moderne a

³⁵ È quanto induce a ritenere la presenza di una rivisitazione oscena e letterale del *Triumphus Cupidinis*, che amplia ulteriormente l'ambito dei referenti parodici e caricaturali dell'episodio: «Parte presi in battaglia, e parte uccisi, | Parte feriti di foiosi strali» (II, 20, vv. 4-5); cfr. FRANCESCO PETRARCA, *Triumphus*, a c. di Marco Ariani, Milano, Mursia, 1988, p. 86: «parte presi in battaglia, e parte occisi, | parte feriti di pungenti strali» (TC I, vv. 29-30).

³⁶ Non è forse superfluo ricordare che 'parodia di genere' è un'etichetta bandita dal formulario di Genette (cfr. G. GENETTE, *Palinsesti*, cit., p. 92). Si veda l'introduzione.

fenomeni antichi – comporta perciò anche una lettura del *target-text* nel suo complesso (dal momento che la supposta impudicizia di Angelica si ripercuote sulla connotazione della donna all'interno di tutto il poema, non soltanto nell'episodio in questione), nel suo rapporto con il genere di appartenenza (rapporto di tipo architestuale, secondo Genette),³⁷ nella dialettica con le sue fonti (non necessariamente coincidenti con un solo *textus*, ma eventualmente con una pluralità di *texti* sedimentatisi in *vulgata*) e con gli altri esemplari del genere: ciò implica almeno un'altra considerazione. Nel momento in cui il testo-modello (l'*Orlando furioso*) non viene rovesciato dalla riscrittura comica, bensì assecondato oltre le intenzioni originarie, estremizzato per quanto riguarda le sue componenti erotiche e ironiche, esibito in una versione 'più vera' che, non fosse altro, conferisce sostanza reale a quanto nel testo di partenza era semicelato o presente allo stato di metafora – in paradossale sintonia, si è detto, con l'intento di Malipiero –, allora non si registra un passaggio netto dal registro serio al registro comico: si ha invece uno slittamento dall'ironia e dall'erotismo velato alla comicità greve e all'oscenità marcata, slittamento che mette a dura prova la descrizione moderna di un parodia fondata sulla distinzione fra serio e comico. Da un lato la contrapposizione fra testo di primo e di secondo grado si misura in parallelo su quella fra finzione e verità, fra – rispettivamente – la spada d'Orlando e la «potta» dell'Errante (arma, quest'ultima, ben più adatta dell'archibugio a simboleggiare la moderna corruzione);³⁸ dall'altro l'estremizzazione di

³⁷ Cfr. *ivi*, p. 7.

³⁸ Il parallelismo è dichiarato in I, 5: «Ora col favor tuo [di Aretino] vo cominciando | La narration d'una gaglioffa rancia, | Ch'ha fatto più con la potta, ch'Orlando | Non fece con la spada e con la lancia. | E non vado le favole cantando | Ch'han fatto i bravi paladin di Francia, | Ma quel ch'io dico è più chiaro e più vero | Che non è la leggenda di san Piero». Lo stesso raffronto con il Vangelo – peraltro frequente in Aretino – compare anche all'inizio dell'*Orlandino*, opera che mostra più di una convergenza con la *Puttana errante*: «Sta' cheto, ser Turpin, prete poltrone, | mentre squinterno il vangelo alla gente; | taci, di grazia, istorico ciarlone, | ch'ogni cronica tua bugiarda mente» (P. ARETINO, *Orlandino*, cit., p. 217, I, 2, vv. 1-4). Il paragone venieriano fra la «potta» da un lato e la spada e la lancia dall'altro (cui, alcune ottave dopo, se ne affianca un altro dello stesso tenore: «Portò la fame [in senso proprio e in senso erotico] per lancia e per scudo | La potta spalancata e 'l cul ignudo», I, 19, vv. 7-8) rinvia alle esplicite metafore sessuali che ricorrono nel ciclo carolingio e nell'*epos* in generale: cfr. ad esempio – ma la casistica è davvero amplissima e varia, com'è facile constatare – LUIGI PULCI, *Morgante*, a c. di Franca Brambilla Ageno, Milano, Mondadori, 1994 [prima ed. Milano-Napoli, Ricciardi, 1955], p. 435 («Dicea Rinaldo [ad Antea]: "A combatter vengo io, | ma vorrei far con arme che non taglia"», XVI, 66, vv. 5-6), e, mirabilmente, Ariosto, che su un simile raffronto costruisce tutto l'episodio delle «femine omicide»: «Il padron narrò lui, che quella riva | tutta tenean le femine omicide, | di quai l'antiqua legge, ognun ch'arriva | in perpetuo tien servo, o che l'uccide; | e questa sorte solamente schiva | chi nel campo dieci uomini *conquide*, | e poi la notte può *assaggiar nel letto* | dieci donzelle con carnal diletto. || [...] || ciascun si tenea tal *feritore*, | che fornir l'uno e l'altro avea speranza: | et a Marfisa non mancava il core, |

certi contenuti e modalità presenti nel modello dirige a ritroso l'interesse verso l'ironia ariostesca, mette in luce il distacco dell'autore verso la materia narrata, biasimando implicitamente chi si cala senza indugio, senza attenzione critica, nelle «favole»: ovvero gli autori dei «romanzi» cui Venier accenna proprio a suggello della riscrittura del *Furioso*, nell'ottava 23 sopra citata («La petegola al fine, de i cazzi schiva | Com'i romanzi del cantar d'Orlando», vv. 5-6). Si assiste allora a una parziale divaricazione fra testo-modello e *target-text*, dal momento che la comicità è qui un'arma che il testo di secondo grado rivolge non tanto contro Ariosto, quanto contro l'inerte e sterile epigonismo di chi si attardava a comporre poemi cavallereschi senza aver compreso gli elementi di intima crisi del genere, meno che mai senza tentare un rinnovamento delle forme – come, al contrario, Venier sottintende aver fatto – a partire dall'esempio di una *auctoritas* riconosciuta.³⁹ Il *Furioso* viene in parte criticato, ma saldamente additato come modello: per quanto oggetto di 'parodia', esso non costituisce dunque il bersaglio di più acuta polemica e riflessione metaletteraria della riscrittura di Venier.

ben che mal atta alla seconda *danza*; | ma dove non l'aitasse la natura, | con la spada supplir stava sicura. | | Al padron fu commessa la risposta, | prima conchiusa per commun consiglio: | ch'avean chi lor potria di sé a lor posta | *ne la piazza e nel letto far periglio*. [...] | | [...] | | Volendo tórre i cavallieri a sorte | chi di lor debba per commune scampo | l'una decina in piazza porre a morte | e poi *l'altra ferir ne l'altro campo*; | non disegnavan di Marfisa forte, | stimando che trovar dovesse inciampo | ne la seconda *giostra* de la sera; | ch'ad averne vittoria abil non era» (XIX, 57; 69, vv. 3-8; 70, vv. 1-4; 74 – corsivi miei).

³⁹ Considerata la sicura sorveglianza di Aretino sulla composizione del poemetto, nonché sulla sua diffusione e promozione, è alquanto improbabile che egli lasciasse trapelare, in questo torno d'anni, una critica marcata nei confronti di chi aveva manifestato il più aperto ed alto elogio a suo riguardo («il flagello | de' principi, il divin Pietro Aretino», nel canto 46), elogio che costituirà uno dei cardini dell'autopromozione del Segretario del mondo e della sua autorappresentazione letteraria (per quanto riguarda il primo aspetto si veda l'analisi delle medaglie di Aretino, alcune delle quali fregiate dall'iscrizione delle parole di Ariosto, compiuta da RAYMOND B. WADDINGTON, *Il satiro di Aretino. Sessualità, satira e proiezione di sé nell'arte e nella letteratura del XVI secolo*, trad. it. di Cristiano Spila, Roma, Salerno Editrice, 2009, pp. 117-173. Sul piano della critica all'epigonismo cavalleresco non è chiaro se Venier e Aretino avessero in mente precisi bersagli polemici.

3. Quarta casella: il Vangelo secondo Ludovico

Lungi dal prestare le proprie sembianze a un'eccelsa prostituta, la bella Angelica viene al contrario sostituita, in una riscrittura spirituale o, se si vuole, in una parodia 'sacra' del primo canto del *Furioso* operata da Giulio Cesare Croce, nientemeno che dalla figura di Cristo, in linea, dunque, dalla nostra specola, con la metamorfosi subita da Laura nel *Petrarca spirituale*; nel contempo, Orlando giunge a concedere il proprio spazio testuale a Giuda, anch'esso tratto dall'insania a commettere un «gran misfatto» che inverte una precedente condizione e provoca una situazione drammatica, la quale a sua volta trova soluzione solo nel momento in cui l'orizzonte dell'*actio* si amplia fino a confrontarsi con un contesto oltremondano:

1
Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
le cortesie, l'audaci imprese io canto
che furo al tempo che passaro i Mori
d'Africa il mar, e in Francia nocquer tanto,
seguendo l'ire e i giovenil furori
d'Agramante lor re, che si diè vanto
di vendicar la morte di Troiano
sopra re Carlo imperator romano.

2
Dirò d'Orlando in un medesimo tratto
cosa non detta in prosa mai né in rima:
che per amor venne in furore e matto,
d'uom che sì saggio era stimato prima;
se da colei che tal quasi m'ha fatto,
che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima,
me ne sarà però tanto concesso,
che mi basti a finir quanto ho promesso. [...]

5
Orlando, che gran tempo innamorato
fu de la bella Angelica, e per lei
in India, in Media, in Tartaria lasciato
avea infiniti et immortal trofei,
in Ponente con essa era tornato,
dove sotto i gran monti Pirenei
con la gente di Francia e de Lamagna
re Carlo era attendato alla campagna [...].

1
Le doglie, i gran martir', gl'aspri languori,
Le gravi offese, in stil pietoso io canto,
Le qual' sofferse il Re de gli alti Chori,
Da l'empio Giuda suo iniquo tanto
Seguendo l'ire, ed i rabbiosi humori
De' Scribi, e Farisei, che si dier vanto
Di prender l'armi (ahi stuol ingrato!) in mano
Contra di Christo, Imperator soprano.

2
Dirò di Giuda in un medesimo tratto
Cos'empia da narrar in prosa, e in rima,
Che per danar commise il gran misfatto
Contr'a chi tanto l'avea amato prima;
Se da Colei il cui Figliuol fu fatto
Per me morir in su la Croce in cima,
Mi sia tanto favor hoggi concesso
Che mi basti a spiegar l'alto successo. [...]

5
Giuda rio, che gran tempo immaginato
S'avea di vender Christo a i falsi Hebrei,
E ch'entro del suo cor tenea celato,
L'infido, i suoi disegni iniqui e rei,
Con esso in Gerosolima tornato,
In casa di Simon vide colei
Che il capo a Christo, in quella cena magna,
Di pretiosi unguenti asperge, e bagna. [...]

8
 Nata pochi dì inanzi era una gara
 tra il conte Orlando e il suo cugin Rinaldo;
 che ambi avean per la bellezza rara
 d'amoroso disio l'animo caldo.
 Carlo, che non avea tal lite cara,
 che gli rendea l'aiuto lor men saldo,
 questa donzella, che la causa n'era,
 tolse, e diè in mano al duca di Bavera [...].

8
 Nata pochi dì innanzi era una gara
 Fra Maddalena e Giuda empio e ribaldo,
 Ch'esso avar, splendid'ella e chiara
 In amar Christo avea il petto più caldo;
 Giuda che non avea tal lite cara,
 Perché l'argento lui rendea men saldo,
 Il suo Signor, che sì benigno gli era,
 Pensò di dar a quella Turba fiera.⁴⁰

Lo «stil pietoso» di Croce si inserisce nel solco della tradizione aperta da Malipiero e ricorda il «già mutato stile | a ragionar di te [di Cristo] tutto converso» del francescano, di cui sono del resto impiegate le principali tecniche di sostituzione e di spostamento verso l'ambito spirituale, ma la voce autoriale che si autonoma al secondo verso della prima ottava non è quella del surrettizio spirito di un Ariosto desideroso di manifestare la propria reverenza al cattolicesimo, bensì – e lo si è già visto nel caso di Lalli – quella dello stesso Croce. La differenza più significativa rispetto all'operazione di Malipiero consiste tuttavia nell'utilizzo in modo del tutto autonomo del dettato e del materiale narrativo ariostesco, non per sostituirlo con una riscrittura intesa nel senso più pieno del termine, ma allo scopo di rinarrare un altro testo, anzi di riscrivere *il* Testo. La sintesi che si realizza fra le opere implicate dall'operazione trasformativa non è in questo caso soltanto bitestuale, non si limita ad affiancare modello e testo derivato, bensì – caso tutt'altro che frequente per quanto riguarda le riscritture, parodiche e non, letterarie e non – si impone come rapporto fra tre testi: il *Furioso*, il Nuovo Testamento e appunto il poemetto di Croce, il quale, fungendo da 'interfaccia', delimitando entro i margini bianchi della pagina un terreno di incontro in cui dar luogo alla *possibilità* di un vero e proprio dialogo fra i primi due, finisce per orientare la lettura di entrambi.⁴¹ In

⁴⁰ GIULIO CESARE CROCE, *Rime compassionevoli e devote sopra la Passione, Morte e Resurrezione di Giesù Christo, cioè il primo canto dell'Ariosto tradotto in spirituale*, Bologna, per Domenico Barbieri, s. d. Devo la segnalazione del testo ad Andrea Torre, che nell'ambito del convegno *Vedrò d'Orlando. Ricezione del Furioso tra immagini e parole* (Pisa, Scuola Normale Superiore, 21-22 maggio 2009) ne ha condotto un'analisi in relazione ad altre scritture spirituali del *Furioso* a fine Cinquecento (ANDREA TORRE, *Orlando santo. Riusi di testi e immagini tra parodia e devozione*; gli atti del convegno sono in corso di stampa: «Tra mille carte vive ancora». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, introduzione di Lina Bolzoni, Lucca, Maria Pacini Fazzi). Grazie alla cortesia dell'autore ho potuto consultare la redazione scritta dell'intervento, che reca in appendice la trascrizione del poemetto di Croce.

⁴¹ Si è già avuto modo di mettere in luce – nel primo paragrafo dell'introduzione, cui si rimanda anche per i riferimenti bibliografici – la componente dialettica della parodia.

misura maggiore rispetto al *Cento Probae*,⁴² il testo di secondo grado aggiunge qui una dimensione ulteriore, e non soltanto convoca al proprio interno differenti modelli, contaminandoli (come in Venier), ma fa rispecchiare un modello nell'altro rendendo, almeno in potenza, la riscrittura reversibile, «sì ch'amendue le forme», per dirla con Dante, «a cambiar lor matera fosser pronte»: così come, all'atto della lettura e dell'esegesi, si può agevolmente evidenziare l'aspetto di rappresentazione del *Furioso* in un'ottica spirituale, allo stesso modo si dovrà verificare l'ipotesi critica della rappresentazione del Vangelo in chiave erotico-cavalleresca.⁴³ Sicché, per utilizzare una formula, se nella riscrittura di Venier sono le differenze e le esacerbazioni a costituire il fulcro della proposta letteraria, il metro su cui si misura l'operazione di riscrittura comica, in Croce sono piuttosto le coincidenze a essere significative; e se in Venier, ad esempio, la sostituzione dei personaggi dà luogo a un mutamento di caratteristiche, ad opposte reazioni di fronte ad analoghi eventi, persino a uno scambio dei ruoli, in Croce essa fa sì che attributi, azioni ed *étbos* dell'uno si riflettano vicendevolmente nell'altro.⁴⁴

Com'è evidente, rispetto alla chirurgia testuale di Malipiero e Lalli le riscritture di Venier e di Croce agiscono contemporaneamente su più livelli e in maniera più flessibile anche dal punto di vista tecnico. La sostituzione lessicale appare un artificio tutt'altro che assente dall'opera di Croce,⁴⁵ rispetto però soltanto a uno dei due testi di partenza (il *Furioso*) e in seno a una trasposizione che si basa sulla rifunzionalizzazione di moduli

⁴² Il *Cento Probae* è il più importante testo centonario antico di ispirazione cristiana, attribuito alla matrona romana Faltonia Betitia Proba (seconda metà del IV secolo): di oltre settecento versi, esso narra attraverso un'attenta tecnica di prelevamento e adattamento di versi virgiliani episodi tratti dalle Scritture. Si veda, fra i contributi più recenti sull'opera, la puntuale analisi di ALESSIA FASSINA, *Alterazioni semantiche ed espedienti compositivi nel Cento Probae*, in «Incontri triestini di filologia classica», 5 (2005-2006), pp. 261-272.

⁴³ Andrea Torre si sofferma in conclusione all'intervento sopra citato sulla reversibilità della lettura e della scrittura finzionale (epica o religiosa che sia), esplicita già nel «cioè» che collega il titolo al sottotitolo.

⁴⁴ Il testo non è certo esente da inversioni, variazioni, *déplacements*, ma si tratta di adattamenti accessori o relativi all'ordine della narrazione (dopo le ottave citate, ad esempio, la «donzella» inseguita da Rinaldo e Orlando viene sostituita dalla «Turba fella» che, con inversione, dà la caccia a Gesù).

⁴⁵ L'attenzione di Croce a questo aspetto è del resto funzionale alla finalità della sua riscrittura: da un lato si mostra spesso attento, nella mutazione, a conservare i gruppi fonetici dell'originale, tanto che non di rado il testo modificato stabilisce un'assonanza con il dettato primigenio (cfr. ad esempio nell'ott. 1, al v. 4, il passaggio da «nocquer tanto» a «iniquo tanto» o, nell'ott. 26, v. 7, la trasformazione dell'«elmo» di Argalia nell'«alma» di Giuda); dall'altro si sforza di suturare i due modelli proprio grazie al lessico del primo, attitudine, questa, perfettamente esemplificata dall'incipit dell'ott. 60, che fa coincidere l'ingresso sulla scena di Bradamante («Ecco pel bosco un cavallier venire», v. 1) con l'*ecce homo* evangelico («Ecco non lungi il mio Signor venire»).

narrativi, di azioni, di motivazioni, di elementi narrativi; non diversamente, in Venier la riscrittura mutua dal modello soltanto lo scheletro dell'azione oltre ad alcuni versi e immagini richiamati sulla pagina come misura della distanza che separa le due versioni e come 'uncino' per la memoria del lettore,⁴⁶ con una rarefazione tale da non lasciare scorgere se non allusioni e *mots déplacés*.⁴⁷ In entrambi i casi, insomma, la trasformazione si indirizza soprattutto verso gli elementi narrativi del testo di partenza (che in Croce, si ricordi, è duplice), mutando i personaggi e le loro funzioni, alterandone lo statuto, attribuendo all'uno le azioni dell'altro, ritoccando le ambientazioni, fornendo, per le stesse azioni, motivazioni ed esiti differenti, sulla base di scelte ideologiche e letterarie che, rifrangendosi all'indietro, non lasciano inalterata la percezione dell'ipotesto. Al pari di Venier, nemmeno Croce effettua un capovolgimento del testo di partenza, sostituendo Angelica dapprima con Cristo (sulla base del desiderio amoroso che entrambe le figure suscitano nei loro sodali), in seguito con la turba dei farisei (accentuando così la devianza morale di cui è connotata la donna), e procedendo in modo analogo con Giuda, antieroe collocato entro i confini testuali del protagonista di Ariosto in virtù della comune perdita di senno, dell'inseguimento di Angelica-Cristo finalizzato in entrambi i casi alla conquista/cattura (di segno drammaticamente opposto), della lontananza rispetto all'oggetto del desiderio. L'iniziale sostituzione di Angelica con Cristo nel testo di Croce, inoltre, produce una sorta di leggero cortocircuito, dal momento che l'analogia fra Orlando e Giuda verte anche sulla presenza di ciascuno all'interno di un gruppo di dodici paladini/apostoli, ciò che

⁴⁶ La metafora ciceroniana dell'uncino della memoria mi pare possa utilmente prestarsi, anche in generale, a indicare le espressioni, lunghe o brevi che siano, che vengono conservate nel testo derivativo e che fungono da *marker* dell'operazione di riscrittura.

⁴⁷ In particolare, si notino, nelle ottave sopra citate, la corrispondenza fra l'ott. 49, v. 1, di Ariosto («Egli l'abbraccia et a piacer la tocca») e l'ott. 8, v. 3 di Venier («Dietro e dinanzi la tocca»); la raffigurazione del viso della donna (ott. 9, v. 2 dell'*Errante*, «Porse a la bestia lo sfacciato viso», che sintetizza i vv. 1 e 4 dell'ott. 46 di Ariosto, «Come la donna il cominciò a vedere | [...] | «ben che ella avesse ancora il viso smorto»); la ripresa del lessico religioso (ott. 46, vv. 5-6 del *Furioso*: «Miserere, | padre, di me»), reso caricaturalmente da Venier («La serva tua or va improvviso | *Coeli coelorum* ne la tua presenza», ott. 9, vv. 6-7); la diversa dislocazione delle «audaci man» dell'eremita (ott. 47, v. 3), che nell'*Errante* divengono le mani non meno licenziose della protagonista («Poi reccosselo in man», ott. 10, v. 5), la quale peraltro subito dopo inizia a baciare l'oggetto del suo desiderio («E lo bascia», v. 7) quasi in risposta ad Ariosto (ott. 49, v. 3: «Or le bacia il bel petto, ora la bocca»); infine, a un grado più cerebrale di allusione, la trasformazione del «liquor» di cui l'eremita «Spruzza [...] leggermente una stilla» negli occhi di Angelica (ott. 48, vv. 2 e 5) nel liquido seminale («L'anima in cima al duro cazzo corse», ott. 13, v. 3) con cui il villano asperge il «gentil budello» (v. 2) della prode cortigiana, liquido che in entrambi i testi cagiona lo svenimento delle donne.

determina la corrispondenza – del resto più immediata e recuperata a partire dalla nuova associazione di Angelica ai farisei – fra Carlo Magno e Cristo: questo cortocircuito, questo slittamento di sostituti analogici è tuttavia indice della non univocità del terzo polo testuale, che implica la necessità continua di misurare l'uno sull'altro, con sempre vigile e fedele memoria, i due testi d'origine.

Il confronto fra le parodie di Malipiero e di Lalli avrebbe potuto essere rappresentato in un astratto schema tabulare che, sulla base del comune procedimento di trasformazione testuale, contrassegnasse la 'comicità' o la 'serietà' del testo di secondo grado; incrociando i dati con quelli risultanti dalla seconda 'coppia minima' e modificando tale schema, di conseguenza, in una tabella a doppia entrata che operi una distinzione fra riscritture che utilizzano più o meno sistematicamente la tecnica della sostituzione lessicale e riscritture che impiegano un repertorio di tecniche più ampio e che, soprattutto, mutano il testo modello anche nelle sue topiche, si ottiene il risultato seguente:

	REGISTRO SERIO	REGISTRO COMICO
SOSTITUZIONE LESSICALE	<i>Petrarca spirituale</i>	<i>Rime del Petrarca trasformate</i>
MOLTEPLICITÀ DI TECNICHE	<i>Rime compassionevoli</i>	<i>La Puttana errante</i>

Lo schema risulta certamente riduttivo, inadeguato a descrivere la complessità dei fenomeni e delle loro implicazioni; né maggiormente funzionale si rivela una distinzione formulata sull'unicità dell'ipotesto, incasellando sotto la dicitura 'ipotesto multiplo' esempi di riscrittura che traggono nutrimento da più modelli fra loro variamente connessi, come avviene per la pur diversa relazione che lega il testo di Croce contemporaneamente al *Furioso* e al *Vangelo* e il poemetto di Venier al *Furioso*, alle sue fonti e alle sue imitazioni:

	REGISTRO SERIO	REGISTRO COMICO
IPOTESTO UNICO	<i>Petrarca spirituale</i>	<i>Rime del Petrarca trasformate</i>
IPOTESTO MULTIPLO	<i>Rime compassionevoli</i>	<i>La Puttana errante</i>

La stessa distinzione serio/comico, poi, al di là di altre considerazioni, è valida soltanto a inquadrare il testo di arrivo, non quello di partenza, e non serve pertanto a chiarire il rapporto di trasformazione e l'eventuale mutamento di registro fra ipo- e ipertesto: mentre il *Canzoniere* appare a Lalli *exemplum* di poesia amorosa 'alta', tale da giustificare il capovolgimento burlesco e la messa in ridicolo (considerazione che vale naturalmente anche per la poesia bernesca, coeva all'opera incasellata nel registro serio del dittico), esso si presenta al Malipiero come compagine lirica irretita da una concezione terrena, 'bassa', della passione amorosa, da indirizzare perciò su un piano di più elevata moralità; d'altra parte, l'abbassamento triviale del *Furioso* che si riscontra nella *Puttana errante* non inficia l'autorevolezza letteraria del modello e, anzi, proprio per questo ne degrada i modesti epigoni, mentre il caso di Croce pone a prima vista il critico di fronte a una situazione, a questo riguardo, di indecidibilità. Entrano dunque in gioco, in questo processo, altri fattori?

Gli interrogativi suscitati da questo confronto fra testi composti a partire dalla stessa fonte letteraria non riguardano, insomma, tanto la nomenclatura dei singoli fenomeni, quanto i tratti distintivi della parodia: si è spinti infatti a domandarsi 1) se l'operazione parodica, per lo meno nel lasso temporale in esame, sia identificabile con uno specifico procedimento retorico o se esistano invece diversi mezzi tecnici, fra loro eventualmente complementari, finalizzati alla parodia, i quali possano essere definiti come tipicamente parodici; 2) se la comicità sia un carattere fondamentale della parodia, una sua *condicio* imprescindibile, oppure se sia soltanto, secondo i termini posti da Tynjanov, una coloritura del suo disegno, riscontrabile in molti 'casi' ma trascurabile per quanto riguarda la definizione delle linee che ne individuano i contorni;⁴⁸ infine, 3) se insieme al

⁴⁸ Si veda JURIJ TYNJANOV, *Dostoevskij e Gogol' (Per una teoria della parodia)*, in ID., *Avanguardia e tradizione*, introduzione di Viktor Šklovskij, Bari, Dedalo, 1968, p. 171.

riconoscimento di procedimenti formali tipici e alla presenza o meno di una *facies* comica intervengano nel Cinquecento ulteriori elementi a descrivere l'essenza della parodia, in primo luogo la critica nei confronti del modello parodiato.

Per tentare di rispondere a tali questioni occorrerà sospendere per il momento l'esame dei singoli testi e concentrarsi, nell'ottica di un inquadramento della parodia propedeutico a un'analisi delle forme che il fenomeno assume nella letteratura del Rinascimento, sugli aspetti teorici, procedendo anzitutto ad analizzare sia l'ampia escursione semantica che la parodia raggiunge nelle testimonianze antiche, sia le principali posizioni teoriche cinquecentesche in materia: ovvero il capitolo che ad essa dedica Giulio Cesare Scaligero nei suoi *Poetices libri septem* (1561), dove la parodia letteraria è ascritta all'universo delle forme comiche, e le *Parodiae morales* di Henri Estienne (1575), che legittimano invece anche la possibilità di una pratica parodica 'seria', peraltro supportata dai numerosi esempi che l'autore stesso fornisce.

4. *Parodia in forma pura*

Anche per quanto riguarda la teorizzazione della parodia, il XVI secolo si pone come periodo fondante: insieme alla prima attestazione in volgare del termine,⁴⁹ compaiono, nella seconda metà del secolo, le prime trattazioni moderne sull'argomento, le quali, a dispetto delle posizioni teoriche attuali, si mostrano anzitutto convergenti verso un'opzione tecnico-stilistica abbastanza circoscritta. Nel trattato di Scaligero (1484-1558) come in quello di Estienne (1528-1598) la definizione di parodia verte infatti su

⁴⁹ Il termine è utilizzato per la prima volta in volgare italiano nella *Poetica* di Bernardo Segni, come mera traduzione del vocabolo greco usato da Aristotele: «sì come si può vedere in Homero, che imita li migliori. In Cleofonte, che imita i simili. In Egemone da Tasio, che fu il primo, che compose le Parodie. Et in Nicocle, che compose la Deliade. Che amendue imitarono i più vili» (BERNARDO SEGNI, *Rettorica e Poetica d'Aristotile tradotte di greco in lingua volgare Fiorentina...*, Venezia, 1551, c. 164r – la *princeps* è stampata a Firenze, Torrentino, nel 1549; il commento al brano aristotelico, che segue la traduzione, non fa invece menzione della parodia). Traducendo a sua volta lo stesso passo iniziale della *Poetica*, il Minturno rende invece diversamente il termine: «Percioché nell'Epica Homero i migliori ci descrisse, et esprese: Cleophonte i simili a gli huomini dell'età sua: Hegemone Tasio, che scrisse le pardedie, e Nicochari, che compose la Deliade, i piggiori» (A. S. MINTURNO, *L'arte poetica*, cit., p. 5). Corretta invece la ripresa del termine nella versione del Castelvetro.

uno specifico meccanismo formale, ovvero la sostituzione lessicale compiuta attraverso puntuali interventi di variazione che operano su un singolo componimento poetico, per lo più breve e sufficientemente conosciuto, o su una sua minima porzione testuale (così come su una massima, una sentenza, un detto proverbiale). «Est igitur Parodia», secondo l'essenziale definizione formulata da Scaligero, «Rhapsodia inversa mutatis vocibus ad ridicula sensum retrahens»,⁵⁰ il cui esito è un testo nuovo, autonomo, ma al contempo recante i contrassegni che denunciano al lettore l'operazione di derivazione. Rimarcando l'innovazione apportata alla testura originaria dalle proprie parodie, dal canto suo Estienne affermerà: «Plerosque enim versus in eo quem poeta illis dedit sensu usurpare non satis habentes, ad alium praeterea aut etiam ad alios convertimus: et tanquam surculos ex arbore una in aliam inserimus, qui tamen in ea nati, non in eam

⁵⁰ Si cita dalla postuma *editio princeps* GIULIO CESARE SCALIGERO, *Poetices libri septem*, [Genève], Antoine Vincent, 1561, l. I, cap. XLII, p. 46. Nello stesso anno la *Poetica* di Scaligero è pubblicata, sempre a Ginevra, da Jean Crispin, e verrà ristampata *apud Petrum Santandreamum* nel 1581 e nel 1586. Il frontespizio dell'edizione da cui si cita è il seguente: IVLII CAESARIS | SCALIGERI, VIRI | CLARISSIMI, | Poetices libri septem: | I, HISTORICVS, III, PARASCEVE, | II, HYLE, V, CRITICVS, | III, IDEA, VI, HYPERCRITICVS, | VII, EPINOMIS: | AD SYLVIVM FILIVM. | [marca editoriale] | APVD ANTONIVM VINCENTIVM. | M. D. LXI. I sette libri di questa *ars poetica* consistono, nell'ordine, in una rassegna delle forme poetiche dalle origini della letteratura classica (*Historicus*), in una tassonomia delle forme metriche (*Hyle*), nella delineazione di una vera e propria poetica che fornisce basi etiche ed estetiche alla letteratura (*Idea*), nella trattazione delle scelte stilistiche (*Parasceve*), nella comparazione sincronica, per generi e forme di poesia, di poeti greci e latini (*Criticus*), in una storia della poesia latina che giunge a identificare con la quinta età la poesia del Rinascimento (*Hypercriticus*), infine in un'aggiunta normativa (*Epinomis*, forse non prevista nell'impianto originario dell'opera) sulla funzione della poesia e sulla metrica della commedia (quest'ultima parte è la ristampa del *Liber de comicis dimensionibus* già pubblicato da Scaligero autonomamente nel 1539). La figura intellettuale di Giulio Cesare Scaligero è stata oggetto di un rinnovato interesse negli ultimi trent'anni, culminato nelle due miscellanee *Acta scaligeriana. Actes du Colloque International organisé pour le cinquième centenaire de la naissance de Jules-César Scaliger* (Agen, 14-16 septembre 1984), réunis par Jean Cubelier de Beynac e Michel Magnien, Agen, Société Académique d'Agen, 1986 e *La statue et l'empreinte. La poétique de Scaliger, études réunies et présentées par Claudie Balavoine e Pierre Laurens*, Paris, Vrin, 1986, e nell'edizione integrale commentata con traduzione a fronte (in tedesco) a cura di Luc Deitz e Gregor Vogt-Spira, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog, 1994-2003 (su cui cfr. la recensione di DAVID MARSCH, *Julius Caesar Scaliger's "Poetics"*, in «Journal of the History of Ideas», 65 (2004), 4, pp. 667-676); si rimanda inoltre, soprattutto per quanto concerne l'opera in questione, a: BERNARD WEINBERG, *Scaliger versus Aristotle on Poetics*, in «Modern Philology», 39 (1942), 4, pp. 337-360; ROBERT J. CLEMENTS, *Literary Theory and Criticism in Scaliger's Poemata*, in «Studies in Philology», 51 (1954), pp. 561-584; MARIO COSTANZO, *Introduzione alla poetica di Giulio Cesare Scaligero*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 138 (1961), n. 421, pp. 1-38 (poi in ID., *Dallo Scaligero al Quadrio*, Milano, Scheiwiller-All'insegna del pesce d'oro, 1961, pp. 11-66); ROSE MARY FERRARO, *Giudizi critici e criteri estetici nei Poetices libri septem (1561) di Giulio Cesare Scaligero rispetto alla teoria letteraria del Rinascimento*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971; ESTER DOLCE, *Sulla poetica di G. C. Scaligero*, in *Studi in onore di Alberto Chiari*, Brescia, Paideia, 1973, vol. I, pp. 447-482; *Giulio Cesare Scaligero e Nicolò d'Arco: la cultura umanistica nelle terre del Sommolago tra XV e XVI secolo*, a c. di François Bruzzo e Federica Fanizza, Provincia Autonoma di Trento-Servizio Beni Librari e archivistici, Comune di Riva del Garda-Assessorato Attività Culturali-Biblioteca Civica, 1999.

insiti, videri possint».⁵¹ Lo stesso Estienne si preoccupa di offrire anche una sorta di retorica della parodia, individuando una *gradatio* che dal mutamento di una singola lettera atto a produrre trasformazioni fonicamente molto prossime all'originale arriva a mutazioni di parti più consistenti del testo,⁵² distinguendo fra sostituzione di un solo vocabolo e sostituzione di più vocaboli all'interno del verso originario e precisando come, laddove nel primo dei due casi la variazione avvenga in clausola («ita lector velut suspensus retinetur»)⁵³ e nel secondo vi sia mutazione di una sola parola per ogni emistichio,⁵⁴ la parodia acquisisca maggiore eleganza. Con identico intento normativo Estienne raccomanda inoltre al parodista di non indulgere nella ripresa immutata di un verso (allo stesso modo in cui, trattando del centone, esorta ad evitare qualsiasi variazione rispetto al testo modello),⁵⁵ consiglia di indirizzare preferibilmente la pratica parodica verso componimenti celebri e illustri,⁵⁶ e indica una tipologia particolare – che tuttavia egli non sa se sia lecito o meno definire parodia in senso proprio – nella quale la

⁵¹ Traggo la citazione dai *Centonum et parodiarum exempla, ab Henrico Stephano selecta et illustrata. Cum eiusdem praefatione*, p. 1, in: *Parodiae morales* H. Stephani, | In poetarum vet. sententias celebriores, | totidē versibus Gr. ab eo redditas. | *EIVSDEM HENR. STEPHANI | ad lectorem tetrastichon. | Aurea priscorum (ceu quaedam oracula) vatum | Ecce tibi in varios dicta propago modos. | Ipsa legentis erit sic propagata voluptas, | Ipse propagatus sic quoque fructus erit.* | Centonum veterum & parodiarum | vtriusque linguae exempla. | [marca editoriale] | ANNO M. D. LXXV, | Excudebat Henricus Stephanus. | CVM PRIVIL. CAES. MAIEST. | IN DECENNIVM. Dopo la dedica a Giovanni Ficardo, senatore di Francoforte, e la premessa al lettore (cc. † ijr-† [viii]»), alle pp. 1-[151] si leggono le *Parodiae morales*, mentre, con nuova numerazione, alle pp. 1-187 i *Centonum et parodiarum exempla*; in quest'ultimo testo, alle pp. 1-7 si trova la prefazione di Estienne, alle pp. 7-127 sono trattati i centoni, da p. 129 alla fine vengono affrontate le parodie.

⁵² Cfr. ivi, p. 133: «Quo autem minor est mutatio (id est, quo viciniorem pronuntiationem habet vox ei in cuius locum substituitur) eo iucundior est parodia»; e HENRI ESTIENNE, *Matronis et aliorum parodiae, ex Homeri versibus parva immutatione lepide detortis consutae*, pubblicato di seguito a ID., *Homeri et Hesiodi certamen*, s. e., s. l., 1573, p. 84: «Adde quod lepidissima sunt in parodiis ea vocabula quae scriptura proxime accedunt ad voces versuum quos imitantur, quum tamen significatione longissime recedant».

⁵³ H. ESTIENNE, *Centonum et parodiarum exempla*, cit., p. 135. Secondo la gerarchia posta da Estienne, la mutazione meno elegante è quella che avviene all'inizio del verso (cfr. ivi, p. 136).

⁵⁴ Cfr. ivi, p. 138: «Sed quum ex duabus vocibus quae mutantur, una ad priorem versus partem, altera ad alteram pertinet, tum vero suavior est mutatio».

⁵⁵ Ivi, p. ***.

⁵⁶ Cfr. H. ESTIENNE, *Matronis et aliorum parodiae*, cit., p. 73: «Quo sunt autem insigniores et celebriores versus, eo iucundior est quae illos repraesentat parodia». La celebrità, e dunque la riconoscibilità del testo parodiato (carattere riconosciuto come necessario anche dalla critica moderna), è del resto ribadita nel titolo del successivo volume parodico pubblicato da Estienne: *Parodiae morales in poetarum veterum sententias celebriores*, appunto.

variazione del verso altrui avviene facendo leva sui possibili doppi sensi innescati dal testo di partenza.⁵⁷

La coerenza del principio formale che presiede alla pratica parodica emerge anche a confronto con il centone, cui sono dedicati il capitolo XLIII dei *Poetices libri* di Scaligero e la prima parte dei *Centonum et parodiarum exempla* di Estienne. In entrambi i testi centone e parodia sono presentati come modalità poetiche speculari,⁵⁸ accomunate dal carattere derivativo rispetto a componimenti precedenti (in prevalenza di genere epico)⁵⁹ ma distinte dal punto di vista tecnico: mentre la parodia muta alcune tessere lessicali di un testo originale, il centone accorpa in sé versi estrapolati da un altro testo immettendoli, inalterati rispetto alla forma esatta che presentavano nell'opera originale, entro un nuovo organismo poetico che conferisce ai singoli membri significati inattesi.⁶⁰ La reciprocità di centone e parodia investe anche altri aspetti: da un lato il centone, che assume dimensioni prevalentemente lunghe, talvolta abbastanza estese da ospitare – come mostra, fra tutti, l'esempio del centone virgiliano di Faltonia Betitia Proba, il già citato *Cento Probae* – la riscrittura 'per interposta persona' di interi episodi biblici, deve evitare di estrapolare in sequenza i versi dai testi originari e deve limitare l'introduzione di mutamenti del dettato originario avvalendosi della «parodiae libertas»;⁶¹ dall'altro la parodia, tendente piuttosto a originare forme brevi (sentenze, epigrammi, *nugae*, poemetti), si giova di riproporre i versi nell'esatta sequenza in cui si leggono nel testo parodiato, e, come detto, deve ricorrere solo in rare occorrenze, per quanto le sia comunque consentito, alla ripresa inalterata tipica del centone.⁶² Parodia e centone,

⁵⁷ Cfr. H. ESTIENNE, *Centonum et parodiarum exempla*, cit., p. 107: «Is autem est quum aliorum verba retinentur, sed in alium sensum accipiuntur». Il *calembour*, qualora verta su un testo letterario, viene dunque riconosciuto come una pratica, se non propriamente parodica, perlomeno affine alla parodia. Si tratta di una ripresa evidente di Cicerone (si veda, più avanti, il par. 5).

⁵⁸ Cfr. ivi, p. 1: «huius versuum accommodationis duo fuerunt et nunc quoque sunt genera», potendosi appunto utilizzare il verso altrui mantenendone inalterata la forma, o apportando alcune variazioni.

⁵⁹ Cfr. G. C. SCALIGERO, *Poetices libri septem*, cit., p. 47: «Haud absimiles Parodiis, quos Centones vocant. Deducitur enim sensus alius ab sensu pristino versum: hoc parodiam refert».

⁶⁰ Cfr. *ibidem*: «quorum versuum membra hinc inde collecta quum assuantur, Rapsodiae nomen representant. Atque iccirco Centones appellati sunt a centonimus, quibus fiunt stragula»; e H. ESTIENNE, *Centonum et parodiarum exempla*, cit., pp. 3-4: «centonem vocant carminis genus ex diversis carminibus et carminum fragmentis hinc atque illinc accersitis contextum, quasque consutum».

⁶¹ L'espressione, cui è ispirato il titolo di questa tesi, si legge ivi, p. 17.

⁶² Un uso elegante di quest'ultimo artificio, atto ad amplificare l'effetto comico di delusione delle attese del pubblico, è approvato da Estienne relativamente a una parodia presente nelle *Rane* di Aristofane, nella quale la ripresa di un distico di Euripide lascia inalterato il primo verso mutando

prevalentemente trattati in quanto *genera* poetici, rispondenti a determinate regole retoriche e testimoniati sia da esempi moderni, sia da una tradizione greco-latina di cui l'erudizione dispiegata nei due trattati è in grado di offrire un significativo florilegio,⁶³ costituiscono, inoltre, anche tecniche passibili di un utilizzo occasionale all'interno di contesti non esclusivamente derivativi: l'esatta ripresa di un verso altrui si potrà riscontrare intercalata in un componimento poetico non centonico, così come la parodia di un verso tragico potrà figurare – è il caso, notoriamente, di Aristofane – all'interno di una commedia.

Sul piano prettamente teorico, tanto Scaligero quanto Estienne assegnano dunque alla parodia una tecnica specifica (la sostituzione lessicale) che si attua in un ambito esclusivamente poetico (comprendente però anche cadenze ritmiche apoftegmatiche e proverbiali) e che trova un modello speculare nella ben più coerente e univoca tradizione del centone, dotata già con Ausonio di una compiuta formalizzazione.⁶⁴ A confronto con l'esemplificazione di componimenti parodici fornita dai due umanisti e basata per gran parte sugli *exempla* antichi, i quali presentano la modalità della sostituzione lessicale intrecciata a quella del calco stilistico, i *versi detorti* derivanti dai poemi omerici commisti in una più generica *imitatio* piegata a un contenuto di registro inferiore, i confini di tale descrizione paiono delimitare una regione dalle caratteristiche omogenee ma non sufficientemente estesa da comprendere tutte le forme e modalità classificate *sub voce parodiae*. Poiché ad entrambi i trattati è sotteso anche un intento precettivo, volto a impartire le regole di una corretta ed elegante composizione di parodie in linea con la tradizione antica, occorrerà allora intendere la proposta teorica di

soltanto il secondo: «nam prior quidem est idem cum Euripideo, at posterior habet parodiam» (H. ESTIENNE, *Matronis et aliorum parodiae*, cit., p. 99).

⁶³ Per quanto riguarda il centone, Estienne suggerisce anzi un possibile primato dei moderni sugli antichi, potendo annoverare fra le fila dei primi l'opera di Lelio Capilupi: cfr. H. ESTIENNE, *Centonum et parodiarum exempla*, cit., p. 2 e soprattutto pp. 96-103; alle pp. 104-118 è poi pubblicato integralmente il centone *De vita monachorum* del Capilupi.

⁶⁴ Tali norme sono espresse sinteticamente in un passo dell'epistola proemiale indirizzata ad Assio Paolo che Ausonio premette al suo *Cento Nuptialis* e che Estienne ricalca nella propria illustrazione del centone: «Et si pateris ut doceam docendum ipse, cento quid sit absoluam. uariis de locis sensibusque quaedam carminis structura solidatur, in unum uersum ut coeant aut caesi duo aut unus «et unus» sequenti cum medio, nam duos iunctim locare ineptum est et tres una serie merae nugae. Diffinduntur autem per caesuras omnes, quas recipit uersus heroicus, conuenire ut possit aut penthemimeris cum reliquo anapaestico aut trochaice cum posteriore segmento aut septem semipedes cum anapaestico chorico aut † post dactylum atque semipedem quidquid restat hexametro» (cfr. DECIMUS MAGNUS AUSONIUS, *Cento nuptialis*, in ID., *Opuscula*, edidit Sextus Prete, Leipzig, Teubner, 1978, 160, 24-32).

Scaligero ed Estienne come l'enunciazione della parodia nella sua forma pura, esatta, minima, la quale si presta a inserirsi nell'armamentario più generale della letteratura comica e ad associarsi ad altre modalità di scoronamento, in particolare alla stilizzazione comica (*pastiche* e caricatura), per dar vita a forme di poesia meno vincolate al dettato del testo di partenza. L'eroicomico (intendendo questo termine in senso lato) che trova esemplificazione nel *Margite* attribuito a Omero o nel poemetto di argomento gastronomico di Matrone di Pitane (fine del IV secolo a. C.) non rientra perciò nella parodia, ma rappresenta un esito possibile cui conduce lo strumento della parodia, 'allo stato puro' o in forma mista. Depongono in favore di questa lettura sia la perentorietà delle rispettive definizioni, sia gli esempi moderni forniti da entrambi, che consistono esclusivamente nella trasformazione della lettera dell'ipotesto. Di per sé la parodia è un meccanismo compositivo che può porsi come autonoma tipologia letteraria (la riscrittura integrale, per mezzo della sostituzione lessicale, di un singolo componimento lirico),⁶⁵ può dare fondamento a veri e propri generi (l'eroicomico, appunto) senza per questo coincidere con essi, o infine, a un livello maggiore di rarefazione, può presentarsi più o meno sporadicamente all'interno di compagini testuali non necessariamente di secondo grado (si è già addotto l'esempio, a questo riguardo, della parodia di versi tragici inseriti con frequenza nelle commedie plautine o aristofanee).

Il caso di Scaligero risulta in tal senso eloquente: nei suoi *Poemata* editi postumi nel 1574 si riscontrano due componimenti che recano nel titolo l'etichetta del *genus* parodia, «Parodia in Vidorem, qui ex pharmacario factus est clinicus» (inc. «Maranus ille, quem fugastis hospites») e «De Picato, et Ipnio. Parodia» (inc. «Pulchre convenit hispidis molossis»). Si tratta delle riscritture integrali di due carmi di Catullo (IV e LVII rispettivamente), compiute per mezzo della sostituzione lessicale, verso per verso;⁶⁶ il testo originale viene però rispettato alla lettera quando il mutato contesto ne consente

⁶⁵ L'inserimento della parodia all'interno del primo libro dei *Poetices libri*, intitolato *Historicus* e dedicato nel suo complesso ad una disamina dei generi poetici suddivisi sulla base dei modi aristotelici (modo drammatico, modo narrativo, con l'aggiunta del 'modo' lirico), e più in particolare la sua collocazione nel modo narrativo subito dopo la rapsodia e prima del centone, è del resto sufficiente a presentare la parodia come la tecnica specifica che caratterizza un genere (o sottogenere) ben individuato, in modo analogo a quanto avviene con il centone.

⁶⁶ I due componimenti si leggono nella raccolta completa dei carmina scaligeriani, GIULIO CESARE SCALIGERO, *Poemata omnia in duas partes divisa...*, in Bibliopolio Commeliniano, s. l., 1600, rispettivamente p. 328 e p. 182. La prima edizione della silloge fu stampata a Ginevra da Jacob Stoer nel 1574.

una diversa lettura. A Catullo è poi dedicata nella stessa silloge un'intera raccolta, i *Manes Catulliani*, composta da oltre cinquanta carmi scritti *à la manière* del veronese: in essa Scaligero sperimenta, probabilmente con intento critico nei confronti del modello, il *pastiche*, l'imitazione ludica dello stile di un determinato autore. Anche in questo caso, però, al calco dello stile si affianca la ripresa di versi o emistichi catulliani – la parodia, insomma, di singoli versi –, senza per questo che il componimento sia definito dall'autore e sia da intendere *in toto* come 'parodia':

Satis, iam satis est, procax libelle.
 Sat lusus, satis est facetiarum.
 Non vides, quibus hoc senis iocosi
 Oblitum caput albicat pruinis?
 Tum manus trepida, at graves ocelli
 Prisce tergora duriora matris
 Conspicantur originem vetustam,
 Communemque domum tenebricosam.
 Valete o Superi, o Ioci valete.
 Valete o Veneres, Cupidinesque:
 O nostri memores valete Amores.
 Quos cum Manibus optimi Poeta,
 Feci pessimus omnium poeta
 In coelum lepidò volare versu.⁶⁷

La contraddizione fra teoria e prassi è dunque solo apparente; pure, essa denuncia già in questi primi affondi moderni sulla parodia la difficoltà di pervenire a una definizione che si ponga come *summa* di quanto in tal senso è giunto al tardo Rinascimento dalla tradizione classica, in grado di render conto delle varie manifestazioni ed esperienze parodiche dell'antichità e al contempo di mostrare una chiara prassi compositiva.

La convergenza teorica fra Scaligero ed Estienne si riscontra anche relativamente ad un'altra, non meno essenziale, questione, che concorre a chiarire lo statuto della parodia. Definita esclusivamente nei termini sopra esposti, la parodia non presenterebbe tratti specifici che valgano a distinguerla in maniera sostanziale, ad

⁶⁷ I *Manes Catulliani* si leggono ivi, pp. 593-620. Il componimento conclusivo si trova a p. 620 e porta il seguente titolo: *Canescere, et curvum terram obtueri*. Si veda al proposito KARL POMEROY HARRINGTON, *The «Manes Catulliani» of J. C. Scaliger*, in «The Classical Journal», XXVII (1932), 8, pp. 596-610; e soprattutto, per l'interpretazione dei *Manes* come *pastiches* derisori in rapporto con la teorizzazione e la pratica parodica, SILVIA LONGHI, *Propagata voluptas. Henri Estienne et la parodie*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XLVII (1985), 3, pp. 595-608 (in particolare pp. 605-607).

esempio, dalla poesia petrarchista del Cinquecento, dove la ‘trasformazione’ lessicale dei versi del celebre modello in seno a un intenso calco stilistico costituisce una delle principali modalità di produzione del testo. Interviene infatti in entrambe le riflessioni teoriche un ulteriore elemento caratterizzante, ovvero la natura ‘violenta’ della parodia: una violenza che, comune anch’essa al centone, per Scaligero ingenera la comicità, mentre per Estienne – con uno scarto rilevante che amplia enormemente la portata euristica di tale pratica letteraria – può da essa prescindere. Per entrambi, essa si manifesta tramite la distorsione della parola del modello, costretta a farsi portatrice di contenuti distanti da quelli che le erano associati in origine e volta, attraverso minimi spostamenti, a veicolare un messaggio del tutto alieno non solo dal testo da cui i segmenti poetici sono stati prelevati, ma talvolta anche dalla stessa ideologia dell’autore – in linea perciò con l’affermazione di Malipiero, citata all’inizio, relativa alla forzata conversione del *Canzoniere* («ad pietatem christianam [...] invertere satago»)⁶⁸.

Nella prospettiva di Giulio Cesare Scaligero, la tecnica della sostituzione lessicale avviene «ad ridicula sensum retrahens», e tutta la terminologia impiegata nel suo trattato denuncia una distorsione del significato originario, una diversione forzata delle parole altrui («inversa», «retrahens», «detorquent», «subvertunt», «deflectunt»): è proprio questa devianza semantica, ottenuta per mezzo di una mutazione lessicale degradante nei confronti della sublimità del modello e intesa a conseguire un effetto comico, a costituire la funzione principale della parodia. La comicità non è dunque un elemento accessorio, bensì un aspetto inscindibile dal rovesciamento parodico, correlato ad esso, peraltro, fin dalle origini di tale pratica letteraria in quanto finalità cui essa è indirizzata. Secondo Scaligero la parodia nasceva infatti come sorta di intermezzo comico, il quale, svolgendo un ruolo analogo a quello del dramma satiresco rispetto alla tragedia, doveva avere l’effetto di distendere l’animo degli spettatori negli agoni epici:

Quemadmodum Satyra ex Tragoedia, Mimus e Comoedia: sic Parodia de Rhapsodia nata est. Quum enim Rhapsodi intermitterent recitationem, lusus gratia prodibant qui ad animi remissionem omnia illa priora inverterent. Hos iccirco *παροδοίς* nominarunt: quia praeter rem seriam propositam alia ridicula subinferrent.⁶⁹

⁶⁸ Sull’*abusus* e l’*usurpatio* parodica di Estienne cfr. S. LONGHI, *Propagata voluptas*, cit., pp. 599-600.

⁶⁹ G. C. SCALIGERO, *Poetices libri septem*, cit., p. 46. Con l’ultimo periodo del passo citato Scaligero risolve l’etimologia del termine facendo del prefisso *para* un corrispondente del latino *praeter*.

La parodia appare dunque, almeno in origine, come una pratica pressoché disimpegnata dal punto di vista della eventuale azione di critica letteraria, che trova una sua funzione nella ricreazione degli animi attraverso il capovolgimento comico («*lusus gratia*») di contenuti e modalità poetiche fino a quel momento offerte agli spettatori:⁷⁰ svuotato, per dir così, l'epos delle proprie tematiche, all'interno dello stesso contenitore formale il poeta parodico immetteva argomenti ridicoli nettamente divergenti dai contenuti seri della recitazione («*praeter rem seriam propositam alia ridicula subinferrent*»), senza per questo intaccare la validità del modello. La sequenza dei poeti antichi che si sono distinti nell'ambito della parodia, ripresa certamente da Ateneo⁷¹ e addotta da Scaligero per esemplificare la propria definizione, approfondisce tale procedimento introducendo alcune topiche del genere, le quali confermano il legame fra violenza e comicità da un lato, fra parodia e altri generi comici dall'altro: la materia simposiale e gastronomica in cui ebbe ad eccellere Matrone, che «*multa millia Homericorum versuum ad culinam et macellum invertit iusto poemate*», e le lodi del buon vino, in cui si cimenta lo stesso Scaligero; la guerra fra esseri mostruosi, esemplificata dalla *Gigantomachia* di Egemone di Taso; le descrizioni di personaggi umili, come il «*tonsor*» e il «*figulus*» evocati sulla scena da Eubeo attraverso le parole che Omero aveva utilizzato per Briseide e Achille; e più in generale la varia declinazione del repertorio di tipi umani caratteristico della satira e della commedia.⁷²

⁷⁰ Il genere poetico della parodia svolge perciò la funzione psichica che Freud assegna alla comicità derivante dal motto di spirito: si veda SIGMUND FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Roma, Newton Compton, 2004, ripreso in questa prospettiva da PATRICIA EICHEL-LOJKINE, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002.

⁷¹ In vari luoghi dei *Deipnosophisti* Ateneo parla di parodia o fa cenno, in relazione a particolari termini greci, di scrittori parodici, come si vedrà meglio in seguito.

⁷² Cfr. *ibidem*. «*Personae in Parodiis amantes foeminae aut tumultuae. Item Ganeones, qui bona sua abligurierunt. Patres eorundem Nepotum et Gurgitum Alcumistarum imposturae. Lusus in malos poetas ex persona cauponis, aut pistoris. Irrisio mali medici ex recitatione podagrici. Omne genus Bachelorum, et Bauciarum, et Batalorum, quos Galli *Badinos*, Itali *Balullos* vocant. Introducuntur hi cum magistris qui praeceunt aut praelegunt versum aliquem serium: at illi detorquent ridicule ad cuiuspiam ignominiam*». Il regesto dei più antichi scrittori parodici enunciato da Scaligero verrà opportunamente ampliato e consacrato dall'edizione delle *Matronis et aliorum parodiae* curata da Estienne (1573), edizione che costituisce il fondamento dell'attuale canone di scrittori parodici greco-latini: su di esso si basano sostanzialmente, infatti, sia l'edizione curata da PAUL BRANDT *Corpusculum poesis epicae Graecae ludibundae, I. Parodorum epicorum Graecorum et Archestrati reliquiae*, Lipsiae, Teubner, 1888, sia il volume *Poesia parodica greca*, cit.

Analoga impostazione della questione risulta anche da altri due brevi passaggi riferiti alla parodia nel corso della trattazione, il primo dei quali applica la tematica del vino a due versi tratti dalle *Fenicie* di Euripide:

Parodiae, quibus seria imitantur, imitando subvertunt sententiae inexpectatae. Exempli gratia, iusiurandum si violandum est bibendi causa caeteris rebus *πινειν* colas. Ex Euripide, cuius verba Cicero: *Regnandi causa, et pietatem colas*. Allusit enim simul et subvertit ex pietate *πινειν*;

mentre il secondo ribadisce la natura comica del fenomeno: «Risus autem frequens etiam ex parodia, quum serium versum deflectunt in ridiculum».⁷³

L'individuazione di un procedimento specifico, di determinate topiche e di una tradizione classica che risale alle più antiche attestazioni della poesia concorrono a rappresentare la parodia come un sottogenere comico scaturito dall'epica che può essere agevolmente assunto all'interno di una griglia dei generi poetici, consentendo una consapevole riproposizione moderna. Di tale pratica lo stesso Scaligero allega nel trattato due esempi di propria mano, il primo dei quali rovescia l'*incipit* dell'*Eneide* adattandolo alle canoniche tematiche del vino e del banchetto («Talem fecimus olim nos inter sodales nostros Carnalium diebus, ex divinitate Maroniana: *Praela merumque cano: Cretae quod nectar ab oris | Italiam cyathis profugum, pоторia venit Littora*, et quae sequuntur»),⁷⁴ mentre il secondo opera una trasformazione del quarto carme catulliano, che, ricorda l'autore, era già stato parodiato da Virgilio:⁷⁵

Phaselus ille, quem videtis, hospites, | ait fuisse navium celerrimus, | neque ullius natantis impetum trabis | nequisse praeterire, sive palmulis | opus foret volare sive linteo.

Sabinus ille, quem videtis, hospites, | ait fuisse mulio celerrimus, | neque ullius volantis impetum cisi | nequisse praeterire, sive Mantuam | opus foret volare sive Brixiam.

⁷³ G. C. SCALIGERO, *Poetices libri septem*, cit., rispettivamente p. 333 e p. 339, brani tratti dal libro III, capo XCVI, *Tragoedia, comoedia, mimus*. Nel primo passo il riferimento ciceroniano è al *De officiis* (III, 21).

⁷⁴ Ivi, p. 46.

⁷⁵ Si tratta del decimo componimento del *Catalepton* pseudovirgiliano, parodia integrale del quarto carme del *liber* catulliano. A titolo esemplificativo si riportano i primi cinque versi di ognuno dei tre carmi, sulla base delle seguenti edizioni: CATULLE, *Poésies*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1974⁹, IV; *Catalepton*, X, in PUBLIUS VERGILIUS MARO, *Appendix Vergiliana*, Oxonii, e typographeo clarendoniano, 1980; G. C. SCALIGERO, *Poetices libri septem*, cit., p. 104. Il nome «Doletus», come chiarito da Silvia Longhi (*Propagata voluptas*, cit., p. 605), indica l'umanista Etienne Dolet (m. 1546), bersaglio polemico di Scaligero nel sesto libro della *Poetica* (cap. IV, *Recentiores*, p. 305) e in alcuni epigrammi. Rileviamo per inciso che Scaligero, fra i componimenti pseudovirgiliani presenti nella silloge che proprio a partire da lui viene intitolata *Appendix Vergiliana*, non menziona a proposito di parodia il *Culex*, che pure, almeno per le sequenze in cui la zanzara eponima si mostra in sogno al contadino e discende nell'Oltretomba, poteva apparirgli come esempio di poemetto parodistico.

Doletus ille, qui necavit hospites, | Ait fuisse carnifex sacerrimus, | Neque ullius furentis
impetum manus | Nequisse praeterire: sive sicula | Opus foret necare, sive linteo.

Quest'ultimo esempio è, per almeno due ragioni che arricchiscono in complessità (e in parte paiono contraddire) la linea argomentativa sostenuta da Scaligero, particolarmente eloquente. La menzione degli *Eunidi* di Cratino e del lessico Suida,⁷⁶ oltre a mostrare come la parodia sia una pratica ancipite, ovvero come essa non sia soltanto un genere poetico che 'inverte' il dettato di un intero componimento più o meno breve ma possa costituire anche una tecnica specifica di citazione comica di una parte assai limitata di un testo anteriore, indica l'avvenuta estensione, nel corso dell'evoluzione letteraria, della possibilità di attuazione della parodia stessa dal modo narrativo al modo drammatico; così, la deformazione della lirica neoterica implica un coinvolgimento del 'modo lirico', e suggerisce come anche sotto questo profilo la natura della parodia sfugga al tentativo di un suo stabile inquadramento all'interno di una griglia dei generi e quindi vada intesa come pratica trasversale concernente la poesia *tout court*. In secondo luogo, l'ulteriore variazione ad opera di Scaligero del componimento pseudovirgiliano come parodia integrale del carme catulliano⁷⁷ lascia scorgere in maniera embrionale la possibilità di instaurare vere e proprie sequenze derivative in grado di sottoporre il testo di partenza a continue e progressive trasformazioni che insistono sia sul dettato originario, sia sulle parodie da esso scaturite. Spetterà ad Estienne, come vedremo, mettere a frutto l'intuizione di Scaligero di simili catene di trasformazione, che proprio nelle *Parodiae morales* includerà ben cinque riscritture integrali del quarto carme catulliano (oltre al «Sabinus ille» del *Catalepton*, al

⁷⁶ Si riporta il passo relativo al lessico Suida: «[Parodia] Erat enim veluti Epirrhema aut Parabasis, quasi auctarium actus [...]. Suidas autem more suo, id est trivialiter (ut aiunt) interpretatur. Parodia, inquit, quum ex Tragoedia exit cantus in Comoediam. At hoc expressit certo verbo Plautus in Pseudulo: *ut paratragoediat carnifex*» (G. C. SCALIGERO, *Poetices libri septem*, cit., p. 46). Per la definizione cfr. l'edizione Suidas, *cuius integram latinam interpretationem, & perpetuam Graeci textus emendationem AEmilius Portus [...]* accuratissime conscripsit, *in finitis mendis sublati*, Coloniae Allobrogum, Apud Petrum & Iacobum Chouët, 1569, t. II, p. 459: «Parodia. Sic dicitur, quum a tragoedia ad comoediam sermo transfertur, ut est illud apud Euripidem, et apud Aristophanem, dictum in *Achanensibus*. pag. 261.v.2. Dignum enim est Graecia. Graeciae convenit. Graeciam deet. Et rursus. Propter igitur quandam causam cantata, et decantata nos qui circa res istas versamur, haec in astra misimus, vel, astris commisimus. N. L. Procopius ita dicit. [...] *Carmen ad alterius imitationem cecinit*. [...] *carmen ad alterius imitationem, facta levi mutatione, cano*. [...] *Ad-latus-intumesco*. *Intumesco*».

⁷⁷ Cfr. G. C. SCALIGERO, *Poetices libri septem*, cit., p. 46.

«Doletus ille» e al «Maranus ille» di Scaligero, un'altra parodia di Scaligero figlio, «Marigus ille, quem videtis, hospites» e un'ultima di Paolo Melisso Schedio, «Colonus ille, quem videtis, incolae».⁷⁸

Si può aggiungere infine un'ulteriore ipotesi di lettura. La parodia del quarto carme era attuata dallo pseudo-Virgilio non tanto come artificio per compiere una critica a Catullo, quanto come invettiva condotta per mezzo della matrice catulliana contro il «Sabinus ille» dell'incipit, invettiva che costituisce per Scaligero un chiaro modello parodico imitato sia con il «Doletus ille», sia con il «Maranus ille»:⁷⁹ lasciando per il momento in sospeso la questione della diversità del legame intessuto dai due testi di Scaligero con il *Catalepton* e con il *liber* catulliano, occorre invece osservare che il prolungato esercizio da *pasticheur* condotto ai danni di Catullo con i *Manes Catulliani* e il giudizio non positivo sul poeta espresso da Scaligero nel sesto libro della *Poetica*⁸⁰ gettano retrospettivamente una luce ambigua sull'individuazione di Catullo quale principale *locus parodicus* – insieme a Virgilio – mutuato dalla classicità latina. Se Virgilio e Omero costituiscono i bersagli privilegiati della parodia epica, in virtù di una riconosciuta *auctoritas* che li pone come fonti principali anche per il centone, la poesia di Catullo sembra invece divenire oggetto di parodie e in particolare di distorsioni ai fini dell'*invectiva ad personam* anche per una volontà di critica e degradazione dell'ipotesto: del resto, la stessa espressione «ex divinitate Maroniana» con la quale Scaligero introduce il primo esempio della propria vena parodica (si veda sopra) suggerisce la volontà di un carnevalesco («Carnalium diebus») scoronamento del poeta augusteo, massima autorità letteraria che nelle pagine dei *Poetices libri* non soltanto vien preposta a Omero quanto all'epica e a Teocrito quanto alla vena bucolica, ma, come è stato da più parti messo in rilievo, costituisce il pilastro che insieme alla *Poetica* di Aristotele sorregge la costruzione etica ed estetica dell'opera scaligeriana.⁸¹ Tuttavia, se l'indicazione del carnevale confina il rovesciamento di Virgilio entro i limiti di una parentesi cronologica che, destinata ad essere ricondotta alla sanzione del principio di autorità (né potrebbe essere altrimenti), crea un parallelo con le funzioni dell'intermezzo teatrale del dramma satiresco, la

⁷⁸ H. ESTIENNE, *Parodiae morales*, cit., pp. ***-***.

⁷⁹ Si veda sopra, n. 66.

⁸⁰ Cfr. G. C. SCALIGERO, *Poetices libri septem*, cit., l. VI, cap. VII (*Secunda Aetas*), pp. 333-334.

⁸¹ Appare perciò chiaro come il sostantivo *divinitas* riferito a Virgilio sia da intendere pressoché alla lettera.

riscrittura di Catullo, al di fuori di ogni limite cronologico e anzi collocata idealmente in una parabola che dall'illustre antecedente dello pseudo-Virgilio giunge alle due variazioni dello stesso componimento per mano di Scaligero, lascia aperta la possibilità di una mancata riaffermazione del modello, ovvero di una vera e propria critica letteraria condotta con i modi – oltre che del *pastiche* letterario dei *Manes Catulliani* – anche della parodia.

5. Frammenti teorici antichi

Nella prima metà del Cinquecento, anteriormente al trattato di Scaligero, il termine latino *parodia* compare solo sporadicamente e nell'ambito della più alta erudizione. Dopo il cenno contenuto nella *Centuria prima* di Poliziano (XXVI, *Versicoli in festis e graeco super vite et capro: tum parodia quespian obscurior apud Svetonium*) se ne trova traccia, ad esempio, in un passo del *De honesta disciplina* (1504) in cui Pietro Crinito, peraltro allievo dello stesso Poliziano, qualifica come parodia un'allusione di Cicerone al celebre saturnio di Nevio contro i Metelli contenuta nella prima orazione *In Verrem*:

[...] quod et M. Cicero per eleganti Parodia usus contra Q. Metellum in oratione ad versus Verrem significat [...]: «Te non fato Consulem, ut ceteros ex vestra familia». Quoniam idipsum Poëta Nevius ita Satyrice dixerat: «Fato Metelli Romae fiunt Consules».⁸²

Un ulteriore riscontro del termine si può rinvenire in un *adagium* di Erasmo, *Osce loqui*:

Livius auctor est primum ab Oscis fabularum ludos celebratos: atque inde a iuventute parodia consertis Atellanis Romam invecta. Unde Osce loqui, sumptum videtur ab impuris fabularum

⁸² Cito da PETRI CRINITI *virii doctissimi De Honesti disciplina, Lib. XXV. [De] Poetis Latinis, Lib. V. et Poëmaton, Lib. II. Cum indicibus*, Lione, Gryphius, 1543. Il brano si legge nel libro XX, cap. IX, p. 312 dell'edizione citata, *De licentia veterum Poëtarum in notandis hominibus: ac elegans Parodia Metelli Cons. contra Poëtam Nevium. Tum de lege a Censoribus lata, qua Poëtarum maledicentia reprimeretur*. La 'parodia' completa di Cicerone è la seguente: «Nam hoc Verrem dicere aiebant, te non fato consulem, ut ceteros ex uestra familia, sed opera sua consulem factum» (*In Verrem*, I, 10).

generibus, quae in Italia ab illis primum et inventae et actae fuere. Unde etiam obscene dicta quidam putant turpia appellata.⁸³

Sempre per Aldo venivano pubblicate nel 1516 le *Lectioes Antiquae* di Lodovico Ricchieri detto Celio Rodigino (1469-1525), un breve passaggio delle quali interpreta la parodia come meccanismo prossimo al centone, sulla base degli esempi di Matrone di Pitane e di Egemone di Taso forniti da Ateneo nei *Deipnosophisti* (fonte, quest'ultima, espressamente menzionata);⁸⁴ a un significato molto prossimo a quello che verrà teorizzato nei *Poetices libri septem* si rifà inoltre nel *De emendata structura Latini sermonis libri sex* il medico e umanista inglese Thomas Linacre (1460-1524), formatosi a Padova, adducendo come esemplare antico la stessa parodia catulliana contenuta nel *Catalepton* su cui insisteranno anche Scaligero ed Estienne: «ut Catull. *Phasellus iste, quem videtis hospites, ait fuisse navium celerrimus*. Et parodia de hoc ipso: *Sabinus ille, quem videtis hospites, ait fuisse multo celerrimus*».⁸⁵

Accostando questi rinvenuti frammenti, orme leggere impresse nella storia degli usi del termine, si possono delineare i contorni del paesaggio culturale entro cui si colloca e da cui scaturisce il capitolo dei *Poetices libri septem* sulla parodia. Non stupisce, infatti, che la prima compiuta esposizione moderna di un argomento certo non sconosciuto agli umanisti – i quali non ne ignoravano le fonti principali – eppure non molto frequentato affiori in un trattato come quello di Scaligero: da un lato la tensione verso l'enciclopedismo poetico, la volontà di istituire una *summa* esaustiva delle forme artistiche del passato e del presente, il desiderio di fornire uno strumento precettivo di ampia portata basato su un'erudizione capace di ingrandire anche dettagli apparentemente marginali e indirizzato alla formazione del poeta della quinta *aetas* latina (il Rinascimento) inducevano l'autore ad approfondire modalità compositive anche

⁸³ Il brano compare nell'*editio maior* stampata da Aldo Manuzio nel 1508, *Adagiorum chiliades tres ac centuriae fere totidem*. cfr. DESIDERII ERASMI ROTERODAMI, *Opera omnia, recognita et adnotatione critica instructa notisque illustrata*, Amsterdam-London-New York-Tokyo, North Holland ed Elsevier, 1969-.

⁸⁴ Si cita dall'edizione LODOVICI CAELII RHODIGINI *Lectioes Antiquarum tomus secundus. Cum Indice duplici, uno capitum, alterum vocum et rerum, locuspletissimo*, Lione, Gryphius, 1562, p. 44 (l. XI, cap. XIII): «Nam sunt parodiae velut centones apud nos item». Che pure la menzione di Egemone derivi dalla memoria di Ateneo anziché di Aristotele è testimoniato dal fatto che dell'autore viene indicato anche il soprannome 'lenticchia', tramandato appunto da Ateneo (406e-f).

⁸⁵ L'opera venne pubblicata per la prima volta a Londra nel 1524. Si cita dall'edizione THOMAE LINACRI BRITANNI, *De emendata structura Latini sermonis, libri VI*, Basilea, Catandro, 1530, p. 548. L'accenno alla parodia è intercalato in un paragrafo sull'uso del «Nominativus pro accusativo», di cui l'incipit catulliano e la sua riscrittura sono esempio.

minori, soprattutto se illustrate da una tradizione classica tutt'altro che ignobile; dall'altro il gusto per i giochi verbali e per gli enigmi, per il *lusus* cerebrale fondato sulle sinuosità della lingua, per l'invettiva ai danni di bene individuati autori antichi e moderni che il medico di Agen esperiva in seno alla sua personale esperienza di poeta, e che costituivano del resto un portato dei tempi, lo conducevano agevolmente nella stessa direzione. Si potrebbe forse addurre anche una terza ragione: ovvero il distacco nei confronti di una concezione dell'*imitatio* di stampo prettamente aristotelico e, del pari, la convinzione etica e filosofica, da parte di Scaligero, dell'esistenza, per quanto possibile, di una realtà delle parole che si pone, quasi in parallelo con la vita reale, come 'altra natura', e di una funzione della poesia che non consiste tanto nell'imitare le cose, quanto nel fondarle nuovamente in qualità di *altera dea*.⁸⁶

Meno ancora stupisce che Scaligero guardi alla parodia come a un fenomeno esclusivamente comico: Pietro Crinito e Thomas Linacre associano la parodia all'ambito satirico, Erasmo la collega all'atellana, Lodovico Ricchieri, sulla scorta di Ateneo, ne individua gli esempi nei testi comico-grotteschi di Matrone e di Egemone. Ma è soprattutto attraverso lo studio e la traduzione della *Poetica* di Aristotele che la parodia acquisisce maggiore rilevanza sia in termini generali, sia nell'ambito dei procedimenti della comicità.⁸⁷ Per quanto, infatti, la prima attestazione pervenutaci del termine risalga all'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, opera nella quale l'aggettivo *παρωδοίς*, usato in senso metaforico e nell'ambito di una litote, forma un sintagma con il sostantivo 'enigma' a significare un'espressione ingannevole, fuorviante, e che tuttavia è portatrice di una parvenza di verità,⁸⁸ è ad Aristotele, nel secolo successivo, che si deve la prima

⁸⁶ Cfr. G. C. SCALIGERO, *Poetices libri septem*, cit., p. 3; cfr. inoltre E. DOLCE, *Sulla poetica di G. C. Scaligero*, cit., p. 466: «Poiché le parole costituiscono la causa materiale del discorso e le 'res' la causa finale, le prime dovranno assumere quella forma per la quale esse sono ciò che rappresentano. Il libro [terzo] s'intitola *Idea* in quanto tende a determinare in qual senso debba essere l'orazione in relazione alle 'res' esistenti».

⁸⁷ Per quanto, lo si vedrà, Aristotele non fornisca che una brevissima e quasi enigmatica menzione della parodia, che indurrà i commentatori cinquecenteschi a poggiare su altre fonti antiche, in primo luogo su Ateneo.

⁸⁸ Anche nella prima attestazione del termine, dunque, si può riconoscere la dialettica fra conservazione e trasformazione su cui si è insistito nell'introduzione. Così la battuta completa, pronunciata da Clitennestra in apertura del lungo dialogo con Agamennone: «Ascolta! Parlerò apertamente, senza più ricorrere ad allusioni e indovinelli» (vv. 1146-1147). Cito da EURIPIDE, *Ifigenia in Tauride*. *Ifigenia in Aulide*, introduzione, traduzione, premessa al testo e note di Franco Ferrari, testo greco a fronte, Milano, Rizzoli, 1995³, p. 285. Interpretano in modo analogo le derivazioni cinquecentesche; si vedano la versione latina di Erasmo, e il volgarizzamento del Dolce, basato su quest'ultima: «Hor sarete

osservazione della parodia come fenomeno artistico. A proposito dell'oggetto dell'imitazione, Aristotele afferma nella *Poetica* (1448a):

Omero «imita» persone migliori, Cleofonte persone di pari qualità, Egemone di Taso, colui che per primo compose le parodie, e Nicocare, che «compose» la *Deiliade*, persone peggiori.⁸⁹

L'opera non dice nulla di più: è questa infatti l'unica occorrenza del termine 'parodia' all'interno della *Poetica* nonché il solo esplicito riferimento a testi riconducibili a tale tipologia letteraria: l'osservazione, perciò, se da un lato permette di svolgere alcune congetture sulla natura della parodia antica, dall'altro denuncia una lacuna dell'esposizione che i trattatisti cinquecenteschi si sforzeranno di colmare. In assenza di ulteriori indicazioni fornite dal testo aristotelico, si può osservare a tutta prima che Nicocare ed Egemone di Taso sono sì accomunati dalla rappresentazione delle persone di bassa levatura, ma non necessariamente anche la *Deiliade* risponde all'etichetta di parodia: anzi, la formulazione del periodo può legittimare la supposizione che proprio l'individuazione di due esempi per il terzo genere sia dettata dalla volontà di distinguere due diverse tipologie afferenti alla stessa modalità di imitazione delle azioni umane. D'altra parte è possibile inferire per le stesse ragioni che proprio la varietà di esperienze letterarie classificabili come 'parodia' abbia indotto il filosofo a fornire una doppia casistica per la terza modalità di imitazione. Potrebbe apparire illuminante, tuttavia, la successiva menzione del *Margite* (1448b-1449a), poemetto risalente all'inizio del VI secolo – ma da Aristotele attribuito ad Omero – nel quale sono narrate le gesta dell'omonimo personaggio burlesco la cui semplicità ricorda per molti aspetti quella di

contento d'ascoltarmi: | Che fien le mie parole aperte e chiare | Sì, che dubbio non fia, che più v'ingombri» (*Ifigenia. Tragedia di M. Lodovico Dolce. Di nuovo corretta e ristampata*, Venezia, Giolito, 1560 [ma la *princeps* è del 1551], c. 33r). Sul passo euripideo si veda A. CAMEROTTO, *Le metamorfosi della parola*, cit., pp. 60-61.

⁸⁹ ARISTOTELE, *Poetica*, in ID., *Retorica e Poetica*, a c. di Marcello Zanatta, Torino, UTET Libreria, 2006, p. 592. Sulla parodia greca e latina si vedano in generale JEAN-PIERRE CÈBE, *La caricature et la parodie dans le monde romain antique dès origines à Juvénal*, Paris, Du Boccard, 1966; *Poesia parodica greca*, cit.; ANNA BELTRAMETTI, *La parodia letteraria*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, dir. Giuseppe Cambiano, Luciano Canfora, Diego Lanza, vol. I, *La produzione e la circolazione del testo*, t. III, *I greci e Roma*, Roma, Salerno, 1994, pp. 275-302; *Forme della parodia, parodia delle forme nel mondo greco e latino. Atti del convegno. Napoli, 9 maggio 1995*, a c. di Luigi Munzi, in «Annali dell'Istituto universitario Orientale di Napoli», XVIII (1996).

Calandrino o di Bertoldino.⁹⁰ L'argomento del poemetto è indicato come esempio di contenuto ridicolo, adatto al metro del giambo e in contrapposizione al metro eroico; la comparazione espressa al proposito da Aristotele colloca perciò Omero all'origine sia dell'imitazione 'tragica', sia dell'imitazione 'comica':

come rispetto agli «argomenti» di alta levatura Omero fu poeta al massimo grado [...], così ci mostrò per primo anche lo schema della commedia, producendo in forma drammatica non un'invettiva, bensì un ridicolo. Infatti, il *Margite* ha un'analogia: come l'*Iliade* e l'*Odissea* si rapportano alle tragedie, così anche questo si rapporta alle commedie.⁹¹

Il *Margite* è senza dubbio incentrato su un personaggio 'peggiore', al pari della *Deiliade* e delle parodie di Egemone di Taso: ma è sufficiente questo rilievo per poterlo descrivere come parodia o quanto meno per poterlo ascrivere alle forme della parodia? In altri termini: se l'analogia proposta da Aristotele dà luogo a una distinzione raffigurabile per mezzo di schemi a due entrate, come hanno rilevato nel versante cinquecentesco il Castelvetro e nell'ambito della riflessione moderna Genette,⁹² allora la 'casella mancante', sulla quale né Aristotele né altri dopo di lui ci informano compiutamente, corrisponde alla parodia oppure la parodia è una modalità di

⁹⁰ Appunto al tipo novellistico di Calandrino verrà ricondotto *Margite* dal Castelvetro: «E tale era *Margite* rappresentato da Omero, che era così sciocco che non sapeva chi avesse più età o egli o sua madre, o qual l'avesse partorito, il padre o la madre» (LUDOVICO CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, cit., vol. 1, p. 129). Altrove il poemetto è descritto come componimento incentrato su «biasimi d'azzioni non procedenti da malvagità di mente, ma da sciocchezza di mente, li quali fanno ridere l'ascoltatore» (ivi, p. 109). Commentando il luogo della *Poetica* citato a testo, Castelvetro non fornisce invece ulteriori indicazioni, rinviando per brevità ai precedenti commentatori.

⁹¹ ARISTOTELE, *Poetica*, cit., p. 597.

⁹² Lo schema di Genette, che prescindendo dall'imitazione delle azioni di uomini comuni, si presenta nella forma seguente (cfr. GÉRARD GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, da cui traggio anche il traslato 'casella vuota' per indicare gli evanescenti confini della parodia):

	imitazione di uomini superiori	imitazione di uomini inferiori
modo drammatico	tragedia	commedia
modo narrativo	epopea	parodia

Castelvetro riassume i precetti aristotelici in questo modo (cfr. L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele*, cit., p. 106):

POESIA	
Severa	Piacevole
Lodi	Villania
Epopea	Giambici
Tragedia	Commedia

imitazione letteraria che afferisce a tale partizione dell'universo poetico ma non ne esaurisce le possibilità? Impossibile rispondere a tale questione sulla base del solo trattato aristotelico; né maggiore ausilio offrono in tal senso alcuni frammenti superstiti delle opere cui lo Stagirita fa cenno. Di Egemone di Taso, autore vissuto nella seconda metà del V secolo, rimangono infatti frammenti di pochi esametri, intessuti su elementi autobiografici che raccontano il ritorno dell'autore da Atene nella natia Taso e l'ostile accoglienza dei concittadini che lo «bombardano | insolenti con zolle innumerevoli | di sterco», il tutto con frequenti riproposizioni di cadenze omeriche;⁹³ lacerti anche minori si sono conservati del *Margite*, il cui protagonista «conosceva molti lavori, ma li conosceva tutti male», fatto dai numi «non [...] zappatore né aratore | né esperto in qualcos'altro; era privo di qualsiasi competenza».⁹⁴ Il fatto è che Aristotele si riferisce alla parodia non da un punto di vista tecnico, bensì dal punto di vista del contenuto, o meglio nell'ottica dell'imitazione delle persone. La *Poetica*, dunque, individua soltanto due caratteri della parodia: il modo non drammatico e l'ascrizione all'ambito comico. La comicità è per Aristotele un marchio di genere imprescindibile della parodia; è, anzi, ciò che definisce la parodia per opposizione rispetto all'epica (poesia narrativa di argomento alto) e per analogia rispetto alla commedia (poesia drammatica di argomento basso). Nasce di qui la dichiarazione di 'resa' di Vincenzo Maggi nel commento alla particella della *Poetica* sopra citata:

Hegemon autem (qui Thasius appellatur, ad Hegemonis alterius [di Alessandria] differentiam, qui primus etiam Parodias, id est magnificas, atque egregias aliorum carmina conscripta in deteriorem ac viliorum usum convertit) viliorum. Quia etiam Nicochares, qui poema Deliadem nuncupatum composuit, idem effecit: hi, inquam, duo viliorum hominum actiones imitabantur, et in peius etiam transformabant.

De Hegemone cum apud Suidam, tum apud Athenaeum decimo quinto libro quaedam leguntur. Plura tamen ab Athenaeum referuntur, sed nullibi singillatim de hoc poematis genere, Parodiae appellato, tam aperte scribitur, ut eius naturam qualis nam esset perspicere valeamus. Ab Aristotele tantum habemus in universum, quod erat vilium actionum sermone solum expressa imitatio. Ex Athenaeo vero, quod in eius generis poematibus mordebant. Parodiae autem, inquit Suidas, sermones dicuntur, qui a Tragoedia ad Comoediam transferuntur.⁹⁵

⁹³ Cfr. *Poesia parodica greca*, cit., pp. 39-43.

⁹⁴ I frammenti superstiti del *Margite* si leggono ora in HOMERUS, *Margite*, introduzione, testimonianze, testo critico, traduzione e commento a c. di Antonietta Gostoli, Pisa-Roma, Serra, 2007. Le citazioni sono tratte dalle pp. 46-49.

⁹⁵ VINCENTII MADI Brixiani et Bartolomaei Lombardi Veronensis in Aristotelis librum de poetica communes explanationes..., Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1550, p. 63 (corsivo mio). I brani citati a testo si riferiscono rispettivamente all'*explanatio* e all'*annotatio* dello stesso luogo della particula XIII.

Il commento di Vincenzo Maggi è anche il più esteso tentativo di esplicitare in che cosa consista la parodia prima di Scaligero. Oltre a dichiarare l'insufficienza di dati che consentano di intendere la natura del genere 'parodia', Maggi da un lato comprende che la parodia ha luogo in seguito alla trasformazione di un ipotesto, e in particolare all'imitazione degradante di un modello illustre («magnifica, atque egregia aliorum carmina conscripta») che può avere anche scopi satirici («in eius generis poematibus mordebant») o che può attuarsi – secondo quanto indicherà pochi anni dopo anche Pietro Vettori sulla scorta degli *scolia* aristofanei –⁹⁶ come prelievo dal tessuto tragico adattato agli intenti della commedia, dall'altro individua tre delle fonti principali sull'argomento (Aristotele, Ateneo e il lessico Suida), testimonianze, peraltro, che senza indugi inquadrano la parodia come fenomeno comico.

I passaggi dei *Deipnosophisti* in cui Ateneo descrive la parodia o riporta brani parodistici valevano senza dubbio come estensione della casistica da Aristotele soltanto accennata, come supplemento all'interruzione della trattazione della *Poetica*: al punto che, come traspare chiaramente dai saggi di Scaligero ed Estienne, Ateneo, non Aristotele, costituisce la fonte principale per la trattazione della parodia nel Cinquecento. Al contrario di quanto il lettore rinascimentale poteva riscontrare nella *Poetica*, numerosi sono i luoghi in cui Ateneo fa riferimento alla parodia e ai suoi autori, anche a prescindere dai passi in cui singoli componimenti parodistici sono richiamati a documentare rari usi linguistici o specifiche accezioni lessicali. Nel primo libro (20a) viene ricordato l'italico Enona, famoso per le sue parodie nelle quali, fra l'altro, Polifemo proferisce un canto lirico-patetico mentre Ulisse adotta un linguaggio plebeo, dando luogo a uno sfasamento tra registro e contenuto, tra stile e personaggio che senza dubbio suscita una reazione comica (la menzione di Enona compare del resto in un contesto di imitazione buffonesca e caricaturale). Sul sovvertimento degli stilemi

⁹⁶ Cfr. PETRI VICTORII *Variarum lectionum Libri XXV. Quae corrupta, mutila, et praepostere sita admiserat prima editio, haec secunda sedulo castigavit, suoque loco restituit. Cum indice plenissimo*, Lione, Giovanni Temporale, 1554, p. 239 (l. XIV, cap. II, *Cum Horatius tradiderit Telephum, quamvis rebus adversis oppressus tunc foret, magnifice de se locutum, idem testimonio illius ipsius declaratum: principio orationis, qua hoc fecit, huc allato*). Vettori fa menzione della parodia a proposito di Aristofane: «Citantur vero hi ab interprete Aristophanis, cum poëta ille in Acharnensibus risum captans, leviter immutatis versibus his, parodia est usus [...]. Libenter enim tragico illi illudebat facetissimus Comicus, habebat et mores, et versus ipsius, materiam multorum iocorum». La princeps è del 1553.

epici convergono poi anche altre opere, come la *Gigantomachia* di Egemone di Taso (699a) o la *Guerra dei bagnini* di Eubeo di Paro (699b), cui farà riferimento anche Scaligero.⁹⁷ Il banchetto, in particolare, pare divenire in questi frammenti l'agone privilegiato di un'epica parodistica e culinaria: la materia gastronomica, le lodi del cibo e del vino, l'esaltazione degli eroi simposiali ritratti in pantagrueliche prodezze risultano variamente contemplate nella casistica parodica (ad esempio 54e, 64c, 158e) e, rappresentate dal frammento superstite di Ipponatte di Efeso, cui si deve l'invenzione della parodia (698c),⁹⁸ trovano in Matrone di Pitane una compiuta esemplificazione, estesamente riportata nel quarto libro (134d-137c).⁹⁹ Ipponatte, dunque, non Egemone fu secondo Ateneo – sulla scorta di Polemone – l'inventore di questo genere di poesia (opinione che verrà seguita da Scaligero ed Estienne, altro segno del ruolo minoritario assegnato alla *Poetica* di Aristotele nella riflessione cinquecentesca sulla parodia), mentre Egemone di Taso, di cui si apprende il soprannome di 'Lenticchia', fu colui che per primo si esibì con le proprie parodie in competizioni poetiche (699a). Dallo stesso passo in cui è riportata questa affermazione – ovvero la conversazione di Ulpiano e Cinulco sulla parodia (libro XV, 698a-699c)¹⁰⁰ – si apprende anche che vi fu un gran numero di poeti parodici e che fra loro ebbe ad eccellere Eubeo di Paro (IV sec. a. C.), e, soprattutto, che la parodia fu utilizzata anche al di là dell'imitazione omerica, non soltanto (come accennato nel libro VIII) quale trasformazione delle opere di Esiodo,¹⁰¹ ma anche nella commedia. Da 'genere', dunque, la parodia diviene anche 'tecnica' utilizzabile all'occorrenza in contesti non esclusivamente parodistici, come testimonierebbero i poemi di Epicarmo di Siracusa e le commedie di Cratino (gli

⁹⁷ Di quest'ultima parodia Ateneo riporta anche un paio di versi derivati da Omero: «A vicenda scagliavansi le bronzee | secchie»; «Né tu, tonsor, per valido che sia, | a lui sottrai, né tu, figlio di creta [Peleide]». Cfr. *Poesia parodica greca*, cit., pp. 44-45. Per l'opera di Ateneo si fa riferimento a ATENEO, *I Deipnosophisti. I dotti a banchetto*, prima traduzione italiana commentata su progetto di Luciano Canfora, introduzione di Christian Jacob, Roma, Salerno Editrice, 2001. Edita in greco da Aldo Manuzio nel 1514, l'opera venne tradotta integralmente in latino da Natale de' Conti e pubblicata a Venezia da Andrea Arrivabene nel 1556.

⁹⁸ «O Musa, tu dell'Eurimedontiade | cantami l'oceánica cariddi | e nella pancia il gladio, lui che ingurgita | contro ogni norma, sì che il malo voto | della Città lo meni a mala morte, | lungo la riva del mare infecondo» (ivi, pp. 37-38; i versi sono formulati a imitazione di Omero). Su Ipponatte si veda ENZO DEGANI, *Ipponatte parodico*, in «Museum criticum», 8-9 (1973-1974), pp. 141-167.

⁹⁹ Cfr. ivi, pp. 93-114.

¹⁰⁰ Cfr. ATENEO, *I Deipnosophisti*, cit., vol. III, pp. 1799-1803.

¹⁰¹ Il riferimento è all'opera *Chiron*, parodia (fra l'altro) delle *Opere e i giorni* di Esiodo, di cui sono riportati alcuni versi (364b-c).

Eunidi) ed Ermippo (698c sgg.). Ciò che emerge è pertanto una descrizione del fenomeno che, pur fornendo maggiori informazioni e una più ampia casistica rispetto ad Aristotele, presta al pari della *Poetica* maggiore attenzione al contenuto dei componimenti parodistici e presenta la parodia come modalità di adeguamento a soggetti bassi di modelli discorsivi alti, siano essi imitati nelle cadenze stilistiche¹⁰² o riportati alla lettera con un processo di decontestualizzazione e ricontestualizzazione degradante o ancora ripresi con una leggera variazione del dettato poetico, modalità, quest'ultima, in grado di porsi come tecnica comica specifica e potenzialmente adattabile a generi diversi, ma esemplificata quasi esclusivamente nel suo carattere di matrice compositiva capace di dar vita a forme più evolute e regolate da una prassi artistica diffusa, a interi poemetti burleschi ed eroicomici¹⁰³ recitati in pubblico, che forse traevano il nome dall'artificio principale, ma non unico, con la quale erano formati.

Già in antico, dunque, al di là delle questioni etimologiche e degli usi più o meno tecnicamente vincolanti del termine,¹⁰⁴ la parodia tende a far convivere i due poli semantici della 'tecnica' e del 'genere'. È su questa duplice valenza che, agli occhi degli umanisti, viene a innestarsi l'accezione retorica della parodia, testimoniata soprattutto dalle *auctoritates* di Cicerone e Quintiliano, la quale fornisce, per dir così, la chiave di lettura degli esempi riportati da Ateneo e conduce al più stringente significato del fenomeno che si è rilevato nelle opere di Scaligero ed Estienne.

Pur senza utilizzare il termine 'parodia', Cicerone tratta nell'*excursus* sul riso del *De oratore* di alcune forme di citazione comica, di metafrasi e di ricontestualizzazione che possono essere ascritte a tale tipologia. A proposito della comicità cagionata dalle parole, muovendo dal presupposto che uno dei mezzi più efficaci per suscitare il riso nella sfera dell'oratoria consiste, in generale, nell'inganno delle attese del pubblico («Sed

¹⁰² Mentre è inequivocabile l'utilizzo in funzione comica della parodia, pare invece abbastanza sottile la differenza che separa la parodia dal *pastiche*, dall'imitazione deformata, dalla caricatura stilistica: così come le parodie di Enona sono menzionate, come detto, insieme ad altre modalità di imitazione buffonesca (20a), allo stesso modo di Egemone di Taso vengono ricordate le grandi qualità di imitatore (libro IX, 407a), mentre in un altro passaggio (libro XIV, 638b) l'espressione «parodia dei versi esametri per far ridere» (ed. cit., vol. III, p. 1649) suggerisce piuttosto l'idea di un calco stilistico dell'*epos* piuttosto che la deformazione di un determinato componimento attraverso la metafrasi.

¹⁰³ Nei quali, appunto, Ulisse parla rozzamente mentre un barbiere può usare il formulario alto dell'*epica*.

¹⁰⁴ Cfr. A. BELTRAMETTI, *La parodia letteraria*, cit., p. 248.

scitis esse notissimum ridiculi genus, cum aliud expectamus, aliud dicitur; hic nobismet ipsis noster error risum mouet: quod si admixtum est etiam ambiguum, fit salsium»¹⁰⁵ Cicerone indica in tal senso la modalità della ripresa delle parole dell'avversario: «Hoc tum est venustissimum, quom in altercatione arripitur ab aduersario uerbum et ex eo, ut a Catulo in Philippum, in eum ipsum aliquid, qui laccessiuit, infligitur».¹⁰⁶ La distorsione del significato delle parole altrui può avvenire anche a patto di un leggero intervento sul significante:

Alterum genus est quod habet paruam uerbi immutationem, quod in littera positum Graeci vocant *paronomasian*; ut «Nobiliorem mobiliorem» Cato; aut, ut idem, quom cuidam dixisset: «Eamus deambulatum» et ille: «Quid opus fuit de?». «Immo vero», inquit, «quid opus fuit te?» aut eiusdem responsio illa: «Si tu et aduersus et auersus impudicus es».¹⁰⁷

Anche l'*interpretatio nominis*, deviata da una finalità filologica a una modalità burlesca, può risultare comica:

Etiam interpretatio nominis habet acumen, cum ad ridiculum conuertas, quam ob rem ita quis uocetur; ut ego nuper Nummum diuisorem, ut Neoptolemum ad Troiam, sic illum in campo Martio nomen inuenisse; atque haec omnia uerbo continentur,¹⁰⁸

così come l'espedito, citato poco più avanti, della ripresa di un'espressione secondo il suo significato letterale anziché secondo l'intendimento del mittente:

Est etiam in uerbo positum non insulsum genus ex eo, cum ad uerbum, non ad sententiam rem accipere uideare; [...] est autem ex hoc genere illud, quod tu, Crasse, nuper ei, qui te rogasset, num tibi molestus esset futurus, si ad te bene ante lucem uenisset, «Tu uero», inquisti, «molestus non eris». «Iubebis igitur te», inquit, «suscitari?». Et tu «Certe negaram te molestum futurum».¹⁰⁹

Ma la mutazione di intendimento si ottiene anche intercalando nel discorso un verso altrui o un proverbio, immutato o parzialmente adattato al nuovo contesto e volto a provocare il riso: «Atque haec omnia uerbo continentur. Saepe etiam uersus facete

¹⁰⁵ CICÉRON, *De l'orateur. Livre deuxième*, texte établi et traduit par Edmond Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1966, p. 113 (LXIII, 255); e cfr. poco prima (254): «Ambiguum per se ipsum probatur id quidem, ut ante dixi, uel maxime; ingeniosi enim uidetur uim uerbi in aliud, atque ceteri accipiant, posse ducere; sed admirationem magis quam risum mouet, nisi si quando incidit in aliud quoque genus ridiculi, quae genera percurram equidem». Su questo aspetto in relazione alla parodia cfr. in particolare A. CAMEROTTO, *La metamorfosi della parola*, cit., p. ***.

¹⁰⁶ CICÉRON, *De l'orateur*, cit., pp. 113-114 (LXIII, 256).

¹⁰⁷ Ivi, p. 114.

¹⁰⁸ *Ibidem* (LXIII, 257).

¹⁰⁹ Ivi, p. 115 (LXIV, 259).

interponitur, uel ut est uel paululum immutatus, aut aliqua pars uersus». ¹¹⁰ È, questo, propriamente il caso della citazione parodica, che concerne anche l'impiego dei proverbi: «In hoc genus coniciuntur etiam prouerbia, ut illud Scipionis, cum Asellus omnis se prouincias stipendia merentem peragrasse gloriaretur: “agas asellum” et cetera». ¹¹¹

Se la ritorsione delle parole dell'avversario contro il loro reale significato, la ripresa di versi celebri con leggere varianti o con una ridicola ricontestualizzazione, l'adattamento di proverbi secondo inattese relazioni con una situazione contingente, l'*interpretatio nominis* burlesca definiscono altrettante pratiche di distorsione di un *textus* anteriore associabili alla sfera delle scritture parodistiche, riprendendo i precetti ciceroniani sul discorso comico Quintiliano giunge nel libro sesto della sua *Institutio oratoria* a esplicitare il riferimento alla parodia *stricto sensu*:

Adiuuant urbanitatem et uersus commode positi, seu toti ut sunt (quod adeo facile est ut Ouidius ex tetrastichon Macri carmine librum in malos poetas composuerit), quod fit gratius si qua etiam ambiguitate conditur, ut Cicero in Lartium, hominem callidum et versutum, cum is in quadam causa suspectus esset: «nisi si qua Vlixes lintre euasit Lartius»: seu uerbis ex parte mutatis, ut in eum qui, cum antea stultissimus esset habitus, post acceptam hereditatem primus sententiam rogabatur: «hereditas est quam uocant sapientiam» pro illo «felicitas est»: seu ficti notis uersibus similes, quae *parodia* [in greco nel testo] dicitur: et prouerbia oportune aptata, ut homini nequam lapsu et ut adleuaretur roganti «tollat te qui non nouit». ¹¹²

Anche in questo caso la citazione, con o senza metafrasi, avviene in un contesto di dizione piacevole, incline a muovere il riso negli uditori, ma la tecnica contempla ora

¹¹⁰ *Ibidem*. La traduzione di Lodovico Dolce al presente passo, cassando l'avverbio *facete*, rende più nettamente la convergenza fra questo procedimento e la citazione *tout court*: «Alle volte si trapone qualche verso, o intero o cangiandovi una parola, o alcuna parte» (*Il Dialogo dell'Oratore di Cicerone tradotto per M. Lodovico Dolce*, Venezia, Giolito, 1547, c. 108r). Si ricordi che questo procedimento viene rilevato da Pietro Crinito in relazione alla prima *actio in Verrem*.

¹¹¹ CICÉRON, *De l'orateur*, cit., p. 115 (LXIV, 258). Così Dolce: «In questa tal sorte si pongono i proverbi: come quello di Scipione. Vantandosi Asello di hauere al soldo de' Romani trascorse tutte le provincie, rispose Scipione: “Caccia l'Asino quanto vuoi, egli non sarà mai buon corridore”» (*Il Dialogo dell'Oratore*, cit., c. 108r).

¹¹² MARCO FABIO QUINTILIANO, *Istituzione oratoria*, a c. di Simone Beta ed Elena D'Incerti Amadio, introduzione di George Kennedy, Milano, Mondadori, 2007, vol. I, p. 738 (l. VI, 3, 96-98). Fraintende il concetto di parodia Orazio Toscanella nella sua versione in volgare: «Aiutano anco l'urbanità i versi commodamente posti; o veramente interi, come sono [...]. Overo con parole in parte mutate [...]. Overo, finti novi versi. Il simile è quello, che da i Greci è *paramix* [in greco nel testo] detto: et i proverbi acconciamente accommodati» (*L'institutioni oratorie di Marco Fabio Quintiliano retore famosissimo; tradotte da Oratio Toscanella della famiglia di Maestro Luca fiorentino: et arricchite dal medesimo della dichiarazione de i luoghi più difficili in margine...*, Venezia, Giolito, 1566, p. 329). Per i cenni alla parodia di Quintiliano si rimanda a MARIA SILVANA CELENTANO, *La parodia tra retorica e letteratura*, in *Forme della parodia*, cit., pp. 63-71.

anche il *pastiche* vero e proprio: anzi, il termine ‘parodia’ pare riferirsi piuttosto a quest’ultimo artificio («seu ficti notis uersibus similes, quae *parodia* dicitur»), per il quale andrà sottintesa, affinché possa essere suscitato un effetto ilare, una discrepanza fra l’ambito originario del modello simulato (si noti, qui, la presenza del termine *similis*, nella citazione seguente di *similitudo* e *imitatio*) e il contesto della parodia. Ancora più chiaro è in tal senso un secondo passo nel quale, oltre a fornire un’importante testimonianza sull’origine musicale del termine, Quintiliano indica come parodia la scrittura fittizia che assume anche ampie dimensioni, l’imitazione stilistica non solo di un testo specifico, ma anche di una modalità enunciativa appositamente ricreata dall’oratore, ancora una volta sottoposta a un intento comico:

Vt dicta autem quaedam, ita scripta quoque fingi solent, quod facit Asinius pro Liburnia: «mater mea, quae mihi cum carissima tum dulcissima fuit, quaeque mihi uixit bisque eodem die uitam dedit» et reliqua, deinde «exheres esto». Haec cum per se figura est, tum duplicatur quotiens, sicut in hac causa, ad imitationem alterius scripturae componitur. Nam contra recitabatur testamentum: «P. Nouanius Gallio, cui ego omnia meritissimo volo et debeo pro eius animi in me summa uoluntate», et adiectis deinceps aliis «heres esto»: incipit esse quodam modo *parodé* [in greco nel testo], quod nomen ductum a canticis ad aliorum similitudinem modulatis abusiue etiam in uersificationis ac sermonum imitatione seruatur.¹¹³

Se quest’ultima possibilità non verrà contemplata da Scaligero, il quale, come detto, coglie della parodia l’aspetto di marcata distorsione del dettato altrui, non la creazione simile o verosimile di un testo fittizio,¹¹⁴ è tuttavia probabile che procedimenti tecnici e finalità comica espressi da Cicerone e Quintiliano abbiano fornito la chiave d’accesso per comprendere la casistica tramandata da Ateneo e approdare a una definizione coerente e funzionale, ancorché non sempre rigorosa, di parodia. La trattazione di

¹¹³ M. FABIO QUINTILIANO, *Istituzione oratoria*, cit., vol. II, p. 296 (l. IX, 2, 34-35). Anche in questo caso la traduzione di Toscanella denuncia la mancata comprensione del fenomeno: «Et nella maniera, che cose dette si sogliono fingere; così anco alcune cose scritte [...]. Comincia ad essere in un certo modo come è detto da i Greci; *parodé* [in greco nel testo], il qual nome è cavato dalle canzoni, cantate a somiglianza delle altrui; abusivamente anco s’osserva nella imitatione del far versi, et del parlar famigliarmente»; il termine greco è spiegato a margine come segue: «PARODE, che interpreta al canto; perché para, vuol dire ad: et ode, canto» (*L’istitutioni oratorie*, cit., p. 459).

¹¹⁴ Di tale violenta distorsione non c’è quasi traccia nella trattazione antica sulla parodia. Ne riscontro un accenno, invece, in un passo di Basilio Magno, che cito da un’edizione cinquecentesca: «Sed [scil. oratores] rarissimi et propemodum diuini habentur, si qui sunt, de quorum ingenio haud inconcinna parodia hoc Ciceronis in i. de oratore *usurpare* possum. In oratore (inquit Antonius) acumen dialecticorum, sententia philosophorum, verba poetarum, memoria iurisconsultorum, vox tragoedorum, gestus pene summorum artificum est requirendus» (*Basili Magni Caesariensis Episcopi singularis eruditionis libellus de veterum scriptorum, et praesertim poetarum libris... per Udalricum Fabri concinniter adiectis*, Vienna, 1518, p. 28, corsivo mio).

Scaligero, che, a fronte della quasi completa «absence [...] d'attention critique à l'égard de la parodie qui caractérise tous les traités italiens de poétique et de rhétorique au XVI^e siècle, [...] constitue manifestement une exception»,¹¹⁵ giunge così nel breve spazio di una pagina a una compiuta sintesi della teoria e della pratica antiche concernenti la parodia (e in parte delle relative contraddizioni), ponendosi pertanto come fondamento dell'attività editoriale e autoriale svolta su tale fenomeno letterario un decennio più tardi da Henri Estienne.

6. *Per una parodia morale*

In un lasso di tempo di pochi anni Henri Estienne dedica alla parodia un'edizione di testi greci e latini preceduta da una lunga prefazione (*Matronis et aliorum parodiae*), una pubblicazione contenente i propri esercizi parodici (*Parodiae morales*) e un intero trattato (*Centonum et parodiarum exempla*).¹¹⁶ Fin dall'introduzione all'edizione delle *Matronis et aliorum parodiae*, Estienne rileva in modo ancor più marcato rispetto a Scaligero come la parodia afferisca alle forme 'violente' della letteratura, esprimendone il rapporto con il testo-modello in termini di *usurpatio*, *abusus*, *furti genus*, *detorsio*:

Ingeniose profecto istud furti genus fuit excogitatum, quod eiusmodi est ut vix furtum dici possit [...] in eo tantum adhibenda cautio est, ut quae furati verba fuerint in alium usum convertant, qui tam remotus sit ab eo quem apud suum autorem habebant (quod attinet ad sensa quibus exprimendis adhibita erant) ut nihil tale illi dum iis uteretur, in mentem venisse dici possit;¹¹⁷

¹¹⁵ S. LONGHI, *Propagata voluptas*, cit., p. 604.

¹¹⁶ A questo gruppo di opere occorre aggiungere la definizione di Estienne presente nel *Thesaurus Graecae Linguae* edito a Ginevra nel 1572 per le voci *parode* e *parodia*, entrambe poste in relazione a *parodeo*, «canticum vel carmen ad alterius imitationem compono» (vol. I, col. 119 g), l'edizione *Homerici Centones, a veteribus vocati Omerókentra, Virgiliani Centones. Utrique in quaedam historiae sacrae capita scripti. Nonnii paraphrasis evangelii Ioannis, Graece et Latine*, Genève, Henri Estienne, 1578 e, per quanto riguarda l'attenzione per le sentenze proverbiali, le *Prémices, ou le premier livre des proverbes epigrammatisez, ou, des epigrammes proverbializez*, Genève, Estienne, 1593.

¹¹⁷ H. ESTIENNE, *Matronis et aliorum parodiae*, cit., pp. 71-72 (e cfr. la n. 68).

al punto che, descrivendo le immaginarie conseguenze penali di questo furto, Estienne ritiene che un redivivo Omero che volesse citare in giudizio i poeti parodici per essersi appropriati dei suoi versi perderebbe inevitabilmente la causa.¹¹⁸

Tuttavia, a differenza di Scaligero la comicità non è avvertita da Estienne, né qui né altrove, come carattere necessario della parodia: completando il parallelismo fra parodia e centone, egli illustra come entrambe queste pratiche possano essere sia comiche, sia serie;¹¹⁹ anzi, come formalizzerà in seguito, se negli *homerocentones* («id est, Homeri carmina, vel integra, vel dimidia, ex variis locis decerpta, et ita velut consuta ut ad alius rei et longe etiam diversae descriptionem accommodantur») proprio perché l'abilità del centonatore si misura anche in base al grado di divaricazione semantica fra il testo originale e il nuovo componimento «apte et eleganter si non ab Homero, certe ex Homero videamus CHRISTVM appellari *deòn edè kai andra*»,¹²⁰ allo stesso modo nella parodia

non seriae solum sed pia etiam, et quidem pietate Christiana dignae sententiae inveniuntur, quae per parodiam scriptae fuerunt. Quarum una haec est, *Nulla salus sine CHRISTO, illum te poscimus omnes*: ex illo Virgiliano versu, *Nulla salus bello, pacem te poscimus omnes*.¹²¹

La possibile assenza di aspetti comici nella concezione della parodia – tanto più forte in quanto mai esplicitata in una formulazione icastica mossa dalla volontà di opporsi alla prospettiva di Scaligero, bensì posta come dato di fatto senza alcuna necessità di dimostrazione – da un lato fa sì che la diversione del significato del testo parodiato acquisisca maggiore importanza, dall'altro permette a Estienne di ravvisare la prima scaturigine della parodia (in paradossale accordo con Aristotele) in Omero, non solo per il fatto che, come avviene per il centone, i suoi poemi costituiscono il principale

¹¹⁸ Ivi, p. 73.

¹¹⁹ Per quanto riguarda il lato ludico, Estienne stesso afferma di aver composto centoni comici: «In Germania autem multos Virgilianos versus (sicut et Homericos) per iocum in strenuos illos potores detorsi, sive ad potationem strenuam accommodavi» (cfr. H. ESTIENNE, *Centonum et parodiarum exempla*, cit., p. 121; si noti la coincidenza lessicale con la terminologia adottata per la parodia). Nella stessa opera Estienne presenta anche una propria parodia integrale, la quale adatta il terzo carme di Catullo alle tematiche goliardiche tradizionali (se ne riportano soltanto i vv. 1-6: «Lugete o calices capedinesque, | Et quantum est hominum bibaciorum. | Vester mortuus est sodalis ille, | Quem plus quisque oculis suis amabat. | Nam rex vester erat, suumque norat | Bacchum tam bene quam puella matrem»: ivi, p. 179).

¹²⁰ Ivi, p. 2 e p. 13. Il verso greco cui si riferisce Estienne proviene da un centone della poetessa Eudocia (V secolo d. C.) sulla natività di Cristo, tratto da *Iliade*, V, 128.

¹²¹ Ivi, p. 169. Si veda, oltre, la fig. 2.

repertorio dal quale i poeti parodici hanno attinto costringendo i suoi esametri a farsi portatori di contenuti alieni, persino di carattere cristiano, ma soprattutto perché egli avrebbe utilizzato una tecnica latamente parodica riproponendo uno stesso verso in maniera pressoché identica in diversi contesti. Ipponatte, che sulla scorta di Ateneo anche Estienne riconosce come il vero e proprio inventore della parodia, avrebbe quindi sviluppato e applicato in chiave comica un'opzione già presente nella stessa poesia omerica e da essa autorizzata, concetto, questo, ripreso anche in seguito nei *Centonum et parodiarum exempla*:

Quod si quis me roget quae sit *parodias* origo, (cuius inventorem fuisse Hipponactem *tòn iambopoion* scribit Polemo apud Athenaeum) eam ab illo manasse dicam qui tamen minime inter *παρωδοίς* numeratur, nec certe numerandus est, quum minime hanc parodias scribendi artem sit professus.¹²²

Seguendo poi lo sviluppo della parodia dal genere epico (nel quale si espressero in principio i «ludicra [...] carmina»¹²³ parodici anche in virtù del fatto che i versi omerici venivano imparati più spesso di altri a memoria) ad altri generi poetici,¹²⁴ in primo luogo alla commedia e all'elegia, Estienne introduce, *en passant*, una precisazione che si rivelerà fondamentale nella sua concezione di parodia:

Ad iambos autem ut nunc veniam quos ex tragoediis mutuatur comica parodia (atque itapotius loqui debuit Suidas, ut opinor: *non autem parodiae tribuere generaliter eum usum quem parodiae comicorum peculiarem esse videmus*) a lepidissima quadam Antiphanis parodia initium sumam, ex versibus Sophoclis sumpta. [...] Aristophanes certe prae aliis in detorquendis per parodiam versibus Sophoclis et Euripidis multum sibi placuit.¹²⁵

La distinzione che qui viene esplicitata non è volta tanto a confermare la separazione fra registro comico e registro serio della parodia (l'espressione «comica parodia» costituendo un rimando alla commedia teatrale in senso stretto, non al regime comico

¹²² Cfr. H. ESTIENNE, *Centonum et parodiarum exempla*, cit., p. 131; subito dopo, attraverso la menzione dei successivi poeti parodici Estienne perviene a fissare un canone tuttora valido: Matrone (ritenuto il miglior poeta parodico, anche sulla scorta di un giudizio di Eustazio di Tessalonica), Egemone di Taso, Sopatro, Eubeo, Beoto. Cfr. anche ID., *Matronis et aliorum parodiae*, cit., p. **.

¹²³ Ivi, p. 75.

¹²⁴ Estienne segue anche in questo caso l'autorità di Ateneo, che a sua volta si basa per questo giudizio su Aristossene (fr. 136 Wehrli): Ateneo afferma infatti (638b) che la poesia parodica sviluppatasi a partire dagli esametri epici ebbe come modello, grazie all'introduzione di Enopa, anche la poesia lirica (parodie dei canti accompagnati dalla cetra), e che con questa modalità composero anche Polieucto d'Acaia e Diocle di Cineta (cfr. ATENEO, *I Deipnosophisti*, cit., vol. III, p. 1649).

¹²⁵ H. ESTIENNE, *Matronis et aliorum parodiae*, cit., pp. 96-97 (corsivo mio).

in generale), quanto a introdurre il concetto di una casistica ampia nell'impiego della tecnica di sostituzione lessicale, all'interno della quale la «comica parodia» figura come una delle possibili declinazioni particolari («peculiarem») della parodia in generale («generaliter»). La parodia si apre allora a una pluralità di usi, accomunati da una specifica modalità strumentale («per parodiam») la cui finalità viene riconosciuta nella distorsione («in detorquendis») di un componimento altrui che solo accessoriamente può implicare un abbassamento di registro dalla serietà alla comicità. Condizione fondamentale della parodia è dunque l'allontanamento del nuovo testo dall'argomento del precedente: non si ha parodia se la mutazione lessicale non apporta questa variazione, «quum videlicet eorum verba non alii rei plane diversae aptantur, sed potius ita eadem de re agitur, ut sententia, mutatione unius verbi, aut plurium, emendetur». ¹²⁶ È in questa violenza testuale, non nella comicità, che Estienne riconosce la vera finalità della parodia.

La costrizione di un testo ad assumere un nuovo significato affiora anche nell'impiego da parte di Estienne della similitudine di Proteo allorché, nella dedica a Giovanni Ficardo delle successive *Parodiae morales*, ricostruisce l'occasione che lo ha fatto avvicinare alla musa parodica non più soltanto in quanto editore, bensì in quanto autore. Estienne motiva in apertura del nuovo volume il proprio interesse per questo aspetto marginale della poetica riferendo come, di ritorno da un viaggio a Vienna, egli meditasse sulle guerre di religione che insanguinavano la Francia e continuasse a ripetersi un verso di Orazio che la situazione gli aveva riportato alla memoria:

Ante aliquos menses Vienna Austriae revertens [...] multas inter equitandum in animo versavi praesertimque de bello Gallico Gallus saepe cogitavi [...] et varia quae in Caesaris aula super eo audiveram, in memoria revocavi, simulque varias populi miseras ante oculos mihi posui: tandemque Horatianum quendam versum eo pertinentem (scio autem eum tibi statim in mentem esse venturum) volvens ac revolvens, coepi tandem, ad fallendum itineris taedium, tot modis quot in hoc libro videbis, illum refingere: ita ut, velut Proteum quendam, vultus alios atque alios sumere coegerim. ¹²⁷

¹²⁶ Ivi, p. 100. E cfr. anche p. 101: «non detorqueri alio, ut fit in parodia, sed potius agi quidem de re eadem, nimirum de paupertate: verum ita ut unius vocis immutatione simul mutetur et emendetur sententia quam poeta de illa pronuntiaverat».

¹²⁷ H. ESTIENNE, *Parodiae morales*, cit., c. ★iij^r; il verso di Orazio è «Quidquid delirant reges, plectuntur Achivi» (*Epistolae*, I 2, 14), oggetto di parodia e commento alle pp. 98-108 dell'opera. A riguardo del viaggio in Austria, informa S. LONGHI, *Propagata voluptas*, cit., p. 596, che «Il ne s'agit pas d'un détail autobiographique, mais d'un *topos* de l'écriture, familier à Estienne», poiché lo si ritrova all'inizio delle *Prémices*, cit.

Il metodo esperito con Orazio venne allora esteso da Estienne ad altri versi di natura sentenziosa,

donec paucas veterum poetarum gnomas, id est sententias, in adeo multas propagavi: aut (si mihi ita loqui potius concedis) in unumquemque ex illis quos delegi veterum poetarum versibus, velut surculos in veteres arbores insemi.¹²⁸

Una «première intuition de tout le mécanisme des *Parodiae morales*» si riscontra, come rilevava Silvia Longhi, in un passo dei *Virtutum encomia, sive gnomae de virtutibus* di Estienne (1573): «Ad eas quidem certe quod attinet sententias, quas iste libellus complectitur, earum nonnullas esse tales animadverti, ut ex se alias velut procreare possint»;¹²⁹ e forse, aggiungiamo, una suggestione in tal senso può essere pervenuta all'umanista francese anche da alcuni passi del *De garrulitate* di Plutarco in cui viene mostrata la possibilità di adattare singoli versi a un diverso contesto.¹³⁰

In modo analogo alla «comica parodia», la *parodia sententiarum* costituisce una tipologia particolare, un'applicazione dei caratteri e delle potenzialità della parodia – svincolata da una *facies* necessariamente comica – in un ambito specifico e limitato;¹³¹ ambito che, proprio per la sua specificità, può essere inteso come cifra emblematica di una cultura e di un modo di rapportarsi alla tradizione classica: così come nell'episodio omerico cui Estienne fa riferimento (*Odissea*, IV, vv. 351-572) dall'inganno e dalla costrizione di Proteo e dalle sue progressive e repentine metamorfosi scaturiva il responso veridico, l'ammonimento salvifico per re Menelao il quale si trovava (come Estienne) lontano dalla patria, allo stesso modo dalle trasformazioni continue di una sentenza antica può emergere una verità dai contorni nuovi, generata dal germoglio delle esigenze speculative moderne («surculus») che hanno conferito nuova vita alla tradizione classica, la quale a sua volta, così rianimata, serve come matrice produttiva di inediti e moltiplicati esiti. La violenza è qui, peraltro, anche metaforica, evocata

¹²⁸ H. ESTIENNE, *Parodiae morales*, cit., cc. ★iijv-iiiijr.

¹²⁹ S. LONGHI, *Propagata voluptas*, cit., p. 597.

¹³⁰ Cfr. M. S. CELENTANO, *La parodia tra retorica e letteratura*, cit., pp. 63-71. Il *De garrulitate* era stato edito da Estienne nel volume comprendente il *corpus* dei *Moralia* del filosofo greco.

¹³¹ Si noti che l'operazione parodica condotta su un singolo verso sentenzioso, al massimo su un distico, perfeziona ulteriormente il parallelismo con il centone.

dall'incisione che l'autore parodico deve praticare nel tronco della sentenza antica affinché sia possibile innestare la gemma della nuova pianta.

I nuovi contenuti che nella definizione e nella pratica classica della parodia subentrano alla materia poetica consolidatasi in tradizione divengono relativamente alle sentenze parodiche contenuti morali, con i quali la sensibilità moderna cerca di far propria e attualizzare la filosofia antica: con altra similitudine, attraverso le parodie i testi antichi possono essere impiegati come *fundamentum* sul quale edificare le opere moderne.¹³² La parodia è dunque anche nel caso delle sentenze un mezzo («per parodiam», espressione che ricorrerà con frequenza in tutto il trattato) di distorsione del messaggio altrui, ma la sua finalità ultima verte ora sulla propagazione nel secolo moderno dell'eleganza formale e della saggezza filosofica degli antichi («elegant per parodiam versus immutatione, et unius in plures quasi propagatione, exemplis hoc in libro doceo»)¹³³ La dinamica esplicitata nella mitopoiesi di Estienne non potrebbe essere più chiara: la dimestichezza con gli scrittori classici, di cui è emblema la *ruminatio* assimilatoria compiuta sul verso di Orazio, al confronto con la drammatica situazione politico-religiosa e con la meditazione filosofica portano l'umanista Estienne a una reinvenzione («refingere») del testo originario, a una ri-creazione da intendere sia nel senso proprio di riformulazione letteraria del modello, sia in quanto evasione dalle noie e dai disagi del viaggio («ad fallendum itineris taedium») che sottintende, se non un *côté* propriamente ludico insito nell'azione stessa della riformulazione artificiosa, almeno dilettevole, da ravvisare nel gusto ornamentale dell'erudizione.¹³⁴ La parodia, allora, contiene in sé i caratteri che permettono di inscrivere a pieno diritto all'interno dell'universo poetico di ascendenza classicista, poiché alla *delectatio* si affianca ora una *utilitas* data dal contenuto morale delle sentenze e non coincidente con un semplice alleviamento delle cure dell'animo (come per Scaligero):

Novum enim quoddam parodiarum genus edere nunc libuit, quae, ad argumentum quod attinet, iucundioresne an utiles sint, vix dici potest: quum circa illam poematum partem

¹³² Cfr. H. ESTIENNE, *Parodiae morales*, cit., cc. ★iij^v-iij^r: «quorum [veterum poetarum] ego velut fundamento [...] opus hoc superstruxerim».

¹³³ Ivi, ★ij^v.

¹³⁴ La creazione parodica avviene dunque «en dehors de son étude et de son atelier, loin de sa bibliothèque», sì che l'umanista può poggiare solo in sé stesso (HÉLÈNE CAZES, *La morale des parodies: leçons et façons d'Henri Estienne dans les Parodiae Morales (1575)*, in «Seizième Siècle», 2, 2006, p. 138).

versentur, cuius longe maximam esse utilitatem, cum summa delectatione coniunctam, nemo [...] negaverit.¹³⁵

E si legga anche l'*incipit* dei *Centonum et parodiarum exempla*:

Quod in plerisque rebus, vel ad utilitatem nostram, vel ad delectationem, vel ad utrumque comparatis, facimus, ut eo non contenti quem ipsa illis natura praescripsit usu, ad alios atque alios eas convertamus (et ita quidem ut ampliorem interdum ex abusu quam ex usu voluptatem capiamus), idem et in re poetica factitatum iam olim a maioribus fuisse scimus, ipsique adeo facere solemus.¹³⁶

Allo stesso modo in cui Orazio, nell'epistola dalla quale proviene il verso che innesca il meccanismo della parodia, guardava alla guerra di Troia come intreccio di *exempla* dei vizi e delle virtù degli uomini («Troiani belli scriptorem [...] | [...] relegi; | qui, quid sit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non, | planius ac melius Chrysippo et Crantore dicib»),¹³⁷ le variazioni di Estienne sono «des parodies morales, c'est-à-dire des sentences forgées d'autres sentences [...] qui blâment le vice et font l'éloge de la vertu».¹³⁸ Ha inizio qui, con la consapevolezza da parte di Estienne dell'*inventio* di una nuova modalità parodica,¹³⁹ la moderna riflessione sulla parodia, caratterizzata in generale dalla percezione di un significato 'serio' dell'azione parodica, che va ben al di là dell'immediato divertimento. Se la *delectatio* si ravvisa agevolmente in un gioco colto che partecipa degli stessi temi ricorrenti nelle parodie latine medievali o nei canti goliardici e mutuati dalla tradizione comica della classicità (lode del vino, dell'ebbrezza, del gioco, del cibo, e invettiva *ad personam* di ascendenza satirica), l'*utilitas* della parodia consiste nella trasformazione di una *sententia* che racchiude in sé, nel cristallo della sua perfezione formale, l'anima stessa della poesia, nello stesso modo in cui il verso di Orazio sopra citato addensava le suggestioni provenienti, per dirla con Machiavelli, dall'esperienza

¹³⁵ Ivi, c. [★v]r (dedica di Estienne *Lectori suarum parodiarum*).

¹³⁶ H. ESTIENNE, *Centonum et parodiarum exempla*, cit., p. 1.

¹³⁷ QUINTO ORAZIO FLACCO, *Epistulae*, I 2, vv. 1-4, in ID., *Tutte le opere*, introduzione di Niall Rudd, traduzioni di Luca Canali e di Marco Beck, commento e note di Maria Pellegrini e di Marco Beck, Milano, Mondadori, 2007, p. 565.

¹³⁸ S. LONGHI, *Propagata voluptas*, cit., pp. 596-597.

¹³⁹ Sulla consapevolezza del proprio ruolo di innovatore cfr. anche l'*incipit* della dedica al lettore in H. ESTIENNE, *Parodiae morales*, cit., c. [★v]r: «Eo semper ingenio me fuisse profiteor, ut ad quodcunque studium animum applicuerim, in eo aliquid ipse quoque invenire, aut saltem iis quae inventa essent aliquid addere, conatus sim».

delle cose moderne (le guerre di religione in Francia) e dalla patina di classicità di cui questa può ammantarsi («de bello Gallico», «Caesaris»):

poetarum veterum (aut saltem quorundam ex veteribus poetis) versus, splendidi sunt quidem illi, sed inter eos tamen non aliter lucent sententiae quam luna inter ignes minores, ut poetice de re poetica loquar. Denique tanta est earum dignitas ut sicut de fabulis ab Aristotele dictum fuit, illas esse poeseos animam, ita quorundam poematum animam esse sententias dicere fortasse possimus.¹⁴⁰

Come osserva ottimamente Hélène Cazes, «De la rumination solitaire de la mémoire et de l'accommodation, jaillit la révélation morale de la rencontre: rencontre du texte cité et de la circonstance personnelle, mais aussi rencontre de la loi et de l'acte moral, et rencontre du texte classique avec les Écritures».¹⁴¹ E l'utilità di tale innovazione nella tradizione sarà di conseguenza accresciuta dal trattato che ne insegna l'arte e che esorta alla pratica:

Quum igitur tam pretiosos versus parodein primus docuerim, novae atque inusitatae utilitatis parodiarum specimen a me edi, et in eo, si non alia re, exemplo saltem de studio poetices bene mereri fatebuntur (nisi me animus fallit) quicumque candidi iudices esse volent.¹⁴²

Amplissime sono dunque le implicazioni della prospettiva di Estienne in quest'opera che fin dal titolo allontana la parodia dal comico per porla sotto le insegne della moralità, e dunque della filosofia: grazie alla rottura del vincolo parodia-comicità e all'accentuazione della deviazione contenutistica del modello, Estienne è giunto a inserire la parodia fra le modalità di riutilizzo della tradizione («de accommodando ad plures usus quopiam poetico dicto»)¹⁴³ In particolare, poiché l'ipotesto dell'opera di ricreazione parodica verte in questo caso sulla gnomica, ovvero sul patrimonio di sentenze che la poesia greca e latina racchiude in sé come altrettante gemme incastonate nell'oro,¹⁴⁴ il confronto con la sensibilità e l'elaborazione culturale moderna si pone alla stregua di una 'polimatia di riuso'¹⁴⁵ intesa da un lato a trasferire le conoscenze

¹⁴⁰ Ivi, c. [★v]r. Per inciso, è questa l'unica menzione di Aristotele (primo teorico della parodia) all'interno del voluminoso trattato di Estienne.

¹⁴¹ H. CAZES, *La morale des parodies*, cit., p. 145.

¹⁴² H. ESTIENNE, *Parodiae morales*, cit., c. [★v]r.

¹⁴³ Ivi, c. ★ijr.

¹⁴⁴ Per il paragone cfr. ivi, c. [★iii]r.

¹⁴⁵ Si fa riferimento a PAOLO CHERCHI, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni, 1998.

elaborate in epoca antica all'interno del patrimonio culturale moderno, dall'altro a reimpiegare formule di alta fattura retorica per trasferirvi un contenuto etico-morale aderente alla modernità. Lungi dall'essere una semplice tecnica trasformativa, la parodia diviene così (anche) una modalità di perpetuazione e *propagatio* del patrimonio filosofico classico: la gemma del sapere moderno viene inserita nell'aurea incastonatura della retorica classica, sostituendo il gioiello precedentemente incastonato e giungendo a una sensibile prossimità con un altro *furti genus*, il plagio.¹⁴⁶ Del resto, gli innesti parodici «in ea [nella nuova pianta] nati, non in eam insiti, videri possint». Anche per tale ragione, la scelta terminologica relativa al procedimento parodico tradisce una sorta di violenza perpetrata ai danni dell'ipotesto, un'usurpazione in grado di far divenire un testo – con le parole di Ausonio – «de alieno noster».¹⁴⁷ Ma appunto per questo, la parodia deve poter prescindere dalla comicità, attuandosi anche in contesti e con finalità serie, morali, persino pie.

Confermano tali premesse gli esempi forniti da Estienne a partire dai classici latini, in particolare da Ovidio (le cui *Metamorfosi* sono l'ipotesto maggiormente parodiato), Virgilio (*Eneide*, *Bucoliche*), Orazio, Varrone, Marziale, Lucano, Giovenale e Claudiano, generalmente presentati secondo una *gradatio* che allontana sempre più il testo parodico dal testo parodiato sia a livello formale, sia sul piano contenutistico. Per limitarsi a un solo esempio del modo di procedere di Estienne, trascelto appunto dalle parodie ovidiane, a partire dal verso «ludit in humanis divina potentia rebus» (*Epistulae ex Ponto*, IV 3, v. 49)¹⁴⁸ viene anzitutto mutata l'azione («Lucet in humanis divina potentia rebus») cristianizzando *ipso facto* la sentenza del poeta latino. Da questa parodia se ne sviluppano altre, in sequenza:

Lucet et in parvis divina potentia rebus.
In miseris lucet divina potentia rebus,

¹⁴⁶ Cfr. *ivi*, p. ***; più in generale sulla tematica del plagio nel Cinquecento si veda, anche per l'ulteriore bibliografia, *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a cura di Roberto Gigliucci, Roma, Bulzoni, 1998.

¹⁴⁷ Passo della dedicatoria del *Cento nuptialis* citato in H. ESTIENNE, *Centonum et parodiarum exempla*, cit., p. 61.

¹⁴⁸ Osserva H. CAZES, *La morale des parodies*, cit., p. 137, che il verso parodiato è impaginato come vero e proprio titolo della pagina in cui compaiono le parodie. Al 'titolo' è inoltre fatta seguire la traduzione greca, instaurando in tal modo una relazione fra traduzione e parodia che pare da ravvisare anche nella moltiplicazione delle traduzioni dell'*Anthologie des épigrammes grecques* composta da Estienne nel 1570.

dicuntur, in promptu fuerunt, partim ex celebrioribus historiis, partim ex iis quae tempora nostra nos docuerunt, et quotidie docent, petita.¹⁵⁰

E ancora:

In omnibus parodiis, aut ad id quod experientia quotidiana docet, aut ad proverbium aliquod, vel celebrem quampiam historiam, aut ad aliam vel eiusdem vel alius poetae, aut etiam oratoris sive historici cuiuspiam sententiam, respexi. Atque hac appellatione nunc ea etiam comprehendo quae praeceptorum potius quam sententiarum formam habent.¹⁵¹

Con splendido artificio, al termine di ogni serie di parodie, intese come variazioni su un tema stabilito e corrispondente alla lunghezza di un esametro,¹⁵² Estienne lascia una carta bianca (non numerata) in modo che il lettore possa riempire quel vuoto con le proprie creazioni parodiche (fig. 1 e 2). La propagazione assume allora un significato ulteriore, diventa, appunto, sintesi di una modalità di avvicinamento alla tradizione che non deve riguardare soltanto l'autore, ma estendersi alla pratica di altri letterati:

Spero enim fore ut multi exercitationis genus idem, sed non eodem modo (id est, multo felicius) tentent [candidi iudices], quibus ideo vacua in singulis parodiarum argumentis paginam (quod alioqui mirareris) reliqui.¹⁵³

Una pagina nella quale campeggiava un riquadro contenente uno spazio interamente bianco era, nelle stampe di certe parodie religiose medievali, la sintesi visiva e la *summa* conclusiva del rovesciamento carnevalesco attuato dalla riscrittura parodistica, essendo quello spazio bianco, come segnalava la didascalia, il vero e unico ritratto di san Nemo (fig. 3):¹⁵⁴ delimitato a sinistra soltanto dall'inchiostro della scrittura che precede (l'ipotesto e le parodie da esso ricavate) e ripetuto per ogni sentenza antica che sia possibile propagare *per parodiam*, lo spazio bianco corrisponde invece in Estienne all'intera pagina destra della stampa, e si pone non come sintesi conclusiva (il cui

¹⁵⁰ H. ESTIENNE, *Parodiae morales*, cit., c. [★vi]r.

¹⁵¹ Ivi, cc. [★viii]r-v.

¹⁵² Ma la possibilità di una sequenza parodica originata da un intero componimento è mostrata da Estienne nella parte latina dei *Centonum et parodiarum exempla*, attraverso le parodie integrali del quarto carme di Catullo: cfr. H. ESTIENNE, *Centonum et parodiarum exempla*, pp. 170-175, e si veda sopra, pp. 79-80.

¹⁵³ H. ESTIENNE, *Parodiae morales*, cit., c. [★v]v. Anche alla fine di ogni testo parodico antico Estienne lascia una pagina libera, ma con altro intento: «Chartas autem aliquot vacuas reliqui, ut his exemplis addi quae reperientur, possint» (H. ESTIENNE, *Centonum et parodiarum exempla*, cit., p. 169).

¹⁵⁴ Sulla parodia religiosa latina, e in particolare sulle gesta di san Nemo, si veda MARTHA BAYLESS, *Parody in the Middle Ages. The Latin Tradition*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996.

riquadro potrebbe evocare anche l'idea del 'tempo della parodia', la cornice temporale del carnevale in sé regolamentata ed estrapolata dal calendario religioso ufficiale),¹⁵⁵ bensì come apertura a successivi sviluppi, indicazione di una tecnica conoscitiva che si propone come mezzo e non come fine. Anche per questo motivo, dalla specola della teorizzazione di Estienne, dunque, il *Petrarca spirituale* di Malipiero, dal quale ha preso avvio il nostro discorso, può rientrare perfettamente e a pieno diritto nei canoni di una parodia morale.

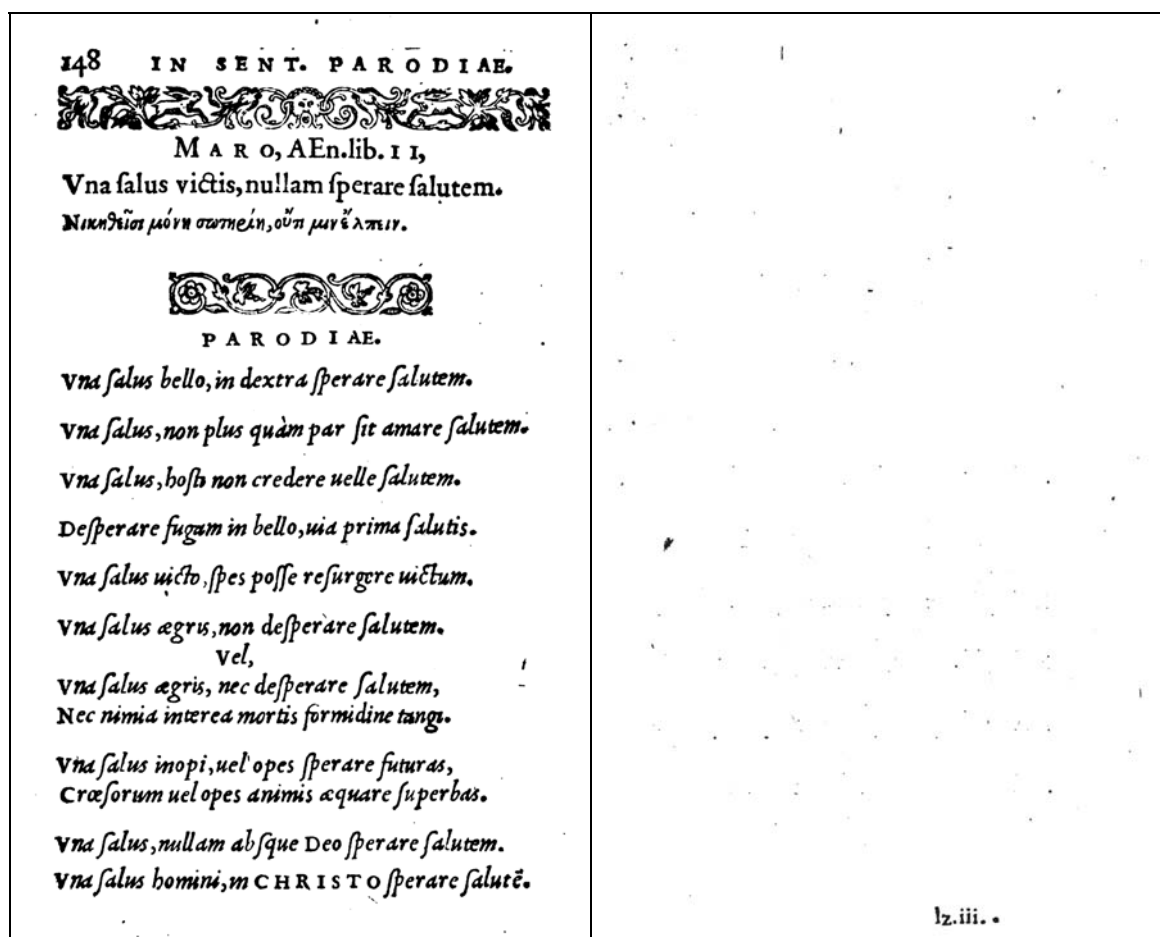


Fig. 1. Henri Estienne, *Parodiae morales* (1575), pp. 148-149.

¹⁵⁵ Cfr. la citazione sopra riportata, in cui Scaligero specifica come il suo esercizio parodico avvenisse «inter sodales nostros Carnalium diebus».

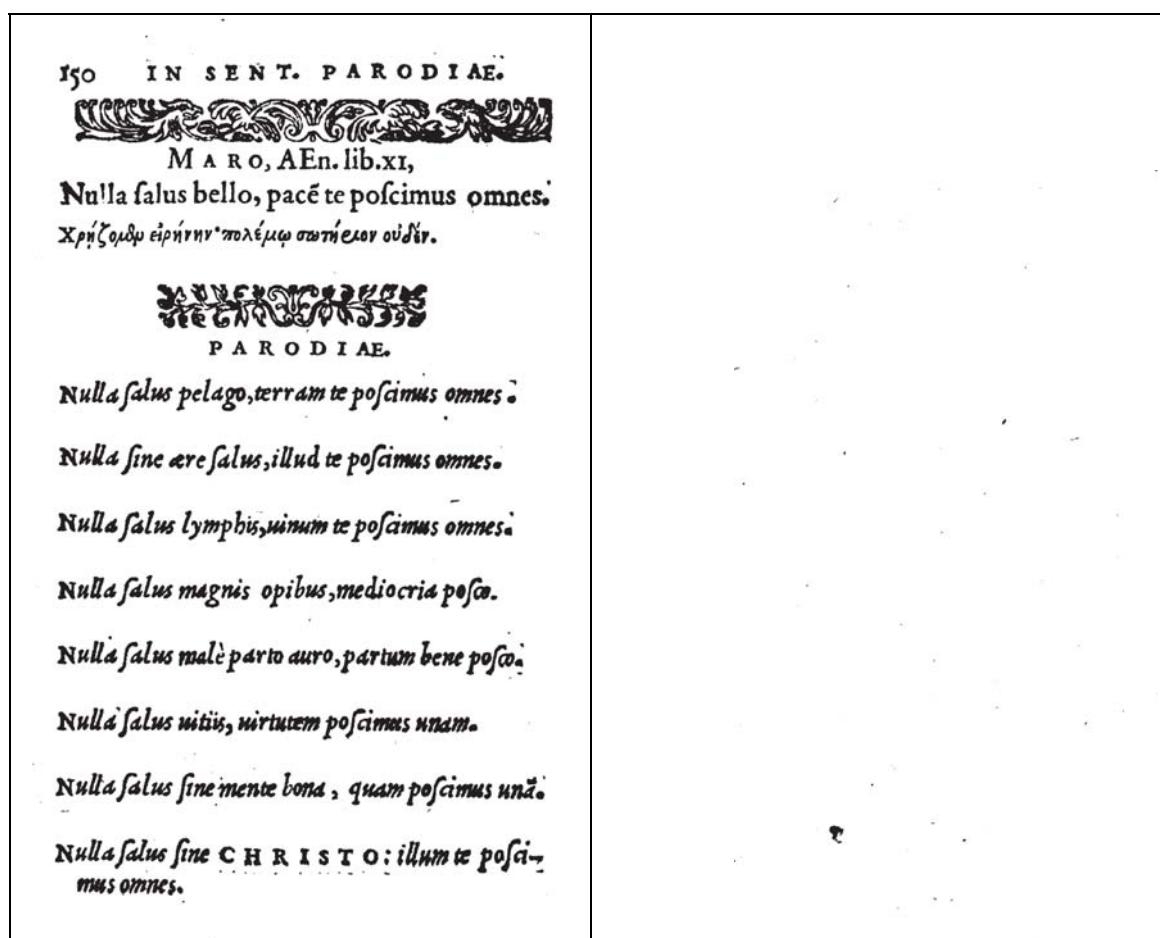


Fig. 2. Henri Estienne, *Parodiae morales* (1575), pp. 150-151.

Per concludere, nelle teorie di Scaligero ed Estienne la parodia è descritta come fenomeno specifico dal punto di vista formale, in cui la mutazione lessicale e la citazione integrale intercalata in un contesto di natura affatto diversa¹⁵⁶ costituiscono il mezzo artistico attraverso il quale poter attuare la distorsione semantica di un modello letterario alto e sufficientemente noto, distorsione che, come mostrato anche dai frammenti teorici cinquecenteschi e dalla tradizione classica, può assumere una *facies* comica (in quanto finalità della parodia o semplice *delectatio*) oppure spingersi – ma

¹⁵⁶ Il verso di Orazio «Quidquid delirant reges, plectuntur Achivi», che Estienne pone all'origine della propria produzione parodica, costituisce infatti anche un esempio, nel racconto a Giovanni Ficardo sopra citato, di 'citazione parodistica', ovvero di adattamento di un verso alla situazione del nuovo contesto nel quale esso viene inserito, in modo da condurlo a esprimere significati lontani da quelli originari (in questo caso i «reges» alludono all'imperatore e ai suoi funzionari, gli «Achivi» ai francesi).

soltanto secondo la prospettiva di Estienne – fino alla moralizzazione del testo originario, in una sorta di conversione forzata:¹⁵⁷ la stessa composizione del trattato di Estienne del 1575, nel quale alle *Parodiae morales* seguono gli esempi antichi e moderni di parodia ludica, depone per il doppio statuto del fenomeno. Mutazione lessicale e violenta inversione del contenuto del modello appaiono perciò come i tratti fondamentali che la riflessione cinquecentesca riconosce alla parodia, mentre pare non essere tenuto in considerazione (fatte salve però le osservazioni riguardanti il rapporto fra Scaligero e Catullo) il carattere di critica nei confronti del testo-modello, cui fa da sostituto l'attenzione dedicata sia ai temi comico-grotteschi legittimati attraverso la riscrittura di un modello alto, sia all'abilità dell'operazione parodica in sé, alla dimensione retorica dell'atto di violenza contenutistica, in cui lo sfoggio dell'artificio e il carattere erudito ben si coniugano, come avviene del resto per il centone, con i dettami del Manierismo. Infine, i modelli su cui si appunta l'esercizio della parodia presentano tratti comuni che suggeriscono l'individuazione di determinati *loci parodici*, ovvero di testi di scrittori classici che sulla base di determinate caratteristiche si prestano a divenire con maggior frequenza oggetto di parodia: brevità, celebrità, riconosciuta sublimità dell'autore o della materia dell'opera, sentenziosità, struttura formulare che facilita la memorizzazione del testo-modello. Su tali ipotesi l'esercizio parodico si attua, sempre grazie alla mutazione lessicale, secondo due direttrici principali: la riscrittura, verso per verso, di un intero componimento, illustrata dalle parodie del *Phaëlus ille* catulliano, e il rifacimento di un singolo verso o di un distico sentenzioso (o di un apoftegma), rifacimento che può produrre a sua volta una nuova *sententia* o che può essere intercalato come citazione in un diverso contesto letterario (un dialogo, un'orazione, un'epistola, un carme, una commedia).¹⁵⁸ Si tratta, in ogni caso, di ipotesi poetiche (epici, lirici, teatrali), sebbene la parodia di brevi segmenti testuali esperita da

¹⁵⁷ Una vera e propria conversione forzata è, come si è detto, la riscrittura del *Canzoniere* petrarchesco operata dal Malipiero.

¹⁵⁸ La poesia eroicomica si inquadra, in tal senso, come una libera commistione delle due modalità indicate, grazie alla quale si giunge a dar vita a un componimento di dimensioni anche ragguardevoli, distante dal testo (o dai testi) di partenza nella misura in cui la riscrittura non si attiene alla ripresa pedissequa dell'originale, non è tenuta a seguirne necessariamente l'ordine (inteso come sequenza di versi tanto quanto successione degli eventi narrati), non è vincolata all'osservazione di una sola tecnica di variazione (potendo infatti accostare alla parodia vera e propria anche il calco stilistico o la citazione letterale immessa in un contesto straniante).

Estienne, passibile di applicazione anche riguardo a massime e proverbi, apra la strada all'utilizzo della parodia in ambito prosastico.¹⁵⁹

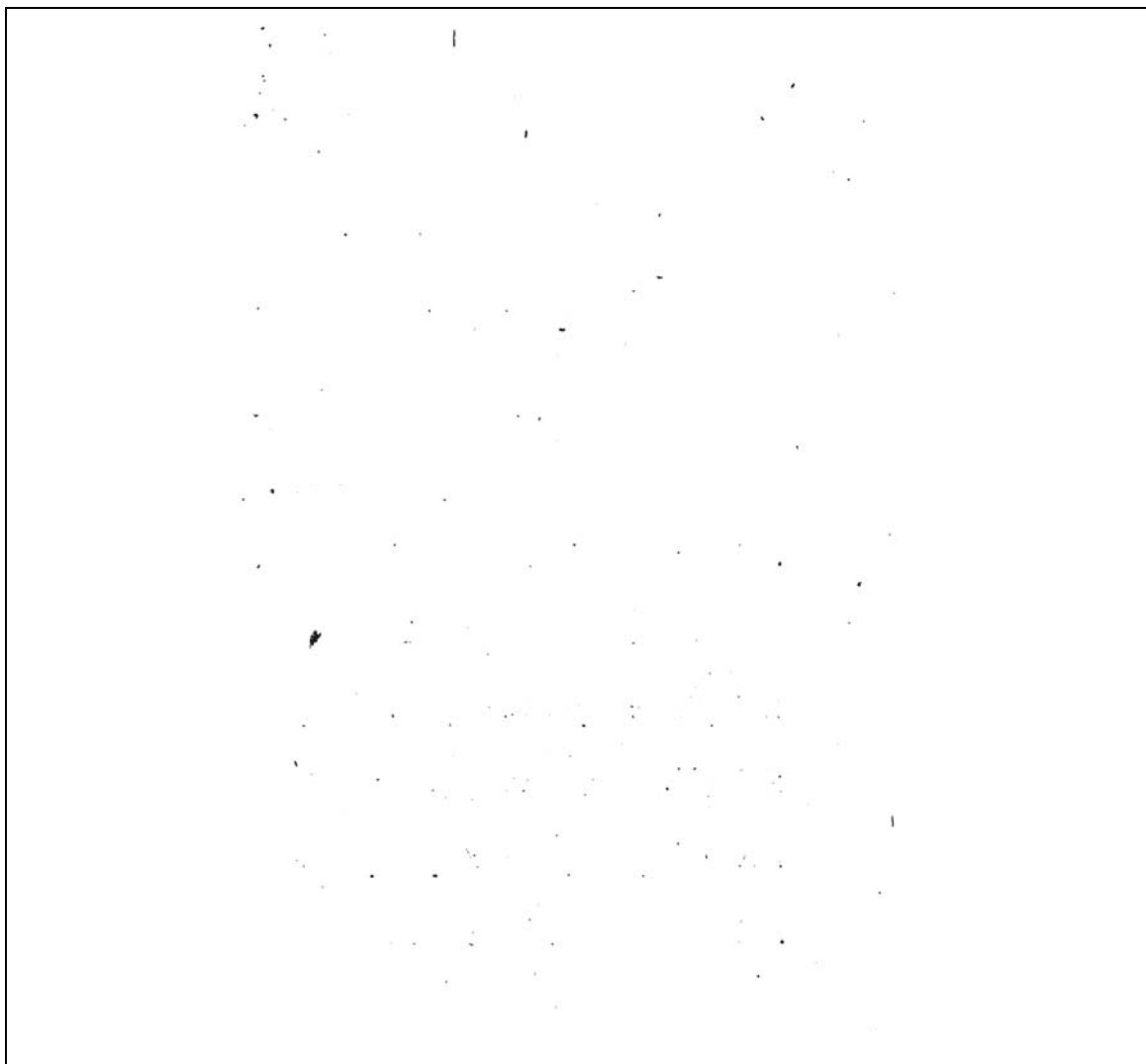


Fig. 3. Il ritratto di San Nemo (da Martha Bayless, *Parody in the Middle Ages. The Latin Tradition*, 1992).

¹⁵⁹ Cfr. H. ESTIENNE, *Centomum et parodiarum exempla*, cit., p. 158: «Dico igitur quosdam in proverbiiis etiam eleganter luisse per parodiam».

7. Letteratura come parodia

Per quanto la prospettiva di Henri Estienne rappresenti una posizione minoritaria rispetto alla più diffusa percezione della parodia come procedimento di natura essenzialmente comica, essa non va riguardata come un'opzione isolata nel panorama europeo. Nello stesso 1575 in cui vengono date alle stampe le *Parodiae morales* il medico, filosofo e grecista svizzero Theodor Zwinger (Basilea, 1533-1588) pubblica la sua *Morum Philosophia Poetica*, nella quale alcuni cenni collocano la parodia all'incrocio delle stesse coordinate fissate e diffusamente esemplificate da Estienne, inquadrandola come consueta modalità di riscrittura 'seria'. Nei *Prolegomena* all'opera, proprio a proposito delle *sententiae* contenute nelle opere antiche, e dunque del patrimonio estetico-filosofico trádito dalla letteratura classica, Zwinger scrive infatti:

Universalis gnome ex sui natura nunquam, singularis exemplum semper habet iunctum: et propterea ad Exemplorum locos potius quam Sententiarum referri debet. Quando igitur Chorus apud Aeschylum de Amphiarao ait, «Esse quam videri bonus malebat», et de Fabio Ennius, «Non ponebat enim rumores ante salutem»: singulares hae profecto de personis singularibus pronunciatæ sententiæ, cum virorum bonorum exempla contineant, gnomæ universales censerî non debent. *At si per parodiam quandam id quod primus author de uno aliquo viro bono protulit, nos de omni viro bono efferamus, voluntate certe et usurpatione nostra evadet catholica.* Neque id præter rationem. Nam si Sensus et Intellectus mutuas sibi invicem tradunt operas, cum ille quidem externa Simulacra singularia suggerat, hic Conceptus universales internos efformet atque digerat: et ut ex singulari universale colligi, ita vicissim ex universali singulare declarari possit et demonstrari. Gnomis profecto Exempla dirigi et illustrari, Exemplis similiter Gnomas conceptuum interpretes generari et explicari, non erit absurdum. Gnomen universalem ipso usu singularem fieri posse constat, si quando id, quod de genere dicitur, uni alicui vel speciei vel individuo accommodetur. Ergo vicissim quoque enunciationem ex sui natura singularem, instituto saltem universalem effici posse, si ab individuo seu specie in totum genus ducatur, non operosum erit demonstrare. [...] Sic Euripideus ille versus, a Iulio etiam Caesare usurpatus, «Si violandum est ius, regnandi causa violandum est»; item Neronis dictum, vel etiam Nerone antiquius, «Me mortuo terra igni misceatur», singulares quidem sunt gnomæ, sed ad tyrannorum genus universum relatae, universales censerî poterunt.¹⁶⁰

¹⁶⁰ THEODOR ZWINGER, *Morum Philosophia Poetica ex Veterum utriusque linguae Poetarum thesauris Congnoscendæ Veritatis et Exercendæ Virtutis [...] Octodecim Libris methodice deducta*, Basileae, apud Episcopios, 1575, pp. 23-24 (corsivo mio). Non è possibile stabilire se Zwinger avesse letto o meno l'opera di Estienne: mentre l'indicazione presente al termine dei *Prolegomena* di Zwinger («Basilea, Kal. Septembrib.» 1575) costituisce il *terminus post quem* per la stampa dell'opera, non è chiaro invece in quale mese vennero stampate le *Parodiae morales*. Si veda il passo di Giulio Cesare Scaligero citato sopra (con rimando alla n. 73).

Benché non illustrato da esempi espressamente parodici né dall'indicazione di alcuna fonte teorica antica, il passo risulta importante sia per la convergenza terminologica («usurpatione», «usurpatus») rispetto alla 'violenza parodica' che si evince dalle opere di Scaligero ed Estienne,¹⁶¹ sia per il riferimento a un tipo di parodia la cui applicazione in ambito serio, etico-filosofico, dottrinale, è trattato come un dato assodato, noto al lettore, che pertanto non necessita, ai fini dell'esposizione, di digressioni o incidentali esplicative. Anzi, con una sorta di rovesciamento della visuale, poche pagine più avanti Zwinger introduce quasi come eccezione a una prassi consolidata proprio la vena comica della parodia, presentata quale buffonesca e insolente ridicolizzare di contenuti alti adattati a persone e situazioni indegne:

Servis grave genus dicendi, quale gnomicum est, non convenire [...]. Nam quod Coqui olim Sententiis uterentur, ut Athenaeus auctor est (etsi Syrus quoque Terentianus *gnomas Demeae ethicas scurrili parodia in coquinarias per iocum transformare audeat*), id artis potius gratae novitati, quam personarum conditioni tributum videtur.¹⁶²

In analogia con le *Parodiae* di Estienne, la parodia 'morale' di Zwinger dà luogo a un procedimento di 'estensione' del dettato originario grazie al quale una massima filosofica – prescindendo dalla distinzione fra apoftegma proverbiale e verso letterario, fra prosa e poesia –¹⁶³ viene proiettata da caso a caso e dunque, per una sorta di propagazione, dal singolo all'universale, dall'*exemplum* specifico all'astrazione teorica e viceversa; ma ancor più che per l'umanista francese la parodia tende a liberarsi dalle residue condizioni e a sovrapporsi, in casi non rari, alla citazione *stricto sensu* alienata dal proprio contesto e deviata verso altri ambiti semantici, sempre allo scopo di impartire insegnamenti morali:

Ratio vero ea est, quae gnomes praecipuos nervos continet: si quis vel ex sua sententia quid proferat, sciens, volensque, vel praeter sententiam: item si gnome ab alio pronunciata utatur vel eodem sensu, vel diverso. Prioris generis sunt Poetarum gnomae quamplurimae, non ex sententia prolatae, sed aliorum personis accommodatae: ut vulgata illa, «Si ius violandum est, regni causa violandum est», quam tyranno Eteocli Euripides tribuit, decorum personae observans. *Posterioris*

¹⁶¹ Ma si noti pure la presenza del termine *accommodatio*, impiegato anche in un successivo passaggio sulla parodia (si veda oltre).

¹⁶² Ivi, p. 38 (corsivo mio). Registro per inciso che si tratta della prima attestazione a me nota dell'associazione della nozione di parodia a quella di trasformazione, di metamorfosi del concetto e della parola.

¹⁶³ Cfr. ivi, p. 25, per l'assimilazione di sentenze in versi, apoftegmi in prosa e proverbi sulla base del comune contenuto gnomico.

vero, quaecumque a Poetis aliisque authoribus certo sensu prolata, per parodiam (ut ita dicam) ad alium sensum, consimilem tamen, transferuntur. Idiothea Menelaum e Proteo patre suo per dolum expiscari iubet, «ὅττι τοι ἐν μεγάροισι κακὸν τ' ἀγαθὸν τε τέτυκται» [*Odyssea*, IV, v. 392], quomodo domus sua sese haberet post decennalem reditum. Eum versum ex *Odyssea* mutuatus Socrates, semper in ore habuisse fertur, ab inani, et inutili, aut saltem minus utili contemplatione physica ad moralem philosophiam et suos et quosvis alios traducturus. Quae quidem parodia propter tantum virum facta est celeberrima.¹⁶⁴

Non può, certo, non apparire suggestivo il fatto che, come per Estienne, anche per Zwinger da un lato i primi esempi di parodia siano connessi al mito di Proteo e alla sua forzosa trasformazione che dischiude a Menelao i segreti della conoscenza,¹⁶⁵ dall'altro Omero costituisca la fonte principale cui gli autori moderni (come già i poeti antichi) possono attingere per adattare i suoi mirabili esametri alle necessità di nuovi contesti letterari («[...] cum singulos prope versus Homeri [...] aliis atque aliis rebus adhiberi posse doceat, adeoque Rhapsodis et Parodis materiam centonum et allusionum amplissimam suggerat»);¹⁶⁶ al contempo, preme tuttavia rilevare, l'accezione di parodia espressa in queste pagine giunge a sfiorare la vacuità semantica, dal momento che, non più di necessità vincolata a un'opera, a una materia o a una finalità comica, né obbligata al rispetto di una determinata scansione metrico-sintattica, essa viene di fatto a coincidere non soltanto con la possibile *detorsio* di tutto il *thesaurus sententiarum* antico, diramazione opposta ma parimenti legittima rispetto all'utilizzo di tale patrimonio in aderenza al significato originario, ma anche con la trasformazione di qualsiasi particella di un testo anteriore, non esclusivamente di carattere sentenzioso:

Caeterum qualiscunque tandem sit ille, qui gnome utitur, vel recto sensu ea utitur, vel detorto. Recto quidem [...] ex animi sui sententia, docendo agendove, gnomen profert [...]. Detorto vero, sive Catachrestico, quando aliter, quam ab inventore usurpata vox est, quocunque tandem consilio adhibetur.

Nam quaecunque vox sive oratio a genuino suo sensu ad alienum vel similem vel dissimilem derivatur, aut Sententia est absoluta, sed alio consilio prius quam nunc usurpata, [...], sive naturam sive usum spectes, merito appellabitur: vel sententia non est, sed Particula tantum orationis qualiscunque, [...] cum ex sui natura narratio tantum sit, usu solo gnome evadat. [...] Qui [scil. *versu*] vero sententiosi non sunt, Parodis et Rhapsodis in commentando usui possunt esse, Gnomologis non item.¹⁶⁷

¹⁶⁴ Ivi, pp. 39-40.

¹⁶⁵ Si veda sopra.

¹⁶⁶ Ivi, p. 27.

¹⁶⁷ Ivi, rispettivamente pp. 12-13 e pp. 26-27.

L'estensione potenzialmete illimitata dei confini della parodia, estensione che rischia di identificarsi con la letteratura *tout court* nella misura in cui quest'ultima poggia su modelli letterari di volta in volta imitati o messi in discussione, si riscontra però anche in altri frammenti teorici moderni, recuperabili seguendo le impronte che l'opera di Estienne lascia nei contemporanei.

La fortuna critica che arride alle *Parodiae morales* è un dato registrabile già a partire dagli anni immediatamente successivi alla pubblicazione dell'opera. È lo stesso Estienne, anzitutto, a chiamare in causa la parodia morale nel secondo dei due *Dialogues du nouveau langage François italianizé* (1578), laddove il personaggio di Jan Franchet «dict Philausone, gentilhomme courtisanopolitois», commenta il caso dell'amore di Edoardo III d'Inghilterra per la contessa Ælis, raccontatogli dal suo interlocutore Celtophile, intercalando alcuni versi ripresi da Virgilio:

PHIL. Ceste comtesse fit sentir à ce roy le mesme tourment que le roy Ænee (tesmoin Virgile) fit sentir à la royne Dido. Car quand cest historien [Jean Froissart, 1337 ca.-post 1404] dit de ce roy d'Angleterre, qu'Amour l'admonestoit nuit, et jour, et ce qui s'ensuit, il me semble que c'est comme s'il disoit,

*Pulchra ejus facies animo, multusque recursat
Oris honos: pendent infixi pectore vultus,
Verbaque: nec placidam membris dat cura quietem.*¹⁶⁸

La citazione proviene dall'inizio del quarto libro dell'*Eneide*, con alcuni aggiustamenti che il lettore, invitato dell'esplicito richiamo agli eroi virgiliani, è chiamato a cogliere in controluce rispetto all'originale:

*Multa viri virtus animo, multusque recursat
Gentis honos, haerent infixi pectore vultus,
Verbaque nec placidam membris dat cura quietem.*¹⁶⁹

¹⁶⁸ HENRI ESTIENNE, *Deux dialogues du nouveau langage françois italianizé et autrement desguizé, principalement entre les courtisans de ce temps*, a c. di Pauline Mary Smith, Genève, Slatkine, 1980, pp. 47-48. L'edizione è moderatamente conservativa a riguardo della grafia, aspetto essenziale in un'opera dedicata all'uso linguistico del francese cinquecentesco. Sulla data di edizione si veda ANTOINE AUGUSTE RÉNOUARD, *Annales de l'imprimerie des Estienne, ou Histoire de la famille des Estienne et de ses éditions*, Paris, Jules Renouard, 1837.

¹⁶⁹ PUBLIO VIRGILIO MARONE, *Eneide*, a c. di Ettore Paratore, traduzione di Luca Canali, Milano, Mondadori, 2007, p. 154 (IV, vv. 3-5). Il corsivo evidenzia le parti del testo modificate da Estienne.

La sostituzione dei vocaboli è funzionale ad adattare il dettato virgiliano alla trasdiegetizzazione operata da Philausone, ovvero al mutamento dei ruoli uomo/donna e del soggetto/oggetto della passione amorosa che si rileva nel confronto fra la narrazione del poema («temoin Virgile») e la storia raccontata dall'«historien» Froissart nelle sue *Chroniques*: la *virtus* del pio Enea lascia il posto alla bellezza assoluta della donna, la quale palesa nelle fattezze del volto la sua nobiltà interiore e il suo valore. Con abilità e sprezzatura, la parodia – seria nella misura in cui lo sono la profondità del sentimento di Didone evocato nella pagina e il rispettato rango sociale dei protagonisti – si avvale di sostituti terminologici fonicamente molto prossimi all'originale, opzione cui Estienne, come si è visto, raccomandava nelle *Parodiae morales* di prestare particolare cura. Tali sostituti da un lato conservano anche come rimando mnemonico la struttura fonetica dell'originale (come nel caso della sequenza vocalica *u-a* di *multa* e *pulchra*, peraltro unita dal nesso consonantico laterale+occlusiva), dall'altro producono effetti di suono alternativi che innescano quasi un'agonistica *aemulatio* con il modello: è il caso della ripresa di *i* semivocalica in *eius facies* (al posto della semiconsonante *v* in *viri virtus*) e soprattutto del sostituto allitterativo *oris bonos pendent*, che, mentre mantiene la desinenza *-is* (*gentis/oris*), supplisce alla sequenza *gentis-bonos-haerent* prolungando l'allitterazione della *o* e posticipando al terzo termine (scelto, si noti, per sinonimia rispetto a *haerent*, non per esigenza di *detorsio* parodica) il nesso occlusiva+*en*+occlusiva dentale (*gentis/pendent*).¹⁷⁰ Di qui il lieto stupore manifestato da Celtophile, che diviene anche il pretesto per una patente autocitazione da parte di Estienne:

CELT. Vous triomphez monsieur Philausone en matiere d'user de parodie. Qui vous en a tant appris? PHIL. J'en ay appris tant et si peu d'un livre mis en lumiere depuis un an ou deux, qui est intitulé *Parodiae morales*. Mais je vous prie que j'entende l'issue de ce povre amoureux.¹⁷¹

¹⁷⁰ La scelta di «pendent» potrebbe essere attribuita, come frequentemente avviene in simili esercizi di riscrittura, anche a una lezione del testo originario diversa da quella stabilita nelle edizioni critiche moderne, oppure alle ancor più consuete traversie delle citazioni *par cœur*. Purtroppo non si è avuto modo di verificare la prima ipotesi compiendo un'indagine mirata sulle edizioni cinquecentesche dell'*Eneide*, ricerca tanto più opportuna in quanto la presenza di un sostituto sinonimico, non necessitato cioè da un adattamento semantico, istituisce una zona franca fra la definizione di parodia e il concetto di *imitatio*. Tuttavia, ritengo che la sostituzione di *haerent* con *pendent* al fine di restituire una *facies* fonetica prossima al testo virgiliano, in diretta emulazione del testo di partenza, sia quanto meno un'ipotesi plausibile.

¹⁷¹ H. ESTIENNE, *Deux dialogues*, cit., p. 43.

Oltre che un tentativo di autopromozione editoriale all'interno di un'opera indirizzata a un pubblico più ampio e una sottolineatura dell'importanza che Estienne stesso attribuiva alle *Parodiae morales*, il breve passaggio offre un esempio quanto mai autorevole di applicazione dei principi espressi nell'opera del 1575 alla conversazione erudita e brillante di una corte idealizzata, al confronto dialogico che si svolge entro una *communitas* di intendenti i quali possiedono le competenze culturali necessarie a decrittare compiutamente il messaggio, a gustarne la fattura retorica, a soppesarne, infine, le implicazioni letterarie e ideologiche. La citazione parodistica rende infatti riconoscibile il ricorrere di intense passioni non solamente da un primo a un secondo personaggio, nel caso in questione di identico status politico-sociale (re/regina) ma di diversa epoca e differente genere sessuale (uomo/donna), ma anche da un primo a un secondo testo, distante per epoca, per livello artistico e rilevanza storico-culturale, differente per medium linguistico e per genere letterario (poesia epica/prosa storiografica). Anzi, il rapporto analogico fra le passioni amorose dei due personaggi, la strettissima somiglianza dei due sentimenti a dispetto delle divergenze diegetiche, l'identità che si può ravvisare sotto la superficie della pur evidente *varietas*, si ingenerano a partire («Car») dall'osservazione dell'esistenza di un collegamento fra la morfologia dei due testi letterari che quei movimenti dell'animo hanno imitato ed espresso. Il resoconto di Froissart, lasciando percepire al lettore tangibili sovrapposizioni con la rappresentazione virgiliana, si presenta insomma non quale mera riproduzione generica di affetti traditi dai monumenti testuali dell'antichità, bensì come vera e propria riscrittura di un luogo ben delimitato di quel patrimonio, come puntuale *imitatio* di una ridotta e coerente tessitura poetica e perciò come implicita parodia. In questa 'parodia' si rispecchia quella di Philausone, la quale si pone non soltanto come l'esito di un elegante e raffinato *lusus* letterario, ma anche quale manifestazione di come il personaggio recepisca il racconto di Froissart riportato dal suo interlocutore («quand cest historiène dit [...] c'est comme s'il disoit»), di come egli legga il testo dello storico e le vicende da esso tramandate. Così, se le figure di Didone ed Enea vengono a sovrapporsi, *per parodiam*, a quelle del re Edoardo e della contessa Ælis, al contrario il poema epico si scopre come sostrato del testo 'di secondo grado'. Nel dettato di questo 'ipertesto' potenzialmente parodico (di cui, anzi, viene rivelato al lettore da parte di

Philausone proprio il carattere ipertestuale) si scorgerà allora, *in nuce*, il meccanismo di produzione di tutta la letteratura, di fissazione sulla pagina dei caratteri umani, e del pari nella parodia ‘morale’, che guarda ai *mores* spogliandosi di maschere buffonesche e tematiche comiche, si potrà intravedere la scaturigine del processo creativo che conduce dall’imitazione delle *auctoritates* sancite dalla tradizione alla realizzazione, per progressivi affinamenti e scarti rispetto al modello, di un’opera autonoma: la raffigurazione di una letteratura che sempre nasce dalla letteratura e che sempre si rinnova còlta nel suo farsi, somigliante e al contempo divergente dalle sue sinopie. Proprio nel grado di distanziamento del testo posteriore rispetto al testo d’origine, nell’importanza dell’innesto di contenuti originali entro le trame retoriche e i riferimenti culturali del passato, nella volontà più o meno accentuata da parte dell’autore di secondo grado di far sì che il lettore percepisca *ictu oculi* l’opera di derivazione, andrà di conseguenza ravvisato il discrimine fra letteratura *tout court* e parodia, posto che tutta l’*ars* letteraria è a questo punto idealmente rientrata (in quanto parola bachtinianamente ‘già parlata’ da altri) nella sfera dell’ipertestualità¹⁷² nonché, per converso e almeno in potenza, dell’ipotestualità.

L’indicazione del patrimonio delle *sententiae* quale ambito di applicazione per eccellenza della parodia vale ad arginare in parte questo sconfinato orizzonte, come si ricava sia dal *petit morceau* parodico di Philausone, sia da una sorta di parodia compiuta non molte pagine dopo da Celtophile, nella quale viene peraltro sottoposto a vivisezione – secondo una modalità che Estienne esperirà anche nella dedica delle *Epistolae* di Plinio (1581) – il meccanismo compositivo dell’artificio:

CELT. Je crain aussi qu’il n’en faille venir là, qu’on die de la France ce que disoit de Romme un poete Romain. PHIL. Que diset-il? CELT.

*Proloquor, (atque utinam patriae sim vanus aruspex)
Frangitur ipsa suis Roma superba bonis.
Certa loquor, sed nulla fides.*

Car je crain qu’il ne faille dire, en imitant le vers de ce poete

Frangitur ipsa suis Gallia deliciis.

¹⁷² Sulla nozione di letteratura come parodia, ovvero di un’accezione di parodia fondata sui concetti di dialogismo e ipertestualità/intertestualità che si amplia fino a contenere al proprio interno *tutta* la letteratura insieme ad ogni prassi compositiva, si rimanda a quanto scritto nel capitolo introduttivo.

Et puis adjouster ce qu'il adjouste,

Certa loquor, sed nulla fides.

Quant à luy nous trouverons qu'il n'a pas esté *vanus aruspex* touchant Romme, si nous considerons que bien tost apres son temps elle commença à aller en décadence. Il est vray qu'auparavant il s'estoit plaint aussi de l'avarice qui estoit lors

Aurum omnes victa jam pietate colunt.

Auro pulsa fides, auro venalia jura,

Aurum lex sequitur, mox sine lege pudor.

Or je ne doute pas que le mesme ne se puisse dire de la France autant ou plus que de Romme, quant à l'avarice.¹⁷³

Benché Celtophile si riferisca al proprio calco come a una *imitation*, il meccanismo è identico a quanto Estienne prescrive nelle *Parodiae morales*: non si tratta soltanto del semplice avvicendamento di un nome a un altro per esigenze di adattabilità, ma anche di una sostituzione sinonimica («deliciis») rispondente alle necessità della metrica e al mantenimento di effetti allitterativi (basati nell'originale come nel testo derivato su consonanti liquide). Il secondo gruppo di versi di Properzio concluso dal commento di Celtophile permette, inoltre, di associare al procedimento parodico anche la citazione letterale senza variazioni, la mutazione agendo sul referente allusivo del contesto anziché sul testo e sulle sue tematiche (l'argomento di questo brano del dialogo di Estienne e il soggetto dell'elegia di Properzio vertono infatti entrambi sulla condanna del lusso eccessivo).¹⁷⁴ In ogni caso, all'interno dell'intera biblioteca dell'umanità la parodia dovrà guardare, per Estienne, alle *sententiae* degli autori greci e latini come al

¹⁷³ H. ESTIENNE, *Deux dialogues*, cit., p. 63. La fonte è costituita dalle *Elegiae* di Properzio (III, 13, rispettivamente vv. 59-61 e 48-50). Circa l'altro passo menzionato, presente nella dedica dell'edizione delle lettere di Plinio, ho potuto consultare soltanto l'edizione postuma *C. Plinii Caec. Sec. Epist. lib. IX. Eiusdem et Traiani imp. Epist. amoebaeae. Eiusdem Pl. et Pacati, Mamertini, Nazarii, Panegyrici. Item, Claudiani Panegyrici. Adiuncta sunt Isaaci Casauboni Notae in epist. Variae lectiones ultra praecedentes, in hac posteriori editione margini accesserunt*, s. l., s. e., 1599. Si tratta di una ristampa corretta e ampliata dell'edizione della *princeps* del 1581, pubblicata dal figlio di Estienne. Altre ristampe sono menzionate da A. A. RÉNOUARD, *Annales de l'imprimerie des Estienne*, cit. L'esordio della dedica propone un altro esempio di sequenza parodica, sempre a base virgiliana: «Epistola quaedam Caij Plinij Secundi istud habet initium, "Tollite cuncta (inquit) coeptosque auferte labores, | Seu scribis aliquid, seu legis, tolli, auferri iube: et accipe orationem meam, ut illi arma divina". Vel (alteram sequendo lectionem, quam se qui ipse malo) "ut illa arma divinam". Hoc, inquam, est Pliniana epistola, libro sexto, initium: sumptum ex hoc Aeneidos Virgiliana loco, "Tollite cuncta (inquit) coeptosque auferte labores | Aetnaei Cyclopes". Venit autem mihi in mentem, meae ad te (princeps illustrissime) epistolae eundem versum, sed per parodiam immutatum, praefigere hoc modo, "Tollito cuncta (inquit) variosque auferto libellos", et addere, "Mensa referta quibus"» (pp. 3-4 dell'edizione citata).

¹⁷⁴ Cfr. H. ESTIENNE, *Deux dialogues*, cit., p. 62.

proprio ipotesto d'elezione: l'ipotesto potenziale delle 'parodie morali' sarà allora costituito dalle raccolte di massime e apoftegmi di cui lo stesso umanista francese aveva dato alla luce pochi anni prima un pregevole esemplare, i *Virtutum encomia* (1573). Sotto questo profilo, nel breve spazio di due anni Estienne mostra dunque al poeta moderno un dittico di opere che fornisce da un lato un ricco bacino di potenziali ipotesti, dall'altro un dettagliato saggio-antologia che illustra, nella sua forma più pura e disinibita, il meccanismo di concepimento e derivazione (*per parodiam*) applicabile a questi profondi segmenti dell'universo letterario.¹⁷⁵

8. *Le metamorfosi di un vecchio vascello*

Gli intenti normativi e didattici delle *Parodiae morales* erano del resto palesi, e trovavano una concreta e simbolica sintesi nella pagina bianca lasciata in favore delle creazioni parodiche personali del lettore: nella parodia virgiliana dei *Deux dialogues* Estienne ha colto l'occasione per ribadirli. Non a caso, a trionfare nell'impiego della parodia è (per ammissione del suo interlocutore) Philausone, ovvero il personaggio che incarna la tendenza della lingua cortigiana – criticata da Estienne nel corso del dialogo – a importare senza ragione espressioni dall'italiano, intercalandole posticciamente nella sintassi francese e trascurando i tesori lessicali custoditi dalla lingua materna:

¹⁷⁵ Si riporta per esteso il titolo della silloge gnomica: HENRI ESTIENNE, *Virtutum encomia: Sive, Gnomae de virtutibus: ex poetis et philosophis utriusque linguae. Graecis versibus adiecta interpretatione Henrici Stephani. Inter Latina autem carmina quaedam sunt elegantissima, a paucis. adhuc lecta*, s. l., Henri Estienne, 1573. Dopo la dedica e la prefazione, l'opera si presenta suddivisa in due parti, la prima dedicata ai poeti, la seconda ai filosofi (perciò relativa a passi in prosa). Nelle due parti i brani riportati sono suddivisi per argomento: *De virtute, De prudentia, De iustitia, De fortitudine, De temperantia*; a queste grandi partizioni seguono soltanto nella prima parte capitoli su temi più specifici. Per inciso, i vv. 48-50 dell'elegia III, 13 di Propertio associati da Celtophile alla Francia del XVI secolo anziché alla Roma augustea si leggono a p. 156 di questa silloge, nel capitolo intitolato *Divitias, vel potius divitiarum cupiditatem, malorum multorum humano generi causam esse et fuisse*, mentre il verso parodiato nello stesso brano è riportato nel capitolo intitolato *Divitiarum comitem luxum sive luxuriam, multorum malorum causam esse, ac semper fuisse: atque adeo florentia etiam imperia evertisse*, a p. 163, e rimarcato da un breve commento di Estienne. Sulla connessione fra quest'opera e le *Parodiae morales* cfr. ANN MOSS, *Les recueils de lieux communs. Méthode pour apprendre à penser à la Renaissance*, traduit de l'anglais par Patricia Eichel-Lojkine, Monique Lojkine-Morelec, Marie-Christine Munoz Teulié et Georges-Luis Tin, sous la direction de Patricia Eichel-Lojkine, Genève, Droz, 2002 (prima ed. Oxford, Oxford University Press, 1996), pp. 330-333.

insegnando attraverso la propria opera l'arte della parodia, Estienne ha trionfato a sua volta su Philausone, essendo stato in grado di indirizzarlo grazie alle sue pagine verso modalità di derivazione e di acclimatemento lessicale più corrette e raffinate rispetto alle pedestri farciture linguistiche cui il cortigiano si era ormai assuefatto.¹⁷⁶

L'attenzione alla dinamica che conduce a un'imitazione parodistica capace di proporsi quale veicolo di morale assume nei brani dei *Dialogues* di Estienne risvolti didattici – in ambito filosofico non meno che in termini di *ars poetica* – che valgono a connettere tali brani sia con le *Parodiae morales* di tre anni prima, sia con altre brevi testimonianze sulla parodia rinvenibili tra la fine del Cinquecento e l'inizio del secolo successivo. Fece scuola, ad esempio, l'indicazione della redditizia parodiabilità del quarto carme catulliano fornita dai *Poetices libri* di Scaligero e tradotta da Estienne in una catena derivativa, la quale poteva finalmente allineare in parallelo le parodie integrali di un identico componimento allo stesso modo in cui venivano accostati i versi parodici ricavati da un'unica sentenza antica. Nel 1579 venne infatti pubblicata la raccolta *Phaselus Catulli, et ad eam, quotquot extant, Parodiae*, curata sotto le pseudonimo di Sixtus Octavianus da due filologi e studiosi di Catullo, i belgi Victor Giselin (1539-1591) e Jean Lernout (1545-1619).¹⁷⁷ Aperta da alcune osservazioni sulla natura della parodia riprese dai *Poetices libri* di Scaligero e dalle *Parodiae morales* di Estienne, ciò che costituisce la prima canonizzazione delle teorie dei due umanisti sulla parodia e la prima pubblica attestazione dell'autorità rivestita in materia dal dittico Scaligero-Estienne, l'opera presenta il testo commentato del quarto carme di Catullo seguito dalla parodia antica contenuta nel *Catalepton* (anch'essa con commenti) e da una silloge di dieci parodie integrali moderne, tra le quali figurano le cinque già pubblicate da Estienne; chiudono il volume altre parodie integrali di carmi latini, derivate da Catullo (carmina 57 e 3),

¹⁷⁶ Alle necessità dell'adattamento alla vita di corte e dell'apprendimento di una lingua non pienamente compresa e padroneggiata risale, secondo l'opinione del personaggio di Philaethe esposta alla fine del dialogo, l'introduzione inopportuna di espressioni italiane nell'idioma francese: «Orça, monsieur Philausone, pour parler à bon escient, ne considerez vous pas bien que l'escorchement du langage Italien est venu premierement des Italiens, qui par nécessité, non pas pour plaisir, entremestoyent leur langage parmi le nostre?» (H. ESTIENNE, *Deux dialogues*, cit., p. 314).

¹⁷⁷ Questo il titolo integrale: *Phaselus Catulli, et ad eam, quotquot extant, Parodiae. Cum annotationibus doctissimorum virorum. Accesserunt alia quaedam eiusdem generis*, Edita a Sixto Octaviano. Eboraci, Apud Ioannem Mercantium. Una presentazione accurata della raccolta si legge in JULIA HAIG GAISSER, *Catullus and his Renaissance Readers*, Oxford, Clarendon Press, 1993, pp. 255-271 e pp. 394-400. Secondo l'autrice il *Phaselus Catulli* è «the natural sequel of Estienne's *Parodiae morales*» (p. 264).

Orazio (*Carmina* III, 9 e I, 35) e Propertio (*Elegiae* I, 20). Tutte le parodie del carme *Phaselus ille* seguono la tipologia trasformativa esemplificata dal *Catalepton* e da Scaligero: i componimenti ripercorrono infatti il viaggio (reale o metaforico) del personaggio o dell'oggetto di cui viene riportata la voce («aib») e riferiscono il *cursus honorum* antifrastico e/o sarcastico e la metamorfosi finale del protagonista; sei dei dieci testi antologizzati, inoltre, perseguono con la modalità della parodia scopi satirici verso categorie sociali o singoli individui ben determinati, mentre gli altri quattro sono dedicati a una più varia casistica di argomenti.¹⁷⁸ La silloge rivela così come i trattati di Scaligero ed Estienne abbiano acquisito un valore normativo cogente, non soltanto per gli aspetti teorico-pratici inerenti le modalità di trasposizione, ma anche per quanto riguarda l'individuazione di luoghi testuali parodiabili *par excellence*, i quali valgono anche a definire l'appartenenza a una *communitas* di raffinati intendenti e di eruditi cultori delle lettere classiche.¹⁷⁹ Se infatti da un lato la parodia del *Phaselus ille* viene recuperata modernamente anche prima dell'opera di Scaligero, come mostrano i casi di Pierio Valeriano (il quale però si limita a parodiare l'incipit del componimento per poi svincolarsi dall'ossequio alla lettera del *Liber*: «Venator ille, quem videtis, Naides; | Cui nomen a re ipsa inditum») e di Giorgio Anselmi (cui si deve la prima parodia integrale del testo dopo quella del *Catalepton*: «Libellus ille, quem videtis hospites, | Ait voluminum fuisse maximus. | Neque ullius canentis impetus fidis | Nequisse praeterire, sive fistula | Opus foret sonare, sive classico»),¹⁸⁰ è tuttavia solo dopo le

¹⁷⁸ Cfr. ivi, p. 262: «Scaliger's recipe for parody would have its influence on subsequent poets, some of whom dutifully filled their parodies of Cat. 4 with drunkards and criminals». In relazione al brano sulla parodia catulliana dei *Poetices libri*, la stessa studiosa evidenzia inoltre come Scaligero dichiarò la difficoltà che deriva dalla trasformazione di un ipotesto sul quale altri hanno già condotto un'operazione parodica: il poeta che voglia compiere una nuova metamorfosi del testo originario si trova nella condizione di dover considerare necessariamente, come modello cui uniformarsi e/o come ipotesto aggiuntivo, anche il testo di secondo grado già ricavato da altri (nel caso in questione *Catalepton* 10), prendendo consapevolezza del fatto che l'ulteriore esito della variazione del modello originario non potrà se non essere la parodia di una parodia. La Haig Gaisser, inoltre, distingue fra parodie derivate principalmente dal testo di Catullo e parodie basate piuttosto sulla riscrittura presente nel *Catalepton*: la traccia di questa propensione si mostra soprattutto a livello di incipit, laddove la «Catullan parody» presenta un sostantivo con diminutivo mentre la «Vergilian parody» (modellata su *Catalepton* 10, attribuito nel Cinquecento a Virgilio) esordisce con un termine la cui seconda sillaba è aperta con vocale lunga (ivi, p. 268).

¹⁷⁹ Si veda, più avanti, la n. 210.

¹⁸⁰ Traggo l'indicazione del componimento di Valeriano, di cui sono riportati a testo i vv. 1-2, da J. HAIG GAISSER, *Catullus*, cit., p. 399, n. 49: il testo completo, incluso negli *Hexametris* e risalente al 1514 ca., si legge in PIERII VALERIANI *Hexametris Odae et Epigrammata*, Venezia, Giolito, 1550, cc. ***. Il

riflessioni teoriche e i campioni testuali di Scaligero e, soprattutto, di Estienne che le riscritture di Catullo si moltiplicano; lo testimoniano non soltanto gli esempi inclusi nella raccolta di Giselin-Lernout, ma anche altri testi coevi o di poco successivi:

Moretus ille quem videtis, hospites, | Ait fuisse poederasta pessimus, | Neque ullius ruentis in libidinem | Nequisse praeter impetum ire, sive opus | Foret manum stuprare sive podicem.¹⁸¹

Florent Chestien (1541-1596)

Rosa haec, rubere quam videtis hospites, | Ait prius fuisse candidissima: | Neque ullius decus suave lili | Nequisse praeterire; seu coloribus | Opus foret valere, sive odoribus.¹⁸²

Valtin Havekenthal (1567-1595)

Tyrannus ille quem videtis inferi, | Merus fuisse ait Tyrannidis pater | Neque ullius ferocientis impetum | Nequisse praevenire, vel potentia | Abuti opus malis vel artibus foret.¹⁸³

Martin Brasch (1565-1601)

componimento di Giorgio Anselmi (m. 1528), presente nella raccolta *Phaselus Catulli* e ignorato (volutamente o meno) dallo Scaligero, è stato invece edito in GIORGIO ANSELMi NEPOTIS, *Epigrammaton libri septem*, Parma, Francesco Ugoletto e Antonio Viotti, 1526, I, 5 (gli *Epigrammata* conobbero altre due edizioni, nel 1527 e nel 1528, insieme ad altre opere dell'umanista parmense), da cui si citano i cinque versi riportati a testo (da confrontare, naturalmente, anche con i versi omologhi delle derivazioni dal quarto carme catulliano citate nei paragrafi precedenti).

¹⁸¹ Il componimento è stato trascritto integralmente nei *Journaux* del memorialista francese Pierre de l'Estoile (1546-1611): cito pertanto da PIERRE DE L'ESTOILE, *Mémoires-Journaux. Édition pour la première fois complète et entièrement conforme aux manuscrits originaux*, publié avec de nombreux documents inédits et un commentaire historique, biographique et bibliographique par MM. G. Brunet, A. Champollion, E. Halphen, Paul Lacroix, Charles Read et Tamizey de Larroque, t. XI, *Journal de Henri IV. 1610-1611*, Paris, Librairie des Bibliophiles [Jouaust], 1883 (il testo si trova nell'opuscolo *Recueils divers bigarré du grave et du facétieux, du bon et du mauvais, selon le temps*, alle pp. 308-309). La parodia di Chrestien è un'invettiva contro Marc-Antoine Muret in difesa di Giuseppe Scaligero, che Julia Haig Gaisser ascrive al 1578; la studiosa suggerisce che sia stato il carattere osceno della parodia a cagionarne l'esclusione dal *Phaselus ille* (cfr. J. HAIG GAISSER, *Catullus*, cit., pp. 262-264, da cui ho ricavato l'indicazione del componimento di Florent Chrestien e della sua fonte bibliografica). Preciso che anche i testi citati di seguito sono parodie integrali.

¹⁸² Il testo del tedesco Valtin Havekenthal (Valens Acidalius), poeta, filologo e filosofo, è contemplato nella miscellanea *Delitiae poetarum Germanorum huius superiorisque aevi illustrium. Pars I [...]*, per le cure di Jan Gruter, Frankfurt am Main, «excudebat Nicolaus Hoffmannus, sumptibus Iacobi Fischeri», 1612, pp. 110-111 (i versi citati sono a p. 110). Il titolo menziona espressamente l'ipotesto latino, quasi a indicare l'afferenza a un 'genere' di appartenenza (la parodia del quarto carme di Catullo, appunto): *Parodia ad Phasellum Catullianum*. Nella cretostomazia tedesca sono presenti altre tre parodie dello stesso Acidalius: *Ad Danielem Rindfleisch Bucretium meum*, *Parodia Amoebea ex Horat. Od. 9. lib. 3* (inc. «Donec iunctus ero tibi», p. 99); *Ad Io. Mat. Wackerum Parodia ad Odam Horat. x. Epod.* (inc. «Bona iuganda sponsa prodit alite», p. 105); *Parodia, Eic Eyoanacian* [in greco nel testo] (inc. «Quem tu, Mors, pia Mors, semel», pp. 105-106).

¹⁸³ Ivi, p. 760. Il testo integrale si legge alle pp. 760-761, ed è intitolato *Parodia in Basilidem Tyrannum Moschum*.

Asellus ille, quem videtis, hospites, | Ait fuisse quadrupes pigerrimus, | Nec ullius stupentis
ocium pecu | Nequisse praeterire, sive Inertiae | Opus foret litare, sive Murciae.¹⁸⁴

Daniel Heins (1580-1655)

Con quest'ultimo esempio siamo ormai giunti al Seicento inoltrato. Giova però compiere ancora un passo in avanti nella cronologia per osservare come il 'successo ipotestuale' del quarto carme del *Liber* catulliano fosse tale da ingenerare l'opportunità di un'edizione sensibilmente ampliata della silloge del 1579: nel 1642 venne infatti pubblicata a Lipsia la raccolta *Phaselus Catulli, et ad eundem Parodiarum a diversis auctoribus scriptarum, Decades quinque*.¹⁸⁵ Nel corso dei decenni la catena ipertestuale impostata da Scaligero e intessuta da Estienne si è dunque notevolmente impreziosita di ulteriori anelli: questa seconda edizione, anzi, conferma le direttrici derivative intuibili a proposito della silloge cinquecentesca, ovvero da una parte il valore normativo e modellizzante, in termini di sequenze di trasformazione di uno stesso ipotesto, compiuto soprattutto dalle *Parodiae morales* di Estienne, dall'altra la maggiore propensione verso la declinazione ludico-satirica di una parodia di stampo scaligeriano, «ad ridicula sensum retrahens», per quanto la presenza in secondo piano di esempi di parodia seria – in disaccordo, cioè, con la tradizione classica di questo artificio/genere letterario – costituisca comunque una testimonianza dell'importanza dell'opzione compositiva teorizzata da Estienne. Nel *Phaselus Catulli* del 1579 tutte le parodie forzavano il testo di partenza in direzione della satira-invettiva, della rilettura goliardica (lodi del vino) o del panegirico elegante e scherzoso (Anselmi), muovendosi pertanto lungo la via tracciata dal *Catalepton* e da Scaligero; nell'edizione seicentesca si trovano rappresentate anche variazioni non comiche, quali, ad esempio, il componimento di

¹⁸⁴ La parodia è contenuta nell'opera latina – anonima ma attribuita all'umanista tedesco Daniel Heinsius, allievo di Giuseppe Scaligero – *Laus Asini tertia parte auctior: cum alijs festivis opusculis, quorum seriem pagella sequens indicat*, Leiden, Elsevier, 1629. Il testo si legge alle cc. **2r-v, con il titolo *Parodia Phaseli Catulliani, in Asini expressam hic effigiem*, ed è stato segnalato nell'ambito del nostro discorso da J. HAIG GAISSER, *Catullus*, cit. Ne tratta brevemente CORNELIA CATLIN COULTER, *A Seventeenth-Century Parody of Catullus 4*, in «Classical Philology», 12 (1917), 2, pp. 198-201.

¹⁸⁵ *Phaselus Catulli, et ad eundem Parodiarum a diversis auctoribus scriptarum, Decades quinque. Quibus accesserunt in eum ipsum Phaselum notae philologicae Andreae Senfitebii ex bibliotheca Nicolai Henelii*, Lipsiae, Johannes Lischkius, 1642. Cfr. J. HAIG GAISSER, *Catullus*, cit., pp. 268 sgg. Del resto nel *Phaselus Catulli* del 1579 i testi erano disposti in sequenza e numerati, suggerendo così tanto l'idea di un catalogo retrospettivo quanto la possibilità di future trasformazioni dello stesso carme (fig. 4).

Acidalius sopra citato (su una rosa) e, soprattutto, alcuni testi che, sulla linea indicata da Estienne, costringono il dettato di Catullo a farsi tramite dell'esaltazione di Cristo.

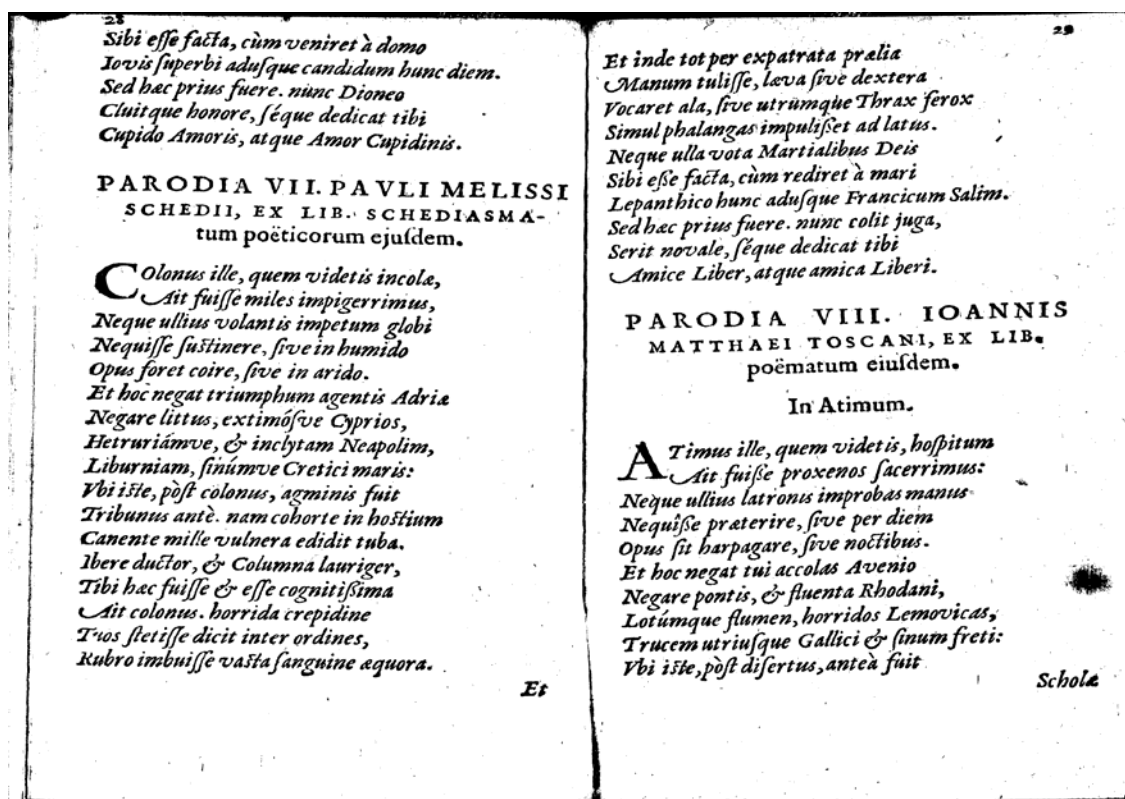


Fig. 4. Sequenza di testi del *Phaselus Catulli, et ad eam, quotquot extant, Parodiae* (1579), pp. 28-29.

Così come l'umanista francese aveva mostrato la possibilità di ricavare *per parodiam* sentenze «non seriae solum sed piaae etiam, et [...] pietate Christiana dignae», una delle quali, posta significativamente a suggello dell'opera, rileggeva il verso dell'*Eneide* «Nulla salus bello, pacem te poscimus omnes» (XI, v. 362) in chiave religiosa («Nulla salus sine CHRISTO, illum te poscimus omnes»: si vedano il paragrafo precedente e la fig. 2), il gesuita e filologo tedesco Johann Niess (1584-1634) trasforma il Phaselus-Sabinus in Cristo bambino:

Puellus iste, quem videtis, Aemuli,
 Ait fuisse Coelitum tenerrimus:
 Neque ullius volantis impetum Angeli
 Nequisse praeterire, sive plantulis
 Opus foret volare, sive plumulis.¹⁸⁶

Se si può affermare che il testo catulliano diviene *locus parodicus* privilegiato della letteratura latina fra XVI e XVII secolo in virtù non soltanto del fatto che esso rappresenta l'ipotesto di «the only parody of a whole poem that survives from Antiquity»,¹⁸⁷ ma anche per taluni suoi caratteri intrinseci i quali rispecchiano altrettante prerogative della parodia intesa pure nella sua accezione più marcatamente comica – ad esempio la possibilità di trattare una persona come un oggetto da mostrare a dito a un ideale cenacolo di auditori, come una figura da ‘mettere in scena’ attraverso un processo di straniamento che la presenti sotto una nuova luce e la faccia parlare con una voce inconsueta («aib»), costringendola a smascherarsi e a rivelare la propria vera identità senza che essa possa ‘difendersi’ –, si noterà che la riscrittura di Johann Niess (così come le altre versioni cristiane del quarto carme raccolte nel *Phaselus* seicentesco)¹⁸⁸ si appropria consapevolmente di tali caratteri e meccanismi parodistici deviandoli in senso precettistico-religioso: anziché a una *communitas* di sodali *litterati*, l'autore si rivolge qui ai suoi *discipuli*, ponendosi come intermediario fra il «puellus» divino e i lettori del carme ed esortando questi ultimi non al biasimo e alla derisione dell'«oggetto» della poesia, bensì alla sua imitazione. Il distanziamento dell'oggetto della parodia è insomma qui funzionale non all'innescio della comicità ma all'individuazione dell'alta ed esemplare

¹⁸⁶ La parodia, inclusa appunto nella seconda edizione del *Phaselus Catulli* (alle pp. 58-59) e intitolata *Invitatio Adolescentum ad Pueri in Stabulo Bethlehemico, a Virgine Matre nobis nati, imitationem*, si legge in *Alphabetum Christi seu Virtutes praecipuae quae Adolescentes ornant. Auspicijs Illustrissimi Principis ac D. D. Friderici Guilielmi Ducis Teschinesis et Maioris Gloggoviae etc. Sodalitati Marianae Monacensi Minorum pro tempore Praefecti editum. A Raphaele Sadelerio Imaginibus exornatum, et venum propositum*, 1618, a p. **; il colophon dell'edizione specifica: «MONACHII. EX FOR- | mis Annae Belgiae Vidus | [marca editoriale] | Apud Raphaelem Sadelerum | Iconographum Ducalem Venale. | [linea] | Anno M. DC. XVIII.». Cfr. J. HAIG GAISSER, *Catullus*, cit., pp. 269-271, e ECKARD LEFÈVRE, *Vom Pontos nach Bethlehem (Catull 4)*, in *Alle Geschichte: Wege – Einsichten – Horizonte. Festschrift für Eckart Olshausen zum 60. Geburtstag*, Herausgegeben von Ulrich Fellmeth und Holger Sonnabend, Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 1998, pp. 107-129 (in part. pp. 125-126; l'articolo affronta il carme catulliano e le parodie del *Catalepton*, di Giorgio Anselmi, di Giulio Cesare Scaligero e di Johann Niess da esso derivate).

¹⁸⁷ J. HAIG GAISSER, *Catullus*, cit., p. 256.

¹⁸⁸ Ne riporto gli incipit: «Puellus ille, quiprehendit Aspidem» (di Conradus Bachmannus, pp. 60-61); «Puellus iste, quem virago partuit» (di Johannes Blansus, pp. 63-64); «Redemptor ille, quem videtis Angeli» (di Christophorus Ansorge, pp. 79-80). Cfr. J. HAIG GAISSER, *Catullus*, cit., p. 400, n. 59.

virtù di Cristo uomo e Dio, alla messa in evidenza della lontananza fra virtù e peccato nell'ottica di un superamento della dimensione mondana che tanto il pubblico della 'parodia' quanto il suo autore devono sforzarsi di compiere. Ancora una volta, dunque, l'imitazione parodica si fa veicolo di educazione morale.

9. *Salus verbis*

Sempre sul versante didattico, ma questa volta in termini di insegnamento dell'*ars poetica*, si collocano altre due riprese fra Cinque e Seicento dell'opera di Estienne in area germanica, sulle quali è opportuno soffermarsi brevemente: le *Regulae studiorum, seu de ratione et ordine discendi* (1574, poi 1593) del teologo e storico David Kochhaff (David Cythraeus, 1531-1600), rettore dell'Università di Rostock, e la più nota *Scientiarum omnium encyclopaedia* del filosofo e teologo Johann Heinrich Alsted (1588-1638).

Sul finire del secolo, le *Regulae studiorum* seguono molto da vicino, per quanto concerne la parodia, le teorie di Estienne: nella parte conclusiva dell'opera, aggiunta nel 1593 e completata dal fratello Nathan, la parodia è infatti presentata come strumento propedeutico per forgiare sentenze poetiche e massime simili a quelle antiche, come espediente di esercitazione poetica e al contempo di studio della morale. Non a caso il primo esempio parodico è costituito dalle variazioni su un verso di Giovenale:

Iam ad exercitationes Poetica orationis quantum spectat, primo versibus sententiosis quorumlibet bonorum Poetarum, iam singulis, mox etiam compluribus, accini possunt Parodiae, ut huic, «Crescit amor nummi quantum ipsa pecunia crescit» [Giovenale, *Saturae* XIV, v. 139], accini possunt Parodiae complures:

*Crescit amor studii, quantum ipsa scientia crescit,
Crescit amor pacis, quantum bella horrida crescunt.
Crescit amor belli, quantum ipsa potentia crescit.
Crescit amor legum, quantum petulantia crescit.
Crescit amor vitae, quantum lucra obvia crescunt.
Crescit amor mortis, quantum atra pericula crescunt.*¹⁸⁹

¹⁸⁹ DAVID CHYTRAEUS, *Regulae studiorum; seu, de Ratione et Ordine discendi, in praecipuis artibus, recte instituendo; libellus utilis: nunc primum integrior editus*, Ienae, Tobias Steinman, 1593, c. 223v. La *princeps* dell'opera è stata stampata a Wittenberg nel 1574, ma la parte sulla parodia è stata aggiunta nella seconda edizione, da cui appunto si cita. Il trattato è suddiviso in quattro parti: I. *De Fine et meta studiorum, ad quam*

L'idea della diffrazione di una stessa sentenza è chiaramente ripresa da Estienne, come indica anche la disposizione in parallelo dei differenti versi parodici: come avveniva nelle *Parodiae morales*, le massime derivate, semanticamente equivalenti in valore assoluto, si basano su un identico meccanismo, sia che esse assecondino il movimento 'a spirale' evocato dall'originale sostituendo i due termini principali ma conservando il concetto di una crescita inarrestabile che tende ad autoalimentarsi (come nel caso della parodia «Crescit amor belli, quantum ipsa potentia crescit»), sia che tradiscano nella sostanza l'assunto della massima di Giovenale imperniando il testo di secondo grado su un'opposizione che ingenera la dinamica di crescita a partire dal desiderio del primo termine («Crescit amor pacis, quantum bella horrida crescunt» o «Crescit amor legum, quantum petulantia crescit»). Accessoriamente, inoltre, la catena di derivazione può instaurare una transizione del significato da una parodia all'altra: se si ammette che «Crescit amor pacis, quantum bella horrida crescunt» e che «Crescit amor belli, quantum ipsa potentia crescit», si potrà allora dedurre che *Crescit amor pacis, quantum ipsa potentia crescit*. È interessante inoltre notare come, in questo contesto didattico, la 'violenza' del processo parodico sia del tutto assente; sorta di furto legalizzato, la parodia è qui, esclusivamente, uno strumento di elegante strutturazione retorica e di positivo affinamento interiore:

Sane hoc ipsum exercitium non solum formandae et locupletandae orationi conducit, verum meditationem et iudicium de rebus quoque bonis et malis mirifice acuit et confirmat.¹⁹⁰

Il canto che sovrasta, che soffoca o che camuffa la voce originaria lascia il posto in queste righe a una melodia che si affianca a quella primitiva senza pretendere di sostituirsi ad essa, e che rimarca anzi, con la sua stessa esistenza, il valore poetico o

omnes discendi labores referre studiosi debent; II. De Medijs, quae ad eum finem ducunt, recte eligendis, et sedulo parandis; III. De Ratione instituendi studia in singulis artibus, et de singularum artium Scriptoribus, quos praecipue legi, et prae caeteris diligenter a studiosis cognosci operae precium est; IIII. De Distributione operarum et studiorum in tempora et horas certas, ut labor discentibus minuat, et varietate quadam, quae tamen non obsit studijs, animi subinde recreentur. La citazione sulla parodia si legge nella sezione conclusiva di quest'ultima parte, intitolata *De poetarum lectione recte instituenda Sequentia CLV. Nathan Chytraeus Davidis frater pertexuit* (cc. 219v-227r; al paragrafo è apposta in calce la firma «Nathan Chytraeus»). Kochhaff, allievo di Melantone, fu peraltro autore di manuali scolastici e di un catechismo (1554) che ebbe larga influenza nel mondo protestante; compì anche un'importante opera di organizzazione del sistema scolastico.

¹⁹⁰ Ivi, c. 224v.

morale del modello: rispetto alla doppia opzione semantica insita nel termine ‘parodia’ – canto a fianco o canto verso/contro –, Chytraeus propende nettamente per la prima interpretazione, ed esprime l’atto del ‘parodiare’ con il verbo *accinere*, da intendere come pretto corrispondente latino del greco *para-odé*. Si può pertanto cantare a lato di un singolo verso così come di un intero componimento, modalità, quest’ultima, che nel trattato è esemplificata grazie a una riscrittura del settimo epodo di Orazio per mano dello stesso Kochhaff, incentrata sull’accorato lamento per le guerre intestine degli Stati germanici e su un feroce attacco al papato (a testimonianza, peraltro, della validità di una declinazione seria, non soltanto comico-sarcastica, della parodia-invettiva):

Quo, quo furenter ruitis? aut cur dexteris
Stringuntur enses fulgidi?
Parum ne passim Christiani sanguinis
Fusum est locis in plurimi?
Non ut perennem ex arcibus Byzantiij
Germanus hostem pelleret:
Papaeve in ipso ceu sino Germaniae
Vim saevientem averteret,
Sed ut secundum vota Turcorum et Papa
Sua haec periret gens manu.
Neque hic apris mos nec fuit serpentibus,
In dispare solum feris.
Rabies ne vae sana, an rapit fatum acrius;
An noxa? quid sit dicite?
Silent, et ora pallor albus occupat,
Animique percussi stupent.
Sic est: acerba fata Germanos premunt,
Verbique contemptus sacri
Ingratus: et doctrina vitae dissona:
Spretusque martyrum cruor
Tot innocentum, quo velut terra ebris
Rursum nocentes evomet.¹⁹¹

Quo, quo scelesti ruitis? Aut cur dexteris
aptantur enses conditi?
Parumne campis atque Neptuno super
fusum est Latini sanguinis,
non ut superbas invidae Carthaginis
Romanus arces ureret,
intactus aut Britannus ut descenderet
Sacra catenatus via,
sed ut secundum vota Parthorum sua
urbs haec periret dextera?
Neque hic lupis mos nec fuit leonibus
numquam nisi in dispar feris.
Fuorne caecus an rapit vis acrior
an culpa? Responsum date.
Tacent, et albus ora pallor inficit,
mentesque percussae stupent.
Sic est: acerba fata Romanos agunt
scelusque fraternae necis,
ut immerentis fluxit in terram Remi
sacer nepotibus cruor.

L’etimologia del verbo latino (*ad-canere*, da cui anche *accentus*) rimanda a sua volta all’origine musicale della parodia e al suo carattere di variazione su un tema: nella parodia sarà allora da vedere il particolare registro espressivo – l’accento, insomma, di volta in volta solenne o allegro, piano o umoristico – che l’artista vorrà conferire all’esecuzione di una linea armonica già nota, ovvero, fuor di metafora, alla

¹⁹¹ Ivi, cc. 224r-v. La riscrittura è introdotta dall’indicazione: «Sic Odae VII. Epod. Horatij, hanc alia quando Parodiam accinere sum conatus» ed è seguita dal commento citato a testo all’inizio del paragrafo, che conclude la parte propriamente dedicata alla parodia. È parso opportuno accostare alla parodia il suo ipotesto (a destra), per il quale si cita da QUINTO ORAZIO FLACCO, *Epodon liber*, in ID., *Tutte le opere*, cit., p. 390.

riproposizione della struttura retorica di un verso sentenzioso o di un componimento integrale, conservato nei suoi elementi più riconoscibili e memorizzabili.¹⁹²

L'equivalenza fra registri espressivi è posta in evidenza anche dal secondo esempio addotto da Kochhaff, nel quale la fonte di Estienne risalta con ancor maggiore evidenza:

Ad eundem modum huic,

Nulla salus bello pacem te poscimus omnes,

hae et plures aliae accini possunt Parodiae:

Nulla salus morti, vitam te poscimus omnes.

Nulla salus mundo, coelum te poscimus omnes.

Nulla salus mentis, Christum te poscimus omnes.

Nulla salus lymphis, vinum te poscimus omnes.

Nulla salus ponto, terram te poscimus omnes. [...]

Nulla salus pedibus, currum te poscimus omnes. [...]

*Nulla salus nugis, verum te poscimus omnes.*¹⁹³

L'ipotesto e alcuni degli ipertesti sono estrapolati direttamente dalle *Parodiae morales*: la rilevanza di questo esempio che Estienne, come si è osservato in precedenza, colloca a conclusione dell'opera e richiama nell'introduzione, non è dunque sfuggita al teologo tedesco, il quale, anzi, ha amplificato il meccanismo di trasformazione adducendo ben sedici prove di variazione (contro le otto di Estienne, di cui soltanto due sono riproposte nelle *Regulae*: si confronti la fig. 2). Ne risulta un catalogo potenzialmente infinito di colorazioni della sentenza che fa da sfondo, nel quale convivono l'ispirazione metafisico-religiosa («Nulla salus mentis, Christum te poscimus omnes») e la vena goliardica («Nulla salus lymphis, vinum te poscimus omnes»), la fredda ironia («Nulla salus pedibus, currum te poscimus omnes») e la mera constatazione («Nulla salus lembo, navim te poscimus omnes»), e in cui figurano pure sentenze ancipiti o neutre, la cui colorazione è delegata alla loro successiva introduzione in uno specifico contesto (la variazione «Nulla salus scorto, uxorem te poscimus omnes» si presta infatti tanto a un discorso morale quanto a un ironico lamento contro le prostitute, mentre «Nulla salus

¹⁹² Non a caso nei due esempi di parodia di una singola *sententia* riportati nell'opera (per il secondo dei quali si veda subito oltre) la variazione agisce sempre all'interno del verso lasciando inalterati i termini posti in capo e in coda alla sentenza, preservati nella loro funzione di 'uncini' per la memoria.

¹⁹³ D. CHYTRAEUS, *Regulae studiorum*, cit., cc. 223v-224r.

ponto, terram te poscimus omnes» può alludere a una strategia militare o può sostenere una lettura metaforica). Ciò che colpisce nell'esempio di Chytraeus è però soprattutto la particolare resa grafica dell'operazione di sostituzione lessicale (fig. 5), che dispone le possibili varianti del verso virgiliano secondo uno schema che non solo consente una lettura orizzontale in sequenza dei singoli versi derivati, identici quanto ai segmenti iniziale e conclusivo (i quali sono collocati al di fuori delle due linee parallele tracciate per delimitare lo spazio testuale su cui deve agire la mutazione) e differenziati soltanto dai due sostantivi centrali ordinati in duplice colonna, ma rende plausibile anche una più libera combinazione dei vocaboli omometrici, quasi che, fissando dopo «Nulla salus» un termine scelto dalla prima colonna, si possa far scorrere in verticale la seconda fino a quando sia possibile fermarla su un concetto appropriato. Alla lettura in linea retta orizzontale si accompagna perciò anche una lettura secondo una linea spezzata grazie alla quale risulta possibile creare, ad esempio, versi quali «Nulla salus tenebris, Christum te poscimus omnes», «Nulla salus mundo, verum te poscimus omnes», «Nulla salus morti, lucem te poscimus omnes», o persino, licenziosamente, «Nulla salus scorto, gladium te poscimus omnes»: la presenza replicata di «Verbis» fra i lemmi della prima colonna, che permette di associare il vocabolo conclusivo del primo emistichio a due diverse opzioni della seconda colonna, rafforza del resto questa ipotesi di lettura.¹⁹⁴ Naturalmente l'esercizio di derivazione che viene qui incoraggiato (cfr. «alia plures») può continuare sull'esempio del *magister* anche al di là della casistica contemplata nello schema del trattato: così come Estienne lascia una pagina bianca per le parodie che auspica vengano composte da suoi lettori, Chytraeus racchiude la doppia colonna verticale dei suoi vocaboli sostitutivi con due linee rette parallele, idealmente indirizzate, dunque, a contenere in alto e in basso altre coppie di termini introdotte in futuro dai suoi *discipuli*.

¹⁹⁴ Addirittura ci si può spingere a ipotizzare l'eventualità di un libero scorrimento in verticale di entrambe le colonne, volto a produrre *sententiae* casuali, *sortes* enigmatiche destinate a un ulteriore gioco interpretativo: saremmo però di fronte, in questo caso, a una sorta di officina Oulipiana *ante litteram*, il cui estremismo ludico credo non sarebbe in linea con il piglio educativo-religioso del trattato di Kochhaff.

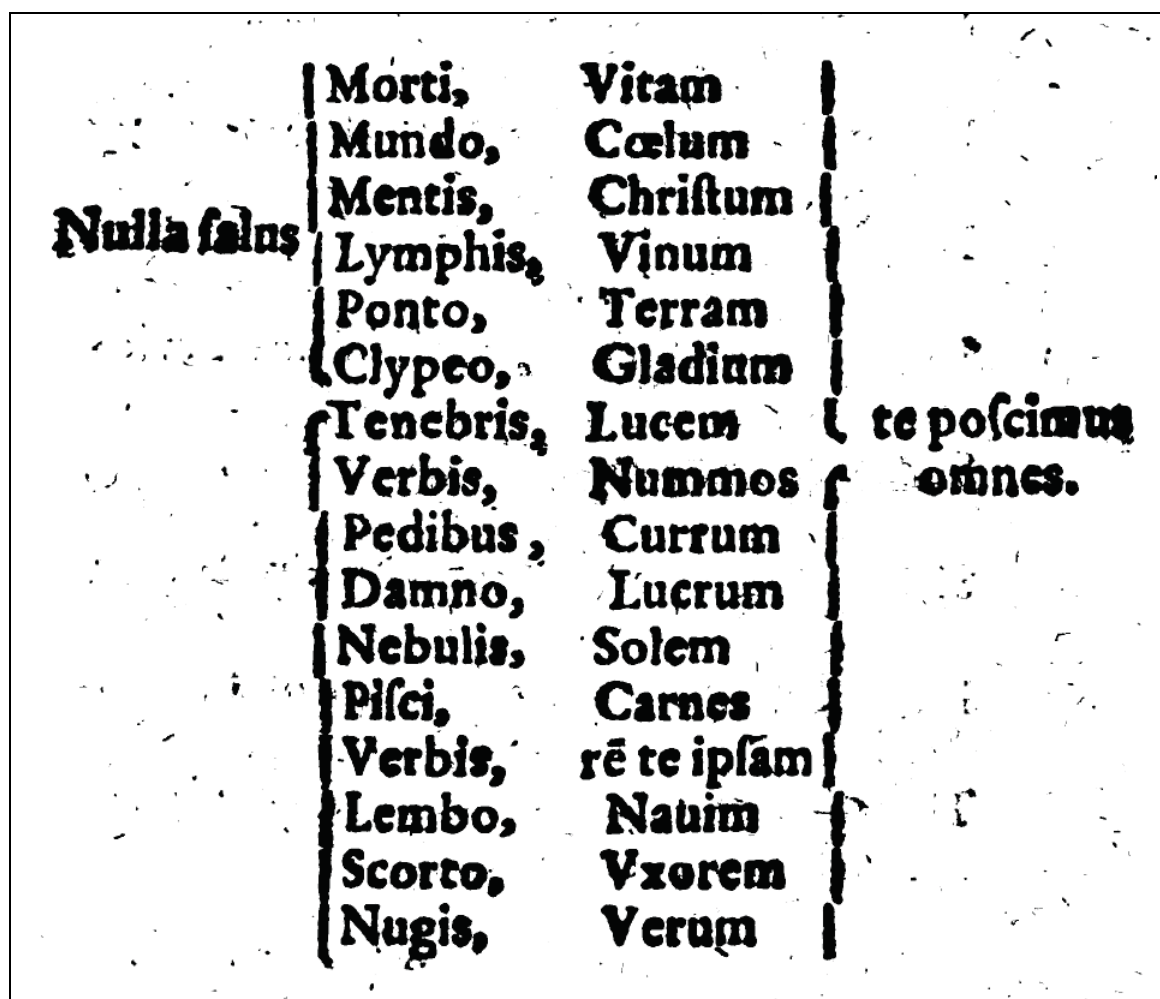


Fig. 5. David Kochhaff, *Regulae studiorum, seu de ratione et ordine discendi* (1593), c. 224r.

L'analisi e l'esemplificazione della parodia si inseriscono nelle *Regulae studiorum* in un contesto di *imitatio* e di esercitazione poetica che contempla, tra l'altro, anche la parafrasi, la traduzione dal greco al latino, la trasposizione di un testo da un genere letterario a un altro e la trasmettrizzazione:¹⁹⁵ l'artificio viene perciò collocato

¹⁹⁵ Cfr. ivi, cc. 224r-227r: «Proderit etiam Odas et Epistolas Horatianas, in aliud genus carminis transfundere, ut si ex primae Odae libri primi Choriambico facias Heroicum, quod hunc in modum aliquando tentavi [...]. Sic etiam ex Alcaico feceris Heroicum. [...] Et ex Heroico Elegiacum. [...] Quod sane ipsum exercitium eo commendatione esse debet, quod videamus, id veteribus quoque viris eruditiss in usu fuisse. Sic enim tum alij, cum imprimis Horatius principium *Eunuchi* Terentiani, mutatis tantum numeris, sententijs autem retentis, est imitatus lib. 2. Sat. 3. [...] Eodem modo orationem illam peregre

nell'ambito delle modalità di trasformazione di un'unità testuale, rispetto al quale l'attenzione è posta soprattutto sull'insegnamento di precetti retorici e, almeno per quanto riguarda la parodia, sull'affinamento morale. Anche per questo la *facies* comica della parodia, benché non assente, risulta nettamente minoritaria nell'economia del brano, mentre con maggiore evidenza si scorge l'influsso delle *Parodiae morales*. Sempre entro le sponde della più generale imitazione poetica e in concomitanza con altre modalità di trasposizione/esercitazione, la parodia viene affrontata all'interno dell'*Encyclopaedia* di Johann Heinrich Alsted, pubblicata per la prima volta a Herborn nel 1630.¹⁹⁶ Il primo riferimento alla parodia si legge verso la fine della prima sezione del libro decimo (*Poëtica generalis*), all'interno del capitolo XIII (*De poetica utente*). L'utilizzo degli strumenti poetici, scrive Alsted, «consistit in genesi et analysi poëtica», operazioni attraverso le quali si giunge a comporre o si approfondisce un'opera poetica; a sua volta la genesi poetica si perfeziona secondo tre gradi, il primo dei quali costituito dalle esercitazioni propedeutiche alla composizione.¹⁹⁷ Di queste esercitazioni fa parte anche la parodia:

redeuntis in *Phormione* Demiphonis in Carmen Hexametrum aliquando converti [...]. Possunt exercitationum Stili, eloquentiae servientium, forte et aliae materiae ex Poetarum lectione desumi. Sed qui haec diligenter animadverterit, accurateque et assidue ad usum transtulerit, is de alijs etiam sua sponte, si opus erit, facile sibi providerit». Mi pare significativo, nell'ottica della delimitazione dei contorni della parodia rispetto a forme consimili di derivazione testuale e di imitazione, il riferimento alla satira II, 3 di Orazio, nella quale, ai vv. 259-271 (riportati nel trattato), viene riproposto l'incipit dell'*Ennuchus* terenziano con evidenti calchi letterali volti a segnalare l'operazione di *aemulatio*: mentre infatti la trasposizione metrica ripresenta le stesse *sententiae* («mutatis tantum numeris, sententijs autem rententis»), la parodia, al contrario, mantiene l'architettura metrico-fonetica dell'originale sostituendone il contenuto gnomico e producendo di fatto nuove massime.

¹⁹⁶ Non si è potuta purtroppo consultare l'edizione moderna (Stuttgart, Frommann-Holzboog, 1989); le citazioni seguenti fanno perciò riferimento direttamente alla seconda edizione dell'opera: JOHANNIS HENRICI ALSTEDII, *Scientiarum omnium encyclopaediae tomus primus Continens Operis Partem primam et secundam. Omnia praeceptorum, regularum, et commentariorum serie perpetua contexta, insertis passim Tabulis, Compendiis, Lemmatibus marginalibus, Lexicis, Controversiis, Figuris, Florilegiis, Locis communibus, et Indicibus. Opus postrema Auctoris manu ita limatum, ut sit instar Bibliothecae omnium instructissimae*, Lugduni, Sumptibus Ioannis Antonii Huguetan Filij, et Marci Antonii Ravaud, via Mercatoria ad insigne Sphaerae, 1649. Su Alsted si rinvia alla monografia di HOWARD HOTSON, *Johann Heinrich Alsted, 1588-1638: between Renaissance, Reformation and Universal Reform*, Oxford, Oxford University Press, 2000, in particolare, per l'*Encyclopaedia*, pp. 163-172.

¹⁹⁷ J. H. ALSTED, *Scientiarum omnium encyclopaediae*, cit., p. 525 (da cui sono tratte anche le successive citazioni). Il libro decimo dell'opera (*Loci poetici*) comprende le pp. 504-567 e si suddivide in quattro sezioni, la prima delle quali riservata appunto all'arte poetica in generale, le tre successive dedicate alla *poëtica specialis*, ovvero, rispettivamente, alla poesia ebraica, alla poesia greca e alla poesia latina. Per quanto riguarda, invece, la genesi poetica, il secondo e il terzo grado corrispondono all'imitazione delle virtù artistiche dei migliori poeti e alla composizione effettiva di nuovi versi sulla base dei precetti assimilati.

Progymnasmata poëtica sic instituantur, ut una eademque res diversis phrasibus poëticis, aut diverso carminis genere exprimantur: *item*, ut unum idemque argumentum nunc concise, nunc copiose, nunc propriis, nunc modificatis verbis carminice exprimatur: *item*, ut oratio soluta transfundatur in ligatam, et phrases oratoriae in poëticas commutentur: *item*, ut carmen alicuius poëtae transpositis vocibus in prosam commutetur, et post, ubi oblivioni traditum fuerit per intervallum temporis, denuo in pristinum ordinem redigatur, eodem carminis genere: *item*, ut vertantur versus Graeci in Latinos, et vicissim: *item*, ut unum aliquod carminis genus apud poëtam inventum, in aliud transmutetur. v. g. hexametrum in elegiacum, Phaleucium in Sapphicum, etc. quod exercitij genus appellatur *Heterosis poëtica*: *item*, ut eodem carminis genere, quo poëta aliquis usus est eandem rem tractandam sumamus: *item*, ut locum aliquem poëtae illustrem in prosam redigamus, eumque ex intervallo resumamus. [...] Sed apponamus exempla quaedam progymnasmatum in transpositione, restitutione, variatione, centonibus et parodia.¹⁹⁸

Come nelle *Regulae studiorum*, alla parodia sono associate altre modalità di *exercitatio* e di trasformazione: la *transpositio*, ovvero la resa in prosa del dettato poetico secondo una disposizione dei sintagmi che rispetti l'ordine logico-grammaticale; la *restitutio*, che consiste nel collegamento di due emistichi di diversa derivazione; la *variatio*, adattamento di un componimento poetico in un altro metro, adattamento che può però dar luogo anche al tradimento (parodistico) del concetto espresso dal testo originario;¹⁹⁹ infine il centone, esemplificato grazie ad alcuni versi di Giulio Capilupi in lode di Dio (a partire da singoli emistichi dell'*Eneide*) e di Eudoxia su Cristo (a partire da versi dei poemi omerici).

Dapprima mimetizzata fra gli altri procedimenti di assimilazione dei principi compositivi («unum idemque argumentum [...] modificatis verbis carminice exprimatur»), la parodia viene in seguito descritta espressamente in questi termini:

Parodia est modulatio facta ad alterius imitationem, nunnullis vocibus mutatis, idque vel in eodem, vel in contrario argumento. In eodem: ut, Virgil.

Tantae molis erat Romanam condere gentem.

¹⁹⁸ A conferma, analogo valore in relazione alla genesi poetica è riconosciuto alla parodia anche a proposito dell'esercitazione nella composizione in ebraico: nel capitolo VIII della seconda sezione (*De praxi Poëtices Hebraica*, ivi, p. 534) Alsted prescrive infatti, fra l'altro, di ricreare attraverso la parodia sentenze in versi ebraici («*De hinc* te exercere in parodia, hoc est, tibi propone rhythmos et metra sententiosa, in lingua sancta, et illa conare imitando exprimere»).

¹⁹⁹ Si giunge così implicitamente, attraverso la mutazione metrica, a una sorta di parodia, che negli esempi citati si avvale dell'ulteriore artificio della *reciprocatio*, lettura al contrario, parola per parola, di una porzione testuale che ne sconfessa il contenuto: «Atque in his exemplis idem manet sensus. Saepe numero etiam sensus fit diversus: ut, Abelus ait, "Sacrum pingue dabo non macrum sacrificabo": Cainus reciprocatur, "Sacrificabo macrum, non dabo pingue sacrum". Tale est illud Epithalamium: "Coniugium tibi sit blandum, nec foedera iungas | Irrita: sis felix, nec cito dispereas". Reciprocatio contrario sensu est talis: "Dispereas cito, nec felix sis, irrita iungas | Foedera, nec blandum sit tibi coniugium"».

Hinc parodia de CHRISTO,

Tantae molis erat lapsam reparare salutem,

Ex hoc,

Non habet eventus sordida praeda bonos

fiunt ista:

Non habet eventus res male parta bonos

Non habet eventus impia dextra bonos

Non habet eventus lingua dolosa bonos

Non habet eventus ulla rapina bonos.

In linea, di nuovo, con quanto si è riscontrato in relazione all'opera di Chytraeus, la parodia – presentata con il ricorso a una terminologia di ambito musicale («modulation») – afferisce anche nell'illustrazione fornita dall'*Encyclopaedia* alle forme dell'imitazione in regime non comico, come testimonia la volontà di inserire come primo esempio dell'artificio la riscrittura cristiana di un verso di Virgilio (*Aen.* I, v. 33). Questa scelta non soltanto mostra la possibilità di una pratica della parodia moralmente approvabile, ma congiunge ancor più strettamente la parodia alla *restitutio* (connessione fra diversi emistichi) e, soprattutto, al centone: se quest'ultimo è infatti esemplificato in primo luogo con il ricorso a un componimento spirituale di Giulio Capilupi, nel quale l'alto stile dell'epica viene obbligato, emistichio dopo emistichio, a cantare le lodi di Cristo, allo stesso modo la parodia è qui compiuta mantenendo la prima parte del verso dell'*Eneide*, concluso e quindi 'rettificato' grazie all'inserimento di contenuti cristiani; il verso, inoltre, deriva da una pastorale cristiana del poeta tedesco Gregor Bermann (1538-1611) intitolata *De merito mortis ac resurrectionis Servatoris Jesu Christi*,²⁰⁰ e si inserisce pertanto in un contesto di più evidente spiritualizzazione del patrimonio letterario classico.

Anche il secondo caso parodico si fonda sul mantenimento del primo emistichio, costruzione resa ancor più esplicita da una scelta grafica (fig. 6) che da un lato ricorda quella delle *Regulae studiorum*, benché priva del *furor* combinatorio di quella, dall'altro segnala come la tecnica di sostituzione lessicale della parodia sia molto prossima ad

²⁰⁰ Cfr. su questa pastorale WILLIAM LEONARD GRANT, *Neo-Latin Biblical Pastorals*, in «Studies in Philology», 58 (1961), 1, pp. 25-43, in part. p. 37.

artifici quali i versi concordanti (fig. 7) o i carmi permutazionali.²⁰¹ L'esempio, nelle sue quattro varianti, è tratto dalle *Parodiae morales* di Estienne,²⁰² fonte da cui provengono anche le successive distorsioni del verso virgiliano «Nulla salus bello, pacem te poscimus omnes»;²⁰³ le altre parodie paiono invece di mano dello stesso Alsted (fra le quali spicca, ancora una volta, una cristianizzazione: «Biblia lecta placent, decies repetita placebunt», da Orazio, *Ars poetica*, v. 365).

Per quanto spiegabile (come nel caso del trattato di Zwinger) alla luce dell'intento didattico, più che teorico-descrittivo, dell'opera, e nell'ottica dell'inquadramento della parodia quale tecnica di esercitazione funzionale all'addestramento retorico e alla composizione poetica, la totale assenza di parodie comiche dall'esemplificazione adottata è tuttavia rilevante; pure, l'opzione comica emerge subito dopo con chiarezza a proposito del rapporto fra regimi dell'ipotesto e dell'ipertesto, quasi che Alsted ammetta la possibilità teorica della parodia ludico-satirica ma voglia indirizzare i lettori della sua opera piuttosto verso un'imitazione seria:

Nimirum vel seria seriis, iocosa iocosis, ridicula ridiculis, vel seria ridiculis, ridicula seriis, vel gravia levibus, vel levia gravibus, et uno verbo vel similia similibus, vel contraria contrariis accommodantur.²⁰⁴

²⁰¹ Si veda in particolare GIOVANNI POZZI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981.

²⁰² Cfr. H. ESTIENNE, *Parodiae morales*, cit., p. 24. Il verso di partenza è tratto dagli *Amores* di Ovidio, I, 10, v. 48; per inciso, la variante che termina con «impia dextra bonos» è ideata da Estienne grazie alla commistione con un altro luogo ovidiano, «Non bene coelestes impia dextra colit» (*Heroides* VII, *Dido Aeneae*, v. 130), le cui trasformazioni sono stampate nelle *Parodiae morales* poche pagine prima (a p. 18).

²⁰³ Cfr. *ivi*, p. 150 (si veda sopra, fig. 2). Va osservato che le *Parodiae morales* sono in questo singolo caso la fonte unica di Alsted: sebbene, infatti, la prima delle tre variazioni (*lymphis/vinum*) si trovi anche nelle *Regulae studiorum*, l'ultima (*vitiis/virtutem*) si legge esclusivamente nel trattato dell'umanista francese, mentre la seconda è riportata secondo la lezione presente in quest'ultimo testo (*pelago/terram*, opposizione che Chytraeus rende con la coppia *ponto/terram*). Nella pagina precedente delle *Parodiae* di Estienne Alsted poteva poi trovare le variazioni del verso da lui stesso poco dopo parodiato, «Conscia mens recti, famae mendacia ridet» (Ovidio, *Fasti* IV, v. 311): le nove parodie di Estienne mantengono sempre inalterato in questo caso il primo emistichio del verso (nessuna dunque utilizza la coppia *pravi/pallet*).

²⁰⁴ Si legga anche la conclusione del capitolo: «Caeterum imitationis exercitium excipiet effectio carminis remoto authore, quem imiteris. Postquam autem elaboraveris tuum carmen, adhibebis authorem classicum, et ad illum emendabis, substitues, et corriges tuum foetum, donec simile quid te conatum fuisse existimes».

Parodia est modulatio facta ad alterius imitationē, nonnullis vocibus mutatis. Idque vel in eodē, vel in contrario argumēto. In eodem: vt, Virgil.

Tanta molis erat Romanam condere gentem.

Hinc parodia de C H R I S T O,

Tanta molis erat lapsam reparare salutem,

Ex hoc,

Non habet euentus sordida prada bonos

fiunt ista:

Non habet euentus { *res ma^le p^{ar}ta bonos*
impia dextra bonos
lingua dolo^a bonos
vlla rapina bonos

Virgil. *Nulla salus bello, pacem te poscimus omnes.*

Parod. *Nulla salu^s lymphis, vinum te poscimus omnes.*

Nulla salus pelago, terram te poscimus omnes.

Nulla salus vitiis, virtutem poscimus omnes.

Horat. *Lectio lecta placet, decies repetita placebit.*

Parod. *Biblia lecta placent, decies repetita placebunt.*

In contrario argumento: vt,

Conscia mens recti, fama mendacia ridet.

Parodia:

Conscia mens prauⁱ, fama ad mendacia pallet.

Sic in illo:

Vnus homo nobis cunctando restituit rem

pro restituit dici potest desistit.

Fig. 6. Johann Heinrich Alsted, *Scientiarum omnium encyclopaedia* (1649), t. I, p. 525.

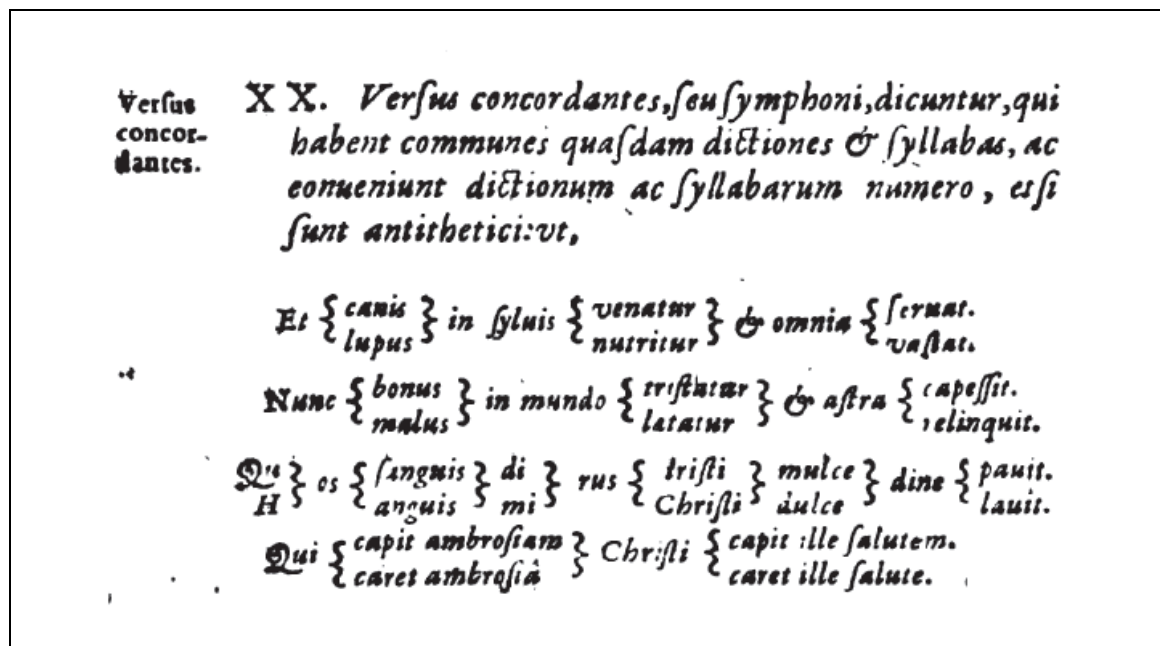


Fig. 7. Johann Heinrich Alsted, *Scientiarum omnium encyclopaedia* (1649), t. I, p. 552.

Benché l'illustrazione di questo aspetto sia condotta con estrema sintesi, l'osservazione dell'*Encyclopaedia* è estremamente importante: la parodia non soltanto può riscrivere un verso fino a condurlo «in contrario argumento», ma può agire a livello di registro del testo (di regime, per utilizzare la terminologia genettiana) mantenendo il modello all'interno dello stesso ambito oppure trasformando le 'cose gravi' in 'cose leggere' e, viceversa, le opere comiche in opere serie. L'equiparazione delle direzioni in cui si svolge l'operazione parodica porta alle estreme conseguenze le possibilità già implicite nelle *Parodiae morales* di Estienne,²⁰⁵ anticipando di secoli sia quanto scriverà Isaac D'Israeli nella prima metà dell'Ottocento («Tragedy is rendered comic or burlesque by altering the *station* and *manners* of the *persons*; and the reverse may occur, of raising what is comic and burlesque into tragedy. On so little depends the sublime or

²⁰⁵ Si noti per inciso la presenza di un'ennesima tessera che testimonia la derivazione dalle *Parodiae morales*, ovvero l'impiego in clausola del verbo *accommodare*.

the ridiculous!)),²⁰⁶ sia l'icastica e celebre formula di Tynjanov secondo cui se «parodia della tragedia è la commedia, allora parodia della commedia può essere la tragedia».²⁰⁷

Una descrizione meno concisa della parodia viene fornita in seguito dall'*Encyclopaedia* nella quarta sezione del decimo libro, dedicata alla poesia latina, all'interno del capitolo che affronta i *technopaegnia*.²⁰⁸ La definizione generale riprende inizialmente quanto affermato nelle pagine precedenti («Carmen parodicum est, quod fit ad imitationem alterius»),²⁰⁹ ma la parodia è qui trattata in relazione al suo valore storico-letterario (non fosse altro per la collocazione nell'ambito delle tecniche artificiose testimoniate dalla tradizione latina) anziché alle sue virtù didattico-metodologiche. Alsted sottolinea in primo luogo il fatto che la *parodia* non corrisponde, nelle sue manifestazioni storiche, a un procedimento univoco («Est autem parodia multiplex»), e individua perciò tre specie di parodia: la prima tipologia è la parodia «simplex; qua directe metrum aut poëma alicuius probati authoris eodem carminis genere exprimitur», come

*Conscia mens recti, famae mendacia ridet.
Conscia mens recti, coelo sua lumina tollit.*

Sic:

*Discite iustitiam moniti, et non temnere divos.
Discite iustitiam colere, et non temnere reges.*

Tale est illud Henrici Stephani: factum ad imitationem istius Virgiliani:

*Durate, et vosmet vino servate secundo.
Durate, et vosmet rebus servate secundis.*

Talis est imitatio eclogarum Virgilij: ut si in prima ecloga facias loqui angelum et hominem,

²⁰⁶ ISAAC D'ISRAELI, *Parodies*, ID., *Curiosities of Literature. Second Series* [1823], 3 voll., London, 1849, vol. II, pp. 504-511.

²⁰⁷ J. TYNJANOV, *Dostoevskij e Gogol' (Per una teoria della parodia)*, cit., p. 171. Si veda l'introduzione.

²⁰⁸ Si tratta del capitolo quinto (*De technopaegnio poetico Latino*). Riporto per completezza la definizione di *technopaegnon* data dall'autore all'inizio del capitolo (J. H. ALSTED, *Scientiarum omnium encyclopaediae*, cit., p. 547): «Technopaegnon poeticum est artificiosus in re metrica lusus. Lusus ille respicit vel accidentia grammatica et rhetorica, vel affectationem logicam, vel figuram mathematicam. [...] Technopaegnon poeticum spectatur in genere, et in specie. Ibi est antiquitas, utilitas, et varietas». A questa definizione e alla specificazione di cosa si debba intendere per antichità, utilità e varietà, segue l'elenco alfabetico dei sessanta procedimenti artificioosi che verranno illustrati nelle pagine successive dell'*Encyclopaedia*. Fra questi si trova anche il centone, di cui viene brevemente spiegata la specificità: «Cento est carmen ex pluribus versibus vel unius poetae, vel plurium poetarum congestum. Dicitur alias carmen harmonicum» (p. 551).

²⁰⁹ Ivi, p. 560. Da questa pagina sono tratte anche le citazioni seguenti.

Hom.

Angele tu Libani recubans sub tegmine cedri
 Coelestem sacra versum meditaris avena.
 Non patriae fines, et coeli linquimus arva.
 Non patriam fugimus, tu sancta sanctus in aula
 Formosum resonare doces Halelua viretum.

Ang.

O mortalis homo nobis haec gaudia fecit
 Rex regum, Deus ille meus, etc.

Huc pertinent duae centuriae parodiarum ad Odam istam Horatianam: *Quem tu, Melpomene, semel, etc.* [*Carm.* IV, 3] colligente Casp. Cunrado.²¹⁰

Che si tratti della riscrittura di un verso singolo o di un componimento intero, la possibilità di moralizzare e finanche cristianizzare il *textus* d'origine risulta prerogativa assolutamente preponderante, per non dire esclusiva, anche in questa ulteriore esemplificazione della parodia *simplex* o *directa* da parte di Alsted, in linea del resto con la maggiore diffusione che la parodia sacra e spirituale conosce, soprattutto grazie alla teorizzazione di Estienne, a partire dalla fine del Cinquecento. Allo stesso modo, sempre in un territorio separato dalla comicità e per gran parte sovrapposto a quello della pura *aemulatio* si situano anche la seconda e la terza tipologia di parodia:

Deinde est imitatio indirecta; qua metrum aut poëma probati authoris exprimitur alio carminis genere: ut,

Dulce et decorum est pro patria mori.
Mors et fugacem persequitur virum:
Nec parvit imbellus iuventae
Poplitibus timidoque tergo.

Hoc fragmentum Horatij [*Carm.* III, 2, vv. 13-16] sic imitaberis:

Dulce est pro patria mortem oppetere, estque decorum.
Persequitur profugum mors quoque dira virum.
Nec timido imbellus parvit tergo illa iuventae:
Poplitibus nervos insidiosa secat.

Denique est rescriptio, qua contrarium sensum exprimimus: ut,

Desine de quoquam quicquam bene velle mereri,

²¹⁰ Il primo esempio serve anche come richiamo mnemonico a quanto si legge alla p. 525 dell'*Encyclopaedia*; la parodia è tratta, con una leggera variante (*tollit* al posto di *figit*), da Estienne (*Parodiae morales*, cit., p. 22). Il secondo e il terzo esempio, entrambi di derivazione virgiliana (rispettivamente *Aen.* VI, v. 260 e I, v. 207), non si trovano invece in Estienne, a dispetto di quanto dichiarato da Alsted. L'edizione delle due centurie di parodie oraziane, a cura di Caspar Cunrad (1571-1633), peraltro intimo amico di Alsted, è del 1608, e testimonia l'avvenuta fissazione di un sottogenere, quello delle raccolte di parodie su uno stesso testo lirico, che ha ormai interessato, oltre a Catullo, anche altri lirici latini.

Aut aliquem fieri posse putare pium.

Hoc distichon sic imitaberis:

Desine de quoquam quicquam male velle mereri,

Atque malos fieri posse putato pios.

Vel ita:

Incipe de quovis, moneo, bene velle mereri,

Ac aliquem fieri posse putare pium.

La seconda modalità parodica è in realtà una forma spuria, e corrisponde a ciò che Genette definisce *transmetrizzazione* e che lo stesso Alsted aveva già individuato come *variatio* – distinguendola, come già Kochhaff nelle *Regulae studiorum*, dalla parodia – in seno all'illustrazione della casistica dei *progymnasmata*. Non producendo alcuna sostanziale variazione semantica, la *transmetrizzazione* (di Orazio, in questo caso) non può essere considerata una forma di parodia, a meno che, come si è sopra osservato, essa non comporti anche un mutamento del contenuto concettuale del testo-modello.²¹¹ L'ultima opzione rispecchia invece la *para-odé* nella quale il canto non si svolge *a fianco* del modello, come nella *parodia simplex*, ma si indirizza *contro* il *target-text*: se la prima tipologia colloca il testo derivato sullo stesso piano del testo anteriore, veicolando un contenuto genericamente allotrio e parallelo al primo, la «*rescriptio*, qua *contrarium sensum exprimimus*» conduce il significato originario all'estremo opposto dell'*argumentum* concepito dall'autore di primo grado.²¹² Volendo, si potrebbe descrivere la proposta teorica di Alsted secondo una *gradatio* imitativa fra testi di secondo grado che, pur agendo sempre sulla lettera del testo, di volta in volta mantengono inalterato il significato del modello (grado zero, corrispondente alla seconda opzione di Alsted), o predispongono quasi con le stesse parole altri significati in valore assoluto equivalenti al primo (primo grado – *parodia simplex*), o ancora sovvertono radicalmente il concetto originario tendendo a negarlo e a sostituirlo definitivamente (secondo grado – *rescriptio*);

²¹¹ Eloquente in tal senso il fatto che la trasformazione metrica sia indicata, con il nome di *metamorphosis*, anche come forma autonoma, senza implicazioni parodiche, proprio nell'elenco dei *technopaegnia* latini. La sua illustrazione si legge a p. 556 dell'edizione citata: «Metamorphosis seu metapoësis poëtica est metris in alias formas mutatio, ita ut aliquid addatur vel abisciat. Inde metra vocantur *Metaplasta*. Estque 1. Phalaecia; qua ex Phalaecio fit Sapphicum. 2. Sapphica; qua ex Sapphico fit Phalaecium [...]. 3. Iambica; qua iambicum vertitur in pentametrum, vel contra [...]. 4. Asclepiadea; qua metrum Asclepiadeum additione unius syllabae in fine fit pentametrum».

²¹² Segnalo per completezza che il distico elegiaco riscritto in due varianti, probabilmente dello stesso Alsted, è l'incipit del carme 73 di Catullo.

oppure si potrà vedere nella tripartizione dell'*Encyclopaedia* un sostanziale dualismo fra conservazione e tradimento semantico dell'ipotesto, concependo la terza opzione come una declinazione estrema dello stesso processo di *detorsio* che si riscontra anche nella prima. In ogni caso, l'esposizione di Alsted mostra ancora una volta come, ben più che nel passaggio da un regime a un altro (serio > comico, e viceversa), il carattere essenziale della parodia vada ravvisato proprio in tale *detorsio*, nella silente o esplicita violenza insita nell'azione condotta sul significato del testo-modello e dialetticamente oscillante fra una paritaria alternativa semantica e una inappellabile sconfessione.

10. *Altri frammenti teorici moderni*

La serrata descrizione dell'*Encyclopaedia* costituisce forse la più oltranzistica posizione teorica in termini di ostracismo della comicità dall'orizzonte della pratica parodica: se da una parte il teologo tedesco ammette una sicura reciprocità nella direzione di trasformazione del regime ipotestuale (la quale può procedere dal regime serio a quello comico e dal regime comico a quello serio, ma può anche attuarsi all'interno dello stesso regime), dall'altra offre all'imitazione quasi soltanto esempi di spiritualizzazione o moralizzazione del dettato altrui, quasi che, come rilevato a proposito delle *Regulae studiorum*, lo scarto rispetto alle norme stabilite dall'*usus* tradizionale sia da ravvisare piuttosto nella parodia comica. Tuttavia, sebbene con alcune incertezze, la parodia viene percepita nel periodo storico in questione prevalentemente come fenomeno comico, a dispetto di una pur bene attestata canonizzazione (come si è cercato di mostrare) delle forme serie, spirituali, sacre, di riscrittura e sostituzione lessicale. Se infatti John Florio (1553-1625) nel suo dizionario italiano-inglese (1598, poi 1611) definisce sinteticamente la parodia «a turning of a verse by altering some wordes»,²¹³ riconoscendo all'artificio uno specifico procedimento tecnico che lo identifica in modo

²¹³ Ho potuto consultare direttamente la seconda edizione del dizionario, da cui cito: JOHN FLORIO, *Queen Anna's New World of Words, Or Dictionarie of the Italian and English tongues...*, London, Bradwood, 1611, *ad vocem*; preciso tuttavia che la definizione compare sostanzialmente identica nella *princeps* del 1598.

univoco senza tuttavia implicare di necessità connotazioni comiche nel trattamento del testo d'origine, nello stesso torno d'anni in cui viene data alle stampe la poderosa *Encyclopaedia* di Alsted Niccolò Villani tende invece ad evitare con il *Ragionamento sopra la poesia giocosa de' Greci, de' Latini, e de' Toscani* ogni compromissione rispetto a un'accezione di parodia che sia in qualche modo debitrice nei confronti delle *Parodiae morales* e della linea di parodia sacra e moralizzante da esse scaturita.²¹⁴ Nel tentativo di fornire una giustificazione teorica all'*Eneide travestita* (1634) di Giovan Battista Lalli, Villani costruisce nel suo trattato uno schema dei generi, in particolare dei generi comici, che prende avvio da una lettura della *Poetica* aristotelica compiuta distinguendo fra due direttrici principali operanti all'origine della poesia: da un lato la celebrazione delle gesta di eroi e divinità, dalla quale si svilupparono dapprima, rispettivamente, gli *encomi* e gli *inni*, in seguito l'epica e, a partire da quest'ultima, con un mutamento di strumenti e modalità, la tragedia; dall'altro lato il biasimo delle azioni di persone indegne, da cui derivarono inizialmente gli *psoghi* (ovvero la satira e l'invettiva), poi la poesia giambica (esemplificata dal *Margite* pseudomerico, di aristotelica memoria), infine, sulla base di questa, la commedia. A proposito dei generi comici Villani menziona fra l'altro, anche in funzione della tesi su cui è imperniata la sua opera, sia due generi misti ricordati da Aristotele, ovvero la ilarodia (un'azione drammatica di carattere serio ma di argomento piacevole) e la ilarotragedia (tragedia riscritta in vesti comiche, inventata da Rintone di Taranto), sia la satira, la cui origine, collegata al dramma satiresco e ai canti fescennini, poggia sulla caricatura buffonesca.²¹⁵ Tracciate tali coordinate storico-letterarie, viene inserita nel discorso l'illustrazione della parodia: essa, scrive Villani,

Consisteva [...] nel prendere i versi degli altri poeti; e mutandone alcune parole, mutare ancora i sentimenti; travolgendogli *per lo più* in ridicoli, e talvolta in maledici, od osceni.²¹⁶

²¹⁴ Cfr. NICCOLÒ VILLANI, *Ragionamento dello Academico Aldeano sopra la poesia giocosa de' Greci, de' Latini, e de' Toscani con alcune poesie piacevoli del medesimo autore*, Venezia, Giovanni Pietro Pinelli, 1634 (ma il colophon riporta la data del 1635).

²¹⁵ Nei trionfi militari, spiega Villani, alla teoria dei soldati seguivano i cori dei satiristi, «imitanti con la saltatione loro [...] quella dei precedenti armati Chori; e dal grave al ridicolo traducettila» (ivi, p. 41). La descrizione pare alludere a una sorta di caricatura attoriale, a una 'parodia in azione'.

²¹⁶ Ivi, p. 42 (corsivo mio). Terminata la sezione sulla parodia, l'argomentazione procede toccando la comicità fondata sulle parole (giochi verbali, bisticci linguistici, composti ecc.): cfr. ivi, pp. 44 sgg.

La tecnica assegnata alla parodia è esclusivamente quella della mutazione lessicale, la quale, a differenza di Zwinger, non si deve limitare per Villani a contemplare unicamente sostituzioni sinonimiche o metrico-sintattiche, ma deve implicare necessariamente anche un tradimento del senso originario, degli intendimenti dell'autore parodiato: la parodia è recepitata, dunque, prevalentemente sulla scorta di Scaligero, come una forma di violenza comica, che non si astiene nemmeno da acuminate invettive o da rifacimenti osceni del dettato altrui, sebbene la presenza di Platone nella schiera dei primi parodisti – ricalcata sul canone costituito dall'edizione *Matronis et aliorum parodiae* – potrebbe tradire anche un influsso delle posizioni di Estienne.²¹⁷ In modo del tutto simile, Villani riprende soprattutto da Scaligero la spiegazione dell'origine del fenomeno e l'estensione della parodia – intesa come genere, più che come tecnica specifica, sviluppatasi dall'epos ma arricchita grazie all'apporto di stilemi tratti dagli altri generi letterari, soprattutto dalla commedia – dalla poesia epica alla produzione lirica e drammaturgica.

I tratti più rilevanti dell'opera si riscontrano però altrove, ovvero laddove l'autore accoglie senza remore la possibilità di un'attuazione della parodia anche nell'ambito della prosa (aspetto tanto più rimarchevole in quanto meno necessario al fine più immediato della legittimazione dell'*Eneide travestita*), e soprattutto procede ad esemplificare, in linea con i presupposti comparativi del *Ragionamento* esplicitati fin dal titolo (poesia greca, latina e toscana), la pratica moderna della parodia, rappresentata nel trattato esclusivamente da riscritture in volgare: la parodia dei *Triumph* petrarcheschi compiuta da Pier Vettori, il (perduto) rifacimento comico di tutte le prime ottave del *Furioso* per opera di Della Casa, vari canti parodici raccolti nella miscellanea intitolata *La Carovana*, i sonetti del Petrarca trasformati da Lalli (gli stessi ricordati all'inizio del presente capitolo), infine la versione burlesca in bergamasco delle *Metamorfosi* ovidiane (probabilmente, giusto quanto l'autore dirà in seguito, solo in relazione a certi luoghi).²¹⁸

²¹⁷ L'elenco dei parodisti antichi è debitore soprattutto della testimonianza di Ateneo; Villani ricorda infatti: Matrone e il suo poema «a proposito della cucina, e del macello» (espressione che è traduzione diretta di Scaligero), Ipponatte, Cratino, Sopatro, Eubeo, Ploto, la *Gigantomachia* di Egemone, Bione, Carneade, Timone, Cratete, infine Platone, oltre naturalmente ad Aristofane. Per quanto riguarda l'altra lingua classica, Villani osserva che gli autori latini non composero poemi parodici, preferendo parodiare soprattutto singoli versi intessuti in epigrammi.

²¹⁸ Ivi, pp. 70 sgg. Di quest'ultimo esempio è riportata prima un'ottava singola (inc. «Dof ghera herbe, formai, butiro, e uf», p. 71), poi un gruppo di ben ventisette stanze alle pp. 89-96.

La casistica proposta evidenzia la ricerca di un certo grado di coerenza tassonomica: tutti gli esempi menzionati si basano su un riferimento testuale determinato e non chiamano in causa, se non accessoriamente, la caricatura stilistica; tutti utilizzano la tecnica della sostituzione lessicale o comunque della riscrittura che procede per minime modificazioni al dettato di partenza; tutti, infine, approdano al termine del rifacimento ad argomenti ridicoli o osceni.²¹⁹ La 'parodia di genere' pare non rientrare perciò nell'accezione di parodia di Villani, in linea con la trattatistica coeva: i poemi burleschi di Pulci, Folengo, Lasca, Berni, Bracciolini, Tassoni sono infatti ascritti nelle pagine successive a un autonomo sottogenere della poesia comica,²²⁰ mentre per il travestimento operato da Lalli, «spetie nuova di poesia», verrà coniata al termine dell'opera la definizione di «*Hilaroepica*, o veramente *Eroicomica*: Comica, per lo giuoco; et Eroica, per lo soggetto de i migliori, e per la maniera narrativa, e per lo verso esametro»;²²¹ né soddisfano i criteri della poesia parodica le traduzioni dialettali,

perché non variano per lo più il sentimento dei poemi, da cui si trasportano; e non prendono parte de i versi altrui; e quelli principalmente, che dal Latino si trasportano in volgare.²²²

I cenni alla parodia contenuti nel *Ragionamento* dell'accademico Aldeano rappresentano insomma il doppio speculare di quanto scrive Alsted nella sua *Encyclopaedia*: il carattere fondamentale della parodia, la sua 'parodicità' (per utilizzare l'espressione di Tynjanov), risiede per Villani nell'operazione di trasformazione semantica, come si evince dal confronto con quanto viene osservato a proposito dei poemi classici trasposti in vernacolo, operazione di natura quasi esclusivamente comica, «per lo più» intenta a ridicolizzare il testo di partenza.

Ritorniamo allora a ritroso all'interno dei confini cronologici che abbiamo imposto a questo studio, avviandoci alla conclusione. L'osservazione delle opere parodiche o

²¹⁹ Anche in seguito Villani osserva che molti poeti lascivi tra Cinque e Seicento (Della Casa, Maffio Venier, Aretino, Marino) sono stati anche compositori di parodie.

²²⁰ A questi autori si aggiungono anche Piero Strozzi per la *Rabbia di Macone*, Lorenzo per la *Nencia*, Firenzuola per la *Guerra de' Mostri*, Giuseppe Gambacorta per l'*Armata per terra* e Giulio Cesare Cortese per la *Vaiasseide*.

²²¹ Ivi, p. 99.

²²² Ivi, p. 97. Ma naturalmente si tratta di componimenti che fanno anche uso (cfr. «per lo più») della parodia, come nel caso della già citata riscrittura di Ovidio in bergamasco (le *Merdaforles*). Nel discorso sono menzionate altre due versioni dialettali, ovvero la traduzione bolognese della *Gerusalemme* per opera di Giovan Battista Negri e l'*Eneide* in lingua norcina di Barnardino Strefonia.

parodistiche contemporanee in volgare, ambito nel quale molto meno diffusa era la parodia sacra rispetto a quanto avviene con la poesia neolatina, quasi che il medium linguistico valesse a rendere praticabili o meno alcune modalità espressive, favorisce senza dubbio la classificazione dei fenomeni parodici all'interno del vasto orizzonte della comicità. Quanto si è rilevato a proposito di Niccolò Villani può infatti adattarsi anche alla *Poetica* di Francesco Patrizi, pubblicata a Venezia nel 1586: anche il filosofo chersino tralascia infatti sostanzialmente le accezioni serie della parodia, tentando di tracciare il profilo frastagliato di una tradizione del fenomeno che dalle sue scaturigini greche giunge fino agli autori del Cinquecento italiano.

Nella prima deca Patrizi accenna alla parodia in relazione al semiconosciuto poeta Ipi di Reggio Calabria:

Poiché non habbiam trovato in che tempo visse Ipi Regino pogniamlo seguente al suo patriota [Ibico]. Costui ha nome di essere stato il primo scrittore di parodie, ma Aristotile dice che fu Egemone di Tasio il primo. Le quali, sendo da Aristotele nominate, conviene che l'autor loro primo fosse anziano a lui. Sono le parodie come centoni di versi o tutti altrui, o parte altrui e parte propri, *torti in proposito diverso*.²²³

Un concetto simile è espresso nella decima deca:

Un'altra foggia di cucire [i versi, alla maniera più generale dei rapsodi, «cucitori di ode e di canto»] trovò Ipi da Regio, non di molti versi, o pochi suoi, o un solo, ma di mezzi, e meno e più che mezzi de' suoi con altrettanti de' gli altrui. E chiamò questo modo parodia; avvegna che Aristotile questo trovato attribuì ad Egemone Tasio, e hebbe chi il suo modo prese e non uno, ma più numero.²²⁴

La stretta parentela con il centone e il riferimento alla distorsione del significato originario pongono il brano – che è peraltro seguito da un elenco di poeti parodici greci basato sulle pagine di Ateneo – del tutto in linea con i trattati di Scaligero ed Estienne. La percezione dell'artificio risulta però meno chiara rispetto a quella dei due umanisti: da un lato la descrizione della tecnica associata alla parodia è leggermente diversa, non fa menzione diretta alla sostituzione dei singoli termini ma pare piuttosto alludere alla combinazione fra emistichi originari ed emistichi conati dall'*auctor parodicus* al fine di

²²³ FRANCESCO PATRIZI DA CHERSO, *Della poetica*, edizione critica a c. di Danilo Aguzzi Barbagli, 3 voll., Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1969-1973, vol. 1, pp. 79-80 (corsivo mio). Oltre che con Aristotele, Patrizi è in disaccordo anche con Ateneo, il quale, come si ricorderà, individua in Ipponatte il creatore della parodia. Su Ipi da Reggio Patrizi poteva trovare notizie nella Suida.

²²⁴ F. PATRIZI DA CHERSO, *Della poetica*, cit., vol. 1, p. 433.

stravolgere il senso dei primi, e inoltre suggerisce l'idea di esiti parodici non circoscritti alla riscrittura di una sola *sententia*, bensì estesi a componimenti di più versi; dall'altro lato viene prospettato un sensibile assottigliamento delle differenze fra centone e parodia, limitate sostanzialmente al fatto che mentre il primo è tenuto a rispettare sempre l'integrità del verso altrui, quest'ultima può anche avvalersi di una maggiore *libertas* e inserire, perseguendo il fine della deviazione semantica, porzioni forgiate *ad hoc* (sintagmi o emistichi, talvolta versi completamente nuovi).²²⁵ Al pari del centone, la parodia non sarebbe secondo questa breve illustrazione una tipologia letteraria necessariamente comica; tuttavia una seconda definizione connette espressamente la parodia alla poesia conviviale, sottogenere della poesia Gioiosa:

Usarono i Romani certe feste, dette Saturnali, nelle quali i servi sedeano a convito, e i padroni gli serviano, e ciò si faceva con molte risa. E un tale poema con nome di *Risum Saturnaliū* compose Stazio. A' conviti mostra, quanto da Ateneo si trae, che s'usassero anche le Parodie, poesie composte di centoni di vari versi, e propri e altrui.²²⁶

In modo analogo – posto che il continuo rimando alle *auctoritates* di Aristotele e Ateneo influenza la connotazione esclusivamente comica del fenomeno –, Patrizi inserisce in altri due luoghi la parodia all'interno delle forme letterarie connesse al riso e alla comicità, sia laddove individua come quinto fonte della poesia quello che scaturisce da un misto di biasimo e di «certo animo a gioia inclinato e a scherzo», di cui sono esempio nell'antichità il *Margite*, la ilarotragedia di Rintone, alcuni passi di commedie, mimi e parodie, e che nella poesia moderna si ritrova nei testi di Burchiello, Folengo, Berni, nei cantici fidenziani e nella produzione pasquillesca,²²⁷ sia allorché, in seno alla tassonomia complessiva delle *Maniere di poesia*, delinea i caratteri della poesia *gelastica* (undicesima maniera), la quale muove dal riso e dallo scherno, riproponendo una concezione di comicità di pretto stampo aristotelico-ciceroniano:

i difetti altrui, che altrui non fan danno, e portan seco certo sconvenevole, per lo difetto hanno radice nel farsi biasimare, e per lo sconvenevole non nocivo ci commuovono a riso. E questo non poche specie hebbe parimente, come che le loro differenze non sono state alle lettere commendate, o non sono a noi pervenute; tra le quali furono le parodie, gli scolii, le parenie, le

²²⁵ Si noti tuttavia che la parodia composta da versi «tutti altrui», possibilità ammessa dalle parole di Patrizi, sfocerebbe nel centone vero e proprio.

²²⁶ Ivi, vol. 1, p. 228.

²²⁷ Cfr. ivi, vol. 2, p. 242.

pegnie, e l'erotopegnie, e le rintoniche drammatiche. E a giorni nostri ben quattro belle son venute a luce: la burchiellesca enigmatica, la maccheronica chiara, la sottontesa bernesca e la fidenziana, e se si vuole la bergamasca e d'altre lingue, che farsa dir si suole.²²⁸

L'incertezza nella descrizione della parodia – specie poetica non distinguibile con sufficiente precisione dalle forme consimili (in particolare dal centone, come si è visto sopra) in quanto «le loro differenze non sono state alle lettere commendate, o non sono a noi pervenute» – conferma la percezione delle difficoltà inerenti la teoria di tale fenomeno artistico e testimonia come all'epoca della nascente modernità l'esatta nozione di parodia sfuggisse anche ai più acuti intellettuali europei; lo si evince, ad esempio, anche da una pagina della celebre *Philosophía antigua poética* di Alonso López (Madrid, 1596):

Esse poema [di Matrone], dixo F., oydo le he yo traer, mas no entre les Centones, sino entre las Parodias, y el Pinciano, si yo supiera que cosa es Parodia entenderia lo que dize Ugo, el qual torno a tomar la mano, y empeço assi. *La Parodia no es otra cosa que un poema que a otro contrahaze, especialmente aplicando las cosas de veras y graves a las de burlas.* Y assi confieso que el poema de Matron, el qual aplico los metros de Homero graves a las burlas de la cozina, tiene mucho de la Parodia: mas si estos versos como yo imagino fueron romados uno de aca, y otro de aculla, y juntados de partes diferentes, tambien sera Centon. El Pinciano, dixo entonces: no nos detengamos en esto, que yo lo entiendo ya, y esta fiesta a mi se me haze.²²⁹

Ma l'ultima considerazione di Patrizi è certo importante ai fini del nostro discorso in quanto, ascrivendo le modalità di poesia ridicola in volgare a un parnaso di scritture di ascendenza classica fondate su un'ampia tradizione e non esclusivamente sui generi aristotelici, delimita un quadrante letterario all'interno del quale possono essere riconosciute, fra le altre tipologie gelastiche, anche le manifestazioni contemporanee della parodia: agli angoli di questo quadrante sono posti da Patrizi quattro diversi, e per certi aspetti speculari, linguaggi della comicità moderna, quattro poli che di volta in volta possono attrarre, e attorno ai quali potrà dunque essere ricercata, l'esperienza concreta della parodia quattro-cinquecentesca (Burchiello, Folengo, Berni, Scroffa).

²²⁸ Ivi, vol. 3, p. 83.

²²⁹ ALONSO LÓPEZ PINCIANO, *Philosophía antigua poética*, a c. di José Rico Verdú, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998, pp. 155-156. Si legga anche il passo relativo al centone: «el Centon [...] no es otra cosa que una juntura de metros sacados de partes diferentes del poema, que varien el sentido del que en su lugar proprio tenian, como si una persona de los versos de Virgilio, tomara uno de una parte, otro de otra, y otros de otras, y mezclando los de las Eglogas a los de las Georgicas, y esos a los de la Eneyda hiziera algun tratadillo, cuyos versos fueran aplicados a cosa diferente de la que Virgilio los aplico» (ivi, p. 155).

L'esitazione descrittiva appena rilevata non trova luogo, invece, in una breve digressione sulla parodia contenuta nel volgarizzamento commentato della *Poetica* di Aristotele ad opera di Leonardo Salviati, il cui manoscritto, conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze e tuttora inedito, reca l'*imprimatur* del 1586:

Delle parodie, del loro ritrovatore, de' loro poeti, del loro soggetto, della lor forma, del lor pregio, parla più volte Ateneo nel XV, nel XIV, nel IX e nell'XI, e mostra che erano versi non solamente dalla tragedia alla commedia trasportati, come dice Suida, ma da qualunque grave autore, e da Omero specialmente, rivolti in concetti o giocosi o lascivi; sì come a' tempi nostri fu la canzone della civetta del Firenzuola [inc. *Gentile angello, che dal mondo errante*], rivolta da quella che fece il Bembo in morte di suo fratello [inc. *Alma cortese, che dal mondo errante*], o come quel sonetto che da quel pur di Bembo *Mentre navi e cavalli e schiere armate* con giocoso artificio fu rivolto dal Berni [inc. *Né navi né cavalli o schiere armate*]. Il quale perciò che tra i piacevoli componimenti di quel poeta non è stato pubblicato, in questo luogo mi piace di trasportarlo.²³⁰

L'accezione di parodia espressa dal Salviati risulta in linea con la definizione retorica di Scaligero; anzi, pur nella sua brevità, ne costituisce per dir così il corrispettivo in volgare. Al contempo, queste poche righe rappresentano una compiuta *summa* dell'esperienza teorica, e in parte pratica, della parodia cinquecentesca: anzitutto, l'utilizzo del termine «trasportati» definisce in modo essenziale la tecnica di trasformazione verbale a partire da un autore «grave», la ripresa parola per parola del testo d'origine che, proprio per la 'fisicità' della trasposizione dei versi, non lascia spiragli al calco stilistico; la precisazione del fatto che il modello sia costituito da un «autore», poi, evita di adombrare la possibilità della 'parodia di genere'; la distorsione del significato («versi [...] rivolti in concetti giocosi o lascivi»), benché abbia perso i suoi tratti più marcatamente violenti, è in ogni caso finalizzata ad esiti comici (come nella maggior parte delle riflessioni e delle testimonianze illustrate in questo capitolo), anche in ossequio ai precetti aristotelici che Salviati qui sta commentando; gli esempi addotti, infine, individuati con precisione all'interno della poesia burlesca, non soltanto segnalano un dittico di modelli in volgare di parodia integrale idealmente proposti all'imitazione (come avviene altrove per il *Sabinus ille* pseudovirgiliano), ma identificano nella lirica di Pietro Bembo, adatta a divenire «specialmente» oggetto di parodia,

²³⁰ Ne diede notizia S. LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco*, cit., pp. 6-7, saggio da cui è tratta la citazione del commento di Salviati (che si trova alle cc. 219v-220r del manoscritto II.ii.11 della Biblioteca Nazionale di Firenze). L'annotazione si conclude con la trascrizione integrale del sonetto di Berni, per il quale cfr. FRANCESCO BERNI, *Rime*, a c. di Danilo Romei, Milano, Mursia, 1985, son. XXX, p. 93-94.

l'omologo moderno dei poemi omerici in termini di ruolo e valore ipotestuale, permettendo d'altronde di completare la triade dei generi in cui può aver luogo l'operazione di riscrittura letterale con l'aggiunta, dopo la parodia tragica e la parodia epica, della parodia lirica (specularmente, di nuovo, alle trasformazioni del *Phaenelus* catulliano poste in luce da Scaligero ed Estienne).

I commenti di Patrizi e Salviati costituiscono dunque un'ennesima conferma della prevalenza della posizione scaligeriana in merito al necessario collegamento fra parodia e comicità, alla (violenta) trasformazione letterale che intacca i valori semantici del testo d'origine «ad ridicula sensum retrahens»: converrà pertanto avviare un'indagine iniziale sui campioni parodici del Cinquecento italiano focalizzando l'analisi entro i confini dell'area tracciata dal filosofo chersino, all'interno della quale è già possibile collocare i due componimenti di Firenzuola e di Berni citati da Salviati.

INDICE BIBLIOGRAFICO

- ABASTADO CLAUDE, *Situation de la parodie*, in «Cahiers du 20^e siècle», 6 (1976), pp. 9-37
- Acta scaligeriana: actes du colloque international organisé pour le cinquième centenaire de la naissance de Jules-Cesar Scaliger (Agen, 4-16 septembre 1984)*, a c. di Jean Cubelier de Beynac e Michel Magnien, Agen, Société Académique d'Agen, 1986
- ADDISON JOSEPH, *The Spectator*, edited by Donald F. Bond, Oxford, Clarendon Press, 1965
- AGAMBEN GIORGIO, *Profanazioni*, Roma, Nottetempo, 2005
- ALMANZI GUIDO, FINK GUIDO, *Quasi come. Parodia come letteratura, letteratura come parodia*, Milano, Bompiani, 1991
- ALSTED JOHANN HEINRICH, *Scientiarum omnium encyclopaediae tomus primus Continens Operis Partem primam et secundam. Omnia praeceptorum, regularum, et commentariorum serie perpetua contexta, insertis passim Tabulis, Compendiis, Lemmatibus marginalibus, Lexicis, Controversiis, Figuris, Florilegiis, Locis communibus, et Indicibus. Opus postrema Auctoris manu ita limatum, ut sit instar Bibliothecae omnium instructissimae*, Lugduni, Sumptibus Ioannis Antonii Huguetan Filij, et Marci Antonii Ravaud, via Mercatoria ad insigne Sphaerae, 1649
- ANDRISANO ANGELA MARIA, *Le ali sulla scena: realtà fittizia e metafora. A proposito delle Eumenidi di Eschilo e degli Uccelli di Aristofane*, in «Linguistica e letteratura», XXXI (2005), 1-2, pp. 11-35
- ANSELMi GIORGIO NEPOTIS, *Epigrammaton libri septem*, Parma, Francesco Ugoletto e Antonio Viotti, 1526
- ARDISSINO ERMINIA, *Parodie liturgiche nell'Inferno*, in «Annali d'Italianistica», 25 (2007), *Literature, Religion, and the Sacred*, pp. 217-232
- ARETINO PIETRO, *Orlandino*, in ID., *Poemi cavallereschi*, a c. di Danilo Romei, Roma, Salerno Editrice, 1995

- ARETINO PIETRO, *Ragionamento. Dialogo*, Introduzione di Nino Borsellino, Note, guida bibliografica, indici dei nomi e delle voci annotate di Paolo Procaccioli, Milano, Garzanti, 1984
- ARIOSTO LUDOVICO, *I Suppositi*, in ID., *Commedie. 1 La Cassaria. I Suppositi (in prosa)*, a c. di Luigia Stefani, Milano, Mursia, 1997
- ARIOSTO LUDOVICO, *Orlando furioso*, a c. di Lanfranco Caretti, presentazione di Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1966
- ARISTOTELE, *Poetica*, in ID., *Retorica e Poetica*, a c. di Marcello Zanatta, Torino, UTET Libreria, 2006
- ATENEO, *I Deipnosophisti. I dotti a banchetto*, prima traduzione italiana commentata su progetto di Luciano Canfora, introduzione di Christian Jacob, Roma, Salerno Editrice, 2001
- Audigier. Il cavaliere sul letamaio*, a c. di Lucia Lazzerini, Roma, Carocci, 2003
- AUSONIUS DECIMUS MAGNUS, *Cento nuptialis*, in ID., *Opuscula*, edidit Sextus Prete, Leipzig, Teubner, 1978
- BACHTIN MICHAÏL, *Estetica e romanzo*, a c. di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979
- BACHTIN MICHAÏL, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968
- BACHTIN MICHAÏL, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979
- BALDI ANDREA, *Tradizione e parodia in Alessandro Piccolomini*, Lucca, Pacini Fazzi, 2001
- BANFI EMANUELE (a cura di), *Sei lezioni sul linguaggio comico*, Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, 1995
- DA BARBERINO ANDREA, *I reali di Francia*, a c. di Giuseppe Vandelli e Giovanni Gambarin, Bari, Laterza, 1947
- BÁRBERI SQUAROTTI GIORGIO, *La confessione come sfida e parodia: Boccaccio, Bandello, Pulci, Folengo*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Fausto Montanari*, Genova, il melangolo, 1980, pp. 39-63

- BÁRBERI SQUAROTTI GIORGIO, *Parodia e pensiero: Giordano Bruno*, Milano, Greco & Greco, 1997
- BARTHES ROLAND, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973
- BASILII MAGNI *Caesariensis Episcopi singularis eruditionis libellus de veterum scriptorum, et praesertim poetarum libris... per Udalricum Fabri concinniter adiectis*, Vienna, 1518
- BAYLESS MARTHA, *Parody in the Middle Ages. The Latin Tradition*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996
- BELTRAMETTI ANNA, *La parodia letteraria*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, dir. Giuseppe Cambiano, Luciano Canfora, Diego Lanza, vol. I, *La produzione e la circolazione del testo*, t. III, *I greci e Roma*, Roma, Salerno Editrice, 1994, pp. 275-302
- BEN-PORAT ZIVA, *Method in madness. Notes on The Structure of Parody, Based on mad tv Satires*, «Poetics Today», I (1979), 1-2, pp. 245-272
- BERNI FRANCESCO, *Rime*, a c. di Danilo Romei, Milano, Mursia, 1985
- BERTRAND DOMINIQUE, *Epilogue: des pistes pour penser la parodie à la Renaissance*, in «Seizième Siècle», 2, 2006, pp. 149-154
- BERTRAND DOMINIQUE, *Introduction: Etat des lieux*, in «Seizième Siècle», 2, 2006, pp. 7-19
- BERTRAND DOMINIQUE, *L'Hymne de la surdité de Du Bellay: contrechant et mélancolie*, in «Seizième Siècle», 2, 2006, pp. 95-110
- BETTELLA PATRIZIA, *Discourse of Resistance: The Parody of Feminine Beauty in Berni, Doni and Firenzuola*, in «Modern Language Notes» (Italian Issue), 113 (1998), 1, pp. 192-203
- BILLI MIRELLA, *Il testo riflesso. La parodia nel romanzo inglese*, Napoli, Liguori, 1993
- BISCONTI DONATELLA, *Orthodoxie et hétérodoxie dans le cantare XXV du Morgant de Luigi Pulci*, in «Seizième Siècle», 2, 2006, pp. 21-42
- BOCCACCIO GIOVANNI, *Decameron*, a c. di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 2008 (prima ed. 1976)
- BONAFIN MASSIMO (a cura di), *Dialettiche della parodia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997
- BONAFIN MASSIMO, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, UTET Libreria, 2001

- BONINO GUIDO DAVICO, *Così per gioco. Sette secoli di poesia giocosa, parodica, satirica*, Torino, Einaudi, 2001
- BONORA ELENA, *La Controriforma*, Roma, Laterza, 2001
- BOTTIROLI GIOVANNI, *Bachtin, la parodia del possibile*, in «Strumenti critici», v, 2, 1990, pp. 147-166
- BOUILLAGUET ANNICK, *L'écriture imitative. Pastiches, parodie, collage*, Paris, Nathan, 1996
- BRANDT PAUL, *Corpusculum poesis epicae Graecae ludibundae, I. Parodorum epicorum Graecorum et Archestrati reliquiae*, Lipsiae, Teubner, 1888
- BRUNI ROBERTO, *Parodia e plagio nel "Petrarchista" di Nicolo Franco*, «Studi e problemi di critica testuale», 20, 1980, pp. 61-83
- BRUNO GIORDANO, *Spaccio de la bestia trionfante*, introduzione e commento di Michele Ciliberto, Milano, Rizzoli, 1995
- CABANI MARIA CRISTINA, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel Furioso*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990
- CAELII LODOVICI RHODIGINI, *Lectionum Antiquarum tomus secundus. Cum Indice duplici, uno capitum, alterum vocum et rerum, locuspletissimo*, Lione, Gryphius, 1562
- CAMAROTTO VALERIO, «*Antica lite io canto*»: la traduzione leopardiana della «*Batracomimachia*» (1815) tra parodia e satira, in «La rassegna della letteratura italiana», 2007, 1, pp. 73-97
- CAMEROTTO ALBERTO, *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1998
- Canto e contro canto. La parodia nella letteratura italiana dalle origini al Novecento*, a c. di Rita Verdirame e Manuela Spina, Catania, CUECM, 2007
- CAPPELLI FEDERICA, *La República de Venecia... (1617): «vendetta» e satira parodica dei Raguagli di Parnaso Boccaliniani*, in «Cuadernos de Filología Italiana», 10 (2003), pp. 51-61
- CARAMUEL JUAN, *Primus Calamus ob oculos ponens Metametricam...*, Roma, Fabio Falconio, 1663

- CASTELVETRO LUDOVICO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a c. di Werther Romani, Roma-Bari, Laterza, 1978-1979, 2 voll.
- CATULLE, *Poésies*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1974⁹
- CAZES HÉLÈNE, *La morale des parodies: leçons et façons d'Henri Estienne dans les Parodiae Morales (1575)*, in «Seizième Siècle», 2, 2006, pp. 131-147
- CÈBE JEAN-PIERRE, *La caricature et la parodie dans le monde romain antique dès origines à Juvénal*, Paris, Du Boccard, 1966
- CECCARELLI FABIO, *Sorriso e riso. Saggio di antropologia biosociale*, Torino, Einaudi, 1988
- CELEATI GIANNI, *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 1975
- CHERCHI PAOLO, «*Il Decameron spirituale*» di Francesco Dionigi, in «Studi sul Boccaccio», XII (1980), pp. 321-328
- CHERCHI PAOLO, *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni, 1998
- CHYTRAEUS DAVID, *Regulae studiorum; seu, de Ratione et Ordine discendi, in praecipuis artibus, recte instituendo; libellus utilis: nunc primum integrior editus*, Ienae, Tobias Steinman, 1593
- CICÉRON, *De l'orateur. Livre deuxième*, texte établi et traduit par Edmond Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, 1966
- CLEMENTS ROBERT J., *Literary Theory and Criticism in Scaliger's Poemata*, in «Studies in Philology», 51 (1954), pp. 561-584
- CONTE GIAN BIAGIO, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, Einaudi, 1985
- CORSARO ANTONIO, PROCACCIOLI PAOLO (a cura di), *Cum notibusse et commentaribusse: l'esegesi parodistica e giocosa del Cinquecento*, Seminario di Letteratura italiana, Viterbo, 23-24 novembre 2001, Manziana, Vecchiarelli, 2002
- CORTI MARIA, *Modelli e antimodelli nella cultura medievale*, «Strumenti critici», 36-37, 1978, pp. 3-30 [poi in EAD., *Storia della lingua e storia dei testi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1989, pp. 3-32]
- COSTANZO MARIO, *Introduzione alla poetica di Giulio Cesare Scaligero*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 138 (1961), n. 421, pp. 1-38 (poi in ID., *Dallo Scaligero al Quadrio*, Milano, Scheiwiller-All'insegna del pesce d'oro, 1961, pp. 11-66)

- COULTER CORNELIA CATLIN, *A Seventeenth-Century Parody of Catullus 4*, in «Classical Philology», 12 (1917), 2, pp. 198-201
- CREMASCOLI GIUSEPPE, *La parodia biblica*, in *La Bibbia nel Medioevo*, a cura di Giuseppe Cremascoli, Claudio Leonardi, Bologna, EDB, 1996, pp. 439-453 [rielaborato per il paragrafo *La parodia*, in *Lo spazio letterario del Medioevo. 1. Il Medioevo Latino*, diretto da Guglielmo Cavallo, Claudio Leonardi, Enrico Menestò, Roma, Salerno Editrice, 1993, vol. 1, t. II, *La produzione del testo*, pp. 154-156]
- CRINITI PETRI, *viri doctissimi De Honesta disciplina, Lib. XXV. [De] Poetis Latinis, Lib. V. et Poëmaton, Lib. II. Cum indicibus*, Lione, Gryphius, 1543
- CROCE BENEDETTO, *Intorno alle parodie*, in ID., *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari, Laterza, 1945, vol. II, pp. 182-190
- CROCE GIULIO CESARE, *Rime compassionevoli e devote sopra la Passione, Morte e Resurrezione di Giesù Christo, cioè il primo canto dell'Ariosto tradotto in spirituale*, Bologna, per Domenico Barbieri, s. d.
- Cum notibusse et comentaribusse. L'esegesi parodistica e giocosa del Cinquecento. Seminario di Letteratura italiana. Viterbo, 23-24 novembre 2001*, a c. di Antonio Corsaro e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2002
- CURI FAUSTO, *Parodia e utopia*, Napoli, Liguori, 1987
- CURTI LUCA, *Testi parodici*, «Proteo. Quaderni del Centro Interuniversitario di Teoria e Storia dei Generi Letterari», I, 2, 1995, pp. 9-21
- D'ASCIA LUCA, *The Grotesque 'World Beyond' From Boccaccio to Curione: Notes on the Parodic Vision Between the Middle Ages and the Renaissance*, in «Quaderni d'Italianistica», XXIV (2003), 1, pp. 21-40
- D'ISRAELI ISAAC, *Parodies*, in ID., *Curiosities of Literature. Second Series* [1823], 3 voll., London, 1849, vol. II, pp. 504-511
- DANE JOSEPH A., *Parody. Critical Concepts versus Literary Practices, Aristophanes to Sterne*, Norman and London, University of Oklahoma Press, 1988

- DAVICO BONINO GUIDO (a cura di), *Così per gioco: sette secoli di poesia giocosa, parodica, satirica*, Torino, Einaudi, 2001
- DAVICO BONINO GUIDO, *Aretino e Virgilio: un'ipotesi di lavoro*, in «Sigma», 1966, pp. 41-51
- De Arte Rhetorica libri quinque, Lectissimis veterum Auctorum Aetatis aureae, Perpetuisque Exemplis illustrati; Auctore P. Dominico Decolonia Societatis Jesu Presbytero. Accessere in hac novissima editione Institutiones Poeticae, auctore P. Josepho Juvenyo Ex eadem Societate, Venetia, ex Typographia Balleoniana, 1743*
- DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ MARIA, *Parodia e riutilizzazione delle fonti nell'epistola A Carlo Pepoli*, in *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia. Atti del IX Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 18-22 settembre 1995)*, [a c. di Rolando Garbuglia], Firenze, Olschki, 1998, pp. 407-433
- DEGANI ENZO (a cura di), *Poesia parodica greca*, Bologna, CLUEB, 1982
- DEGANI ENZO, *Ipponatte parodico*, in «Museum criticum», 8-9 (1973-1974), pp. 141-167
- DELCORNO CARLO, *Ironia/parodia*, in *Lessico critico decameroniano*, a c. di Renzo Bragantini e Pier Massimo Forni, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 162-191
- DELEPIERRE JOSEPH OCTAVE, *Essai sur la parodie*, Londres, Trübner, 1870
- Delitiae poetarum Germanorum huius superiorisque aevi illustrium. Pars I [...]*, per le cure di Jan Gruter, Frankfurt am Main, «excudebat Nicolaus Hoffmannus, sumptibus Iacobi Fischeri», 1612
- DENTITH SIMON, *Parody*, London-New York, Routledge, 2000
- DI BENEDETTO ARNALDO, *Parodia negativa e parodia positiva*, in «Paragone. Letteratura», XXXI (1980), n. 366, pp. 57-63
- Dialettiche della parodia*, a c. di Massimo Bonafin, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997
- Dictionnaire italien, latin, et françois; contenant non seulement un abrégé du dictionnaire de la Crusca mais encore tout ce qu'il y a de plus remarquable dans les meilleurs Lexicographes, Etymologistes, et Glossaires, qui ont paru en différentes Langues. Par M. l'Abbé [Annibale] Antonini, Paris, Prault fils, 1743*

- Dictionnaire Universel François et Latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux, [...] Nouvelle Édition, Corrigée et considérablement augmentée*, Paris, Compagnie des Libraires Associés, 1771
- Dire la parodie*, Colloque de Cerisy, New York, Peter Lang, 1989
- DOLCE ESTER, *Sulla poetica di G. C. Scaligero*, in *Studi in onore di Alberto Chiari*, Brescia, Paideia, 1973, vol. I, pp. 447-482
- DU MARSAIS CESAR CHESNEAU, *Des Tropes*, a c. di Françoise Douay-Soublin, Paris, Flammarion, 1988
- ECKARD LEFÈVRE, *Vom Pontos nach Bethlehem (Catull 4)*, in *Alte Geschichte: Wege – Einsichten – Horizonte. Festschrift für Eckart Olshausen zum 60. Geburtstag*, Herausgegeben von Ulrich Fellmeth und Holger Sonnabend, Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 1998, pp. 107-129
- EICHEL-LOJKINE PATRICIA, *Excentricité et Humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002
- EICHEL-LOJKINE PATRICIA, *Préface* in «Lettres Actuelles», 11, marzo-aprile 1996
- Epigrammi italiani. Da Machiavelli e Ariosto a Montale e Pasolini*, a c. di Gino Ruozzi, Torino, Einaudi, 2001
- ERASMO DA ROTTERDAM, *I Sileni di Alcibiade*, in ID., *Adagia. Sei saggi politici in forma di proverbi. Testo latino a fronte*, a c. di Silvana Seidel Menchi, Torino, Einaudi, 1980
- ERASMO DA ROTTERDAM, *Opera omnia*, Amsterdam-London-New York-Tokyo, North Holland, 1981-1993
- ESCARDANT CHRISTINE, *François Rabelais: de la parodie antireligieuse à la parodie comme religion*, in «Collection de l'É.C.R.I.T.», 6 (2001), *Sources antiques de l'irréligion moderne: le relais italien. XV^e-XVII^e siècles, Actes des journées d'études É.R.A.S.M.E. (Toulouse-Le Mirail – 3 et 4 décembre 1999)*, publiés par Didier Foucalt et Jean-Pierre Cavaillé, pp. 139-146
- ESTIENNE HENRI, *Deux dialogues du nouveau langage français italianisé et autrement desguizé, principalement entre les courtisans de ce temps*, a c. di Pauline Mary Smith, Genève, Slatkine, 1980

- ESTIENNE HENRI, *Homerici Centones, a veteribus vocati Omerókentra, Virgiliani Centones. Utrique in quaedam historiae sacrae capita scripti. Nonnii paraphrasis evangelii Ioannis, Graece et Latine*, Genève, Henri Estienne, 1578
- ESTIENNE HENRI, *Matronis et aliorum parodiae, ex Homeri versibus parva immutatione lepide detortis consutae*, pubblicato di seguito a ID., *Homeri et Hesiodi certamen*, s. e., s. l., 1573
- ESTIENNE HENRI, *Parodiae morales in poetarum veterum sententias celebrioribus..., Centonum veterum et parodiarum utriusque linguae exempla*, s. l., Henri Estienne, 1575
- ESTIENNE HENRI, *Prémices, ou le premier livre des proverbes epigrammatisez, ou, des epigrammes proverbializez*, Genève, Estienne, 1593
- ESTIENNE HENRI, *Virtutum encomia: Sive, Gnomae de virtutibus: ex poetis et philosophis utriusque linguae. Graecis versibus adiecta interpretatione Henrici Stephani. Inter Latina autem carmina quaedam sunt elegantissima, a paucis. adhuc lecta*, s. l., Henri Estienne, 1573
- EURIPIDE, *Ifigenia in Tauride. Ifigenia in Aulide*, introduzione, traduzione, premessa al testo e note di Franco Ferrari, testo greco a fronte, Milano, Rizzoli, 1995³
- FASSINA ALESSIA, *Alterazioni semantiche ed espedienti compositivi nel Cento Probae*, in «Incontri triestini di filologia classica», 5 (2005-2006), pp. 261-272
- FEDI ROBERTO, *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 1990
- FEDI ROBERTO, *Sole e pensosi. Censura, parodia, fortuna di un sonetto petrarchesco (RVF XXXV)*, in «Lingua e stile», XXVI (1991), n. 3, pp. 465-481
- FEINSTEIN WILEY, *Ariosto's Parodic Rewriting of Virgil in the Episode of Cloridano and Medoro*, in «South Atlantic Review», LV (1990), 1, pp. 17-34
- FERRONI GIULIO, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974
- FIELDING HENRY, *Shamela*, a c. di Daniela Fink e Guido Fink, trad. it. di Daniela Fink, Venezia, Marsilio, 1997
- FLORIO JOHN, *Queen Anna's New World of Words, Or Dictionarie of the Italian and English tongues...*, London, Bradwood, 1611

- Forme della parodia, parodia delle forme nel mondo greco e latino. Atti del convegno. Napoli, 9 maggio 1995*, a c. di Luigi Munzi, in «Annali dell'Istituto universitario Orientale di Napoli», XVIII (1996)
- Formes de la critique: parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales*, études publiées par Jean-Claude Mühlethaler avec la collaboration d'Alain Corbellari et de Barbara Wahlen, Paris, Champion, 2003
- FORNI GIORGIO, in «Intersezioni», 2003, 2, pp. 329-334
- FORNI GIORGIO, *Vittoria Colonna, la «Canzone alla Vergine» e la poesia spirituale*, in *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, a c. di Maria Luisa Doglio e Carlo Delcorno, Bologna, il Mulino, 2005
- FREUD SIGMUND, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'incoscio*, Roma, Newton Compton, 2004³
- Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a c. di Roberto Gigliucci, Roma, Bulzoni, 1998
- FUZELIER LOUIS, *Discours à l'occasion d'un Discours de M. D. L. M. sur les parodies*, Paris, Briasson, 1731, stampato con autonomo frontespizio e numerazione propria alla fine di *Les parodies du nouveau théâtre italien ou recueil des parodies représentées sur le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roy. Avec les Airs gravés. Tome premier*, Paris, Briasson, 1731
- GALLICO CLAUDIO, *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Torino, EDT, 1991
- GARNIER-MATHEZ ISABELLE, *Fausse parodie, vraie controverse: renversement de connivence dans la réécriture des Placards (1535)*, in «Seizième Siècle», 2, 2006, pp. 57-78
- GENETTE GÉRARD, *Introduzione all'architetto*, Parma, Pratiche, 1981 (ed. or. Paris, Seuil, 1979)
- GENETTE GÉRARD, *L'Opera dell'arte. I. Immanenza e trascendenza*, a c. di Fernando Bollino, Bologna, CLUEB, 1999
- GENETTE GÉRARD, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997 (ed. or. Paris, Seuil, 1982)

- GENETTE GÉRARD, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989 (ed. or. Paris, Seuil, 1982)
- GEYER PAUL, *Dialettica della parodia nell'“Orlando furioso”*, in «Studi italiani», 2004-2005, pp. 37- 85
- GIANNETTO NELLA, *Rassegna sulla parodia in letteratura*, in «Lettere italiane», XXIX (1977), 1, pp. 462-480
- GIORGIO AGAMBEN, *Parodia*, in ID., *Profanazioni*, Roma, Nottetempo, 2005, pp. 39-56
- Giulio Cesare Scaligero e Nicolò d'Arco: la cultura umanistica nelle terre del Sommolago tra XV e XVI secolo*, a c. di François Bruzzo e Federica Fanizza, Provincia Autonoma di Trento-Servizio Beni Librari e archivistici, Comune di Riva del Garda-Assessorato Attività Culturali-Biblioteca Civica, 1999
- GOLOPENȚIA-ERETESCU SANDA, *Grammaire de la parodie*, in «Cahiers de linguistique théorique et appliquée», 6 (1969), pp. 167-181
- GORNI GUGLIELMO, LONGHI SILVIA, *La parodia*, in *Letteratura italiana*, v, *Le Questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 459-487
- GORNI GUGLIELMO, *Parodia e scrittura. L'uno, il due e il tre*, in ID., *Lettera nome numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 133-154 (già pubblicato come ID., *Parodia e scrittura in Dante*, in *Dante e la Bibbia. Atti del Convegno Internazionale promosso da “BIBLIA”, Firenze, 26-27-28 settembre 1986*, a c. di G. Barblan, Firenze, Olschki, 1998, pp. 323-340)
- GRANT WILLIAM LEONARD, *Neo-Latin Biblical Pastorals*, in «Studies in Philology», 58 (1961), 1, pp. 25-43
- GROUPAR (a cura di), *Le singe à la porte : vers une théorie de la parodie*, Textes présentés au colloque tenu à Queen's University, Kingston, Ontario, du 8 au 10 octobre 1981, New York-Berne-Frankfurt am Main, P. Lang, 1984
- HAIG GAISSER JULIA, *Catullus and his Renaissance Readers*, Oxford, Clarendon Press, 1993
- HANNOOSH MICHELE, *Parody and Decadence. Laforgue's 'Moralités légendaires'*, Columbus, Ohio State University Press, 1989

- HOMERUS, *Margite*, introduzione, testimonianze, testo critico, traduzione e commento a c. di Antonietta Gostoli, Pisa-Roma, Serra, 2007
- HOTSON HOWARD, *Johann Heinrich Alsted, 1588-1638: between Renaissance, Reformation and Universal Reform*, Oxford, Oxford University Press, 2000
- HOUDAR DE LA MOTTE ANTOINE, *Troisième discours à l'occasion de la tragédie d'Inès*, in *Œuvres de Monsieur Houdar de la Motte, L'un des Quarante de l'Académie Française. Tome quatrième*, Paris, Prault l'ainé, 1754
- HOUSEHOLDER FRED W. JR., *ΠΛΑΠΩΛΙΑ*, in «Classical Philology», XXXIX (1944), 1, pp. 1-9
- HUTCHEON LINDA, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York-London, Methuen, 1985
- HUTCHEON LINDA, *Ironie et parodie: stratégie et structure*, in «Poétique», IX (1978), 36
- IDT GENEVIÈVE, *La parodie: rhétorique ou lecture?*, in «Le Discours et le sujet», 3, Université de Nanterre, 1974-1975, pp. 128-173
- Ifigenia. Tragedia di M. Lodovico Dolce. Di nuovo corretta e ristampata*, Venezia, Giolito, 1560
- Il Dialogo dell'Oratore di Cicerone tradotto per M. Lodovico Dolce*, Venezia, Giolito, 1547
- JONES VERINA R., *Dante the popular cantastorie: Porta's dialect traslation of the Comedy*, in «The Italianist», 20 (2000), pp. 44-57
- KARRER WOLFGANG, *Parodia, travestimento, pastiche come processi comunicativi*, in «Moderna», VI (2004), 1, pp. 31-37
- KIREMIDJIAN G. DAVID, *The Aesthetics of Parody*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 28 (1969), 2, pp. 231-242
- KRISTEVA JULIA, *Intertextualités*, in «Poétique», 27, 1976

- L'institutioni oratorie di Marco Fabio Quintiliano retore famosissimo; tradotte da Oratio Toscanella della famiglia di Maestro Luca fiorentino: et arricchite dal medesimo della dichiarazione de i luoghi più difficili in margine...*, Venezia, Giolito, 1566
- La commedia di Plauto e la parodia. Il lato comico dei paradigmi tragici*, a c. di Gianna Petrone e Maurizio Massimo Bianco, Palermo, Flaccovio, 2006
- La statue et l'empreinte. La poétique de Scaliger*, études réunies et présentées par Claudie Balavoine e Pierre Laurens, Paris, Vrin, 1986
- LALLI GIOVAN BATTISTA, *Rime del Petrarca trasformate*, a c. di Ilaria Cappellini, in «Lo Stracciafoglio», II (2001), 1, pp. 26-45, <<http://www.edres.it/blalli.html>>
- Laus Asini tertia parte auctior: cum alijs festivis opusculis, quorum seriem pagella sequens indicat*, Leiden, Elsevier, 1629
- LECCO MARGHERITA, in «Strumenti critici», XVIII (2003), 2, pp. 311-315
- LEONOTTI EMILIO, *Il viaggio all'oltretomba nell'epica classica (da Omero a Virgilio) e sua parodia nel "Baldus"*, Canelli, Fabiano, 1999
- LEOPARDI GIACOMO, *Paralipomeni alla Batracomiomachia*, a c. di Marco Antonio Bazzocchi e Riccardo Bonavita, Roma, Carocci, 2002
- LINACRI THOMAE BRITANNI, *De emendata structura Latini sermonis, libri VI*, Basilea, Catandro, 1530
- Lo specchio che deforma: le immagini della parodia. Teoria e storia dei generi letterari*, a c. di Giorgio Bárberi Squarotti, Torino, Tirrenia, 1988
- LOCKWOOD L., *A view of the Early 16th-Century Parody Mass*, in *The Department of Music Queens College of the City University of New York Twenty-fifth Anniversary Festschrift (1937-1962)*, ed. by Albert Mell, New York, Queens College Press, 1964, pp. 55-81
- LOCKWOOD L., *On Parody as term and concept in 16th-Century music*, in *Aspects of Medieval and Renaissance Music: A Birthday offering to Gustave Reese*, ed. by Jan LaRue, New York, Norton, 1966, pp. 560-575
- LONGHI SILVIA, «*Lusus*». *Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore, 1983
- LONGHI SILVIA, *Propagata voluptas. Henri Estienne et la parodie*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XLVII (1985), 3, pp. 595-608

- LÓPEZ PINCIANO ALONSO, *Philosophia antiqua poética*, a c. di José Rico Verdú, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998
- Ludi esegetici (Berni, Comento alla Primiera – Lasca, Piangirida e Comento di maestro Niccodemo sopra il Capitolo della salsiccia)*, a c. di Danilo Romei, Michel Plaisance, Franco Pignatti, con una premessa di Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2005
- MADII VINCENTII Brixiani et Bartolomaei Lombardi Veronensis in Aristotelis librum de poetica communes explanationes..., Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1550
- MALIPIERO GIROLAMO, *Il Petrarca spirituale*, Venezia, Marcolini, 1536
- MANFERLOTTI STEFANO, *Amleto in parodia*, Roma, Bulzoni, 2005
- MANTOVANI DARIO, *Ans am ieu lo chant e 'l ris. Episodi di parodia e satira presso i trovatori*, Milano, CUEM, 2008
- MARCONI GIAMPIETRO, *Una aemulatio... a degrado (P. Aretino, giornata 2,2: del barone e della signora)*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2001
- MARSCH DAVID, *Julius Caesar Scaliger's "Poetics"*, in «Journal of the History of Ideas», 65 (2004), 4, pp. 667-676
- MENARINI ROY, *La parodia nel cinema italiano*, Bologna, Hybris, 2001
- MENARINI ROY, *La strana copia. Studi sull'intertestualità e la parodia nel cinema*, Pasian di Prato, Campanotto, 2004
- MILDONIAN PAOLA (a cura di), *Parodia, Pastiche, Mimetismo*, Atti del Convegno Internazionale di Letterature Comparete, Venezia, 13-15 ottobre 1993, Roma, Bulzoni, 1997
- MINTURNO ANTONIO SEBASTIANO, *L'arte poetica [...] nella quale si contengono i precetti heroici, tragici, comici, satyrici, e d'ogni altra poesia: con la dottrina de' sonetti, canzoni, & ogni sorte di rime thoscane, dove s'insegna il modo, che tenne il Petrarca nelle sue opere [...]. Con le postille del dottor Valvassori, non meno chiare, che brievi. Et due tauole, l'una de' capi principali, l'altra di tutte le cose memorabili*, Venezia, Valvassori, 1563
- MORETTI SILVIA, *La parodia musicale dei Promessi sposi del Quartetto Cetra*, in «Contemporanea», 5 (2007), pp. 89-103

- MOSS ANN, *Les recueils de lieux communs. Méthode pour apprendre à penser à la Renaissance*, traduit de l'anglais par Patricia Eichel-Lojkine, Monique Lojkine-Morelec, Marie-Christine Munoz Teulié et Georges-Luis Tin, sous la direction de Patricia Eichel-Lojkine, Genève, Droz, 2002 (prima ed. Oxford, Oxford University Press, 1996)
- MUÑIZ MUÑIZ MARÍA DE LAS NIEVES, *Parodia e riutilizzazione delle fonti nell'Epistola a Carlo Pepoli*, in *Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*, Atti del IX Convegno internazionale di Studi Leopardiani, Recanati, 18-22 settembre 1995, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1998, pp. 407-433
- MUNZI LUIGI (a cura di), *Forme della parodia, parodia delle forme nel mondo greco e latino*, Napoli, Cangiano Grafica, 1998
- NOVATI FRANCESCO, *La parodia sacra nelle letterature moderne*, in ID., *Studi critici e letterari*, Torino, Loescher, 1889, pp. 175-310
- ORAZIO QUINTO FLACCO, *Tutte le opere*, introduzione di Niall Rudd, traduzioni di Luca Canali e di Marco Beck, commento e note di Maria Pellegrini e di Marco Beck, Milano, Mondadori, 2007
- ORSINO M., *Utopie, parodie... Bruno, Campanella, Cyrano*, in «Collec. de l'ecrit», 2001, n. 6, pp. 147-170
- ORSINO MARGHERITA, *Utopie, parodie... Écritures de l'hérésie: Bruno, Campanella, Cyrano*, in «Collection de l'É.C.R.I.T.», 6 (2001), *Sources antiques de l'irréligion moderne: le relais italien. XV^e-XVII^e siècles, Actes des journées d'études É.R.A.S.M.E. (Toulouse-Le Mirail – 3 et 4 décembre 1999)*, publiés par Didier Foucalt et Jean-Pierre Cavaillé, pp. 147-169
- ORVIETO PAOLO, *Uno "scandalo" del '400: Luigi Pulci e i sonetti di parodia religiosa*, in «Annali d'Italianistica», 1, 1983, pp. 19-33
- PACCAGNELLA IVANO, *Parodie linguistiches (tra pavano e bergamasco)*, in *Ambiguità del comico*, a c. di Giulio Ferroni, Palermo, Sellerio, 1983, pp. 81-116

- PARKER DEBORAH, *Dante giocoso: Bronzino's burlesque of the Commedia*, in «Quaderni di Italianistica», XXII (2001), 1, pp. 77-101
- PASERO N. (a cura di), «Moderna», VI, 1, 2004
- PATRIZI DA CHERSO FRANCESCO, *Della poetica*, edizione critica a c. di Danilo Aguzzi Barbagli, 3 voll., Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1969-1973, 3 voll.
- PETERSON THOMAS E., *Ovid and Parody in Dante's Inferno*, in «Annali d'Italianistica», 25 (2007), numero monografico su *Literature, Religion, and the Sacred*, pp. 203-216
- PETRARCA FRANCESCO, *Canzoniere*, edizione commentata a c. di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996
- PETRARCA FRANCESCO, *Triumphs*, a c. di Marco Ariani, Milano, Mursia, 1988
- Phaselus Catulli, et ad eam, quotquot extant, Parodiae. Cum annotationibus doctissimorum virorum. Accesserunt alia quaedam eiusdem generis*, Edita a Sixto Octaviano. Eboraci, Apud Ioannem Mercantium, 1579
- Phaselus Catulli, et ad eundem Parodiarum a diversis auctoribus scriptarum, Decades quinque. Quibus accesserunt in eum ipsum Phaselum notae philologicae Andreae Senftlebi ex bibliotheca Nicolai Henelii*, Lipsiae, Johannes Lischkius, 1642
- PIÉJUS MARIE-FRANÇOISE, *Ortensio Lando et l'oraison funèbre parodique*, in *Les funérailles à la Renaissance*, a c. di Jean Balsamo, Genève, Droz, 2002, pp. 469-483
- PIERRE DE L'ESTOILE, *Mémoires-Journaux. Édition pour la première fois complète et entièrement conforme aux manuscrits originaux*, publié avec de nombreux documents inédits et un commentaire historique, biographique et bibliographique par MM. G. Brunet, A. Champollion, E. Halphen, Paul Lacroix, Charles Read et Tamizey de Larroque, t. XI, *Journal de Henri IV. 1610-1611*, Paris, Librairie des Bibliophiles [Jouaust], 1883
- Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita. Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992)*, Roma, Salerno Editrice, 1995
- CAII PLINII CAECILII SECUNDI, *Epistolarum libri IX. Eiusdem et Traiani imp. Epist. amoebaeae. Eiusdem Pl. et Pacati, Mamertini, Nazarii, Panegyrici. Item, Claudiani Panegyrici*.

- Adiuncta sunt Isaaci Casauboni Notae in epist. Variae lectiones ultra praecedentes, in hac posteriori editione margini accesserunt*, s. l., s. e., 1599
- Poesia parodica greca, a c. di Enzo Degani, Bologna, CLUEB, 1982
- POLACCO MARINA, *L'intertestualità*, Roma-Bari, Laterza, 1998
- POLICASTRO GILDA, «Il posto del canto è vuoto»: l'elogio dell'assenza di Giorgio Agamben, in «Allegoria», 50-51 (2005), pp. 244-245
- POLICASTRO GILDA, *In luoghi ulteriori. Catabasi e parodia da Leopardi al Novecento*, Pisa, Giardini, 2005
- POMEROY HARRINGTON KARL, *The «Manes Catulliani» of J. C. Scaliger*, in «The Classical Journal», XXVII (1932), 8, pp. 596-610
- POZZI GIOVANNI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981
- POZZI GIOVANNI, *Poesia per gioco*, Bologna, il Mulino, 1984
- PROPP VLADIMIR, *Comicità e riso*, a c. di Giampaolo Gandolfo, Torino, Einaudi, 1988
- PULCI LUIGI, *Morgante*, a c. di Franca Brambilla Ageno, Milano, Mondadori, 1994 [prima ed. Milano-Napoli, Ricciardi, 1955]
- QUADRIO FRANCESCO SAVERIO, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Bologna, per Ferdinando Pisarri, all'Insegna di S. Antonio, 1739
- QUINTILIANO MARCO FABIO, *Istituzione oratoria*, a c. di Simone Beta ed Elena D'Incerti Amadio, introduzione di George Kennedy, Milano, Mondadori, 2007, 2 voll.
- QUONDAM AMEDEO, *Riscrittura, citazione, parodia. Il Petrarca spirituale di Girolamo Malipiero*, in ID., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Ferrara-Modena, ISR-Panini, 1991, pp. 203-262
- Réécritures. Commentaires, parodies, variations*, 3 voll., Paris, 1983-
- Remix-Remake. Pratiche di replicabilità*, a c. di Nicola Dusi e Luciano Spaziente, Roma, Meltemi, 2006
- RÉNOUARD ANTOINE AUGUSTE, *Annales de l'imprimerie des Estienne, ou Histoire de la famille des Estienne et de ses éditions*, Paris, Jules Rénouard, 1837

- Repertorio bibliografico ragionato sulla parodia (1977-2004)*, a cura di Massimo Bonafin e Gilda Policastro, in «Moderna», VI (2004), 1, pp. 159-197
- Rettorica e Poetica d'Aristotile tradotte di greco in lingua vulgare Fiorentina da Bernardo Segni Gentil'huomo, & Accademico Fiorentino*, Venezia, 1551
- RICCI ROBERTA, *La risemantizzazione del viaggio dantesco nell'«Orlando Furioso»: fra allusione e parodia*, in «Misure critiche», n. s., I (2002), 2, pp. 35-55
- RICCOBONI LUIGI, *Observations sur la comédie, et sur le génie de Molière*, Paris, Pissot, 1736
- RIEWALD JACOBUS GERHARDUS, *Parody as criticism*, in «Neophilologus», 50 (1966), 1, pp. 125-148
- RIGOLOT FRANÇOIS, *Discours utopique, discours parodique: le paradigme thélemique du Silène inversé*, in «Seizième Siècle», 2, 2006, pp. 43-55
- ROGER-VASSELIN BRUNO, *La parodie chez Louise Labé*, in «Seizième Siècle», 2, 2006, pp. 111-130
- ROSE MARGARET A., *Parody: ancient, modern, and post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993
- ROSE MARGARET A., *Parody/ /Meta-fiction. An analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*, London, Croom Helm, 1979
- ROSE MARY FERRARO, *Giudizi critici e criteri estetici nei Poetices libri septem (1561) di Giulio Cesare Scaligero rispetto alla teoria letteraria del Rinascimento*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1971
- ROSSINI ANTONIO, *Dante e la parodia*, in «Rivista di studi italiani», 2, 2004, pp. 22-46
- ROUGET FRANÇOIS, *Ronsard et ses adversaires protestants: une relation parodique*, in «Seizième Siècle», 2, 2006, pp. 79-94
- SALINA BORELLO ROSALMA, *Materiali per lo studio della parodia*, Torino, CLUT, 1984
- SALINA BORELLO ROSALMA, *Testo, intertesto, ipertesto : proposte teoriche e percorsi di lettura*, Roma, Bulzoni, 1996
- SALLIER CHARLES, *Discours sur l'origine et sur le caractère de la parodie*, in *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions et Belles Lettres avec Les Mémoires de Littérature tirez des Registres de*

- cette Académie, depuis l'année M.DCCXXVI. jusques et compris l'année M.DCCXXX.*, t. VII, Paris, Imprimerie Royale, 1733, alle pp. 398-410 dei *Mémoires*
- SALMON LAURA, *L'antiparodia, ovvero dal 'mondo alla rovescia' all'everzione umoristica. Un approccio interdisciplinare*, in «Moderna», VI (2004), 1, pp. 13-29
- SANGSUE DANIEL, *La parodia*, a c. di Franco Vasarri, Roma, Armando, 2006 (ed. or. Paris, Hachette, 1994)
- SCALIGERO GIULIO CESARE, *Poemata omnia in duas partes divisa...*, in Bibliopolio Commeliniano, s. l., 1600
- SCALIGERO GIULIO CESARE, *Poetices libri septem*, [Genève], Antoine Vincent, 1561
- SCIATANICO GIOVANNA, «*Tutta al contrario l'istoria converti*»: storia e parodia nel Furioso, in «Collection de l'É.C.R.I.T.», 10 (2005), pp. 155-163
- Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a c. di Giancarlo Mazzacurati e Michel Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987
- SINICROPI GIOVANNI, *La struttura della parodia; ovvero: Bradamante in Arli*, in «Strumenti critici», XV(1981), 45, pp. 232-251
- ŠKLOVSKIJ VICTOR, *Il romanzo parodistico*, in ID., *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 209-243
- Suidas, cuius integram latinam interpretationem, & perpetuam Graeci textus emendationem AEmilius Portus [...] accuratissime conscripsit, infinitis mendis sublati*, Coloniae Allobrogum, Apud Petrum & Iacobum Chouët, 1569
- TASSO TORQUATO, *Intrichi d'Amore. Comedia*, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 1978
- TELLINI GINO, *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2008
- TOMAŠEVSKIJ BORIS, *Teoria della letteratura* [1928], introduzione di Marina Di Salvo, Milano, Feltrinelli, 1978
- TORRE ANDREA, *Orlando santo. Riusi di testi e immagini tra parodia e devozione*, in «Tra mille carte vive ancora». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, atti del convegno, introduzione di Lina Bolzoni, Lucca, Maria Pacini Fazzi, in corso di stampa

TYNJANOV JURIJ, *Avanguardia e tradizione*, introduzione di Viktor Šklovskij, Bari, Dedalo, 1968

VENIER LORENZO, *La Puttana errante*, a c. di Nicola Catelli, Milano, Unicopli, 2005

VERDIRAME RITA, SPINA MANUELA (a cura di), *Canto e contro canto. La parodia nella letteratura italiana dalle origini al Novecento*, Catania, CUECM, 2007

VERGILIUS PUBLIUS MARO, *Appendix Vergiliana*, Oxonii, e typographeo clarendoniano, 1980

VICTORII PETRI *Variarum lectionum Libri XXV. Quae corrupta, mutila, et praepostere sita admiserat prima editio, haec secunda sedulo castigavit, suoque loco restituit. Cum indice plenissimo*, Lione, Giovanni Temporale, 1554

VILLANI NICCOLÒ, *Ragionamento dello Academico Aldeano sopra la poesia giocosa de' Greci, de' Latini, e de' Toscani con alcune poesie piacevoli del medesimo autore*, Venezia, Giovanni Pietro Pinelli, 1634 (1635)

VIRGILIO PUBLIO MARONE, *Eneide*, a c. di Ettore Paratore, traduzione di Luca Canali, Milano, Mondadori, 2007

WADDINGTON RAYMOND B., *Il satiro di Aretino. Sessualità, satira e proiezione di sé nell'arte e nella letteratura del XVI secolo*, trad. it. di Cristiano Spila, Roma, Salerno Editrice, 2009

WEINBERG BERNARD, *Scaliger versus Aristotle on Poetics*, in «Modern Philology», 39 (1942), 4, pp. 337-360

ZABUGHIN, VLADIMIRO, *Vergilio nel Rinascimento italiano, da Dante a Torquato Tasso. Fortuna, studi, imitazioni, traduzioni e parodie, iconografia*, a c. di Stefano Carrai e Alberto Cavarzere, Trento, Università degli Studi di Trento – Dipartimento di Scienze filologiche e storiche, 2000

ZAJA PAOLO, *Malipiero, Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2007, *ad voc.*

ZWINGER THEODOR, *Morum Philosophia Poetica ex Veterum utriusque linguae Poetarum thesauris Congnoscendae Veritatis et Exercendae Virtutis [...] Octodecim Libris methodice deducta*, Basileae, apud Episcopios, 1575

