

## *La Belle Époque per le scuole ovvero il canone cucinato à la Sade*

Claudia Correggi

Nel settembre 1977, investito da una inaspettata sollecitudine per le sorti del canone letterario italiano e da una inattendibile vocazione didattica, Arbasino inserisce nella seconda edizione di *Certi romanzi*, approdata da Feltrinelli a Einaudi, l'esito di questa apprensione pseudo-professorale, *La Belle Époque per le scuole*. La raccolta si articola in dodici testi suddivisi in due sezioni: la prima dedicata a "coppie criminose" – De Amicis/Puccini, Pascoli/D'Annunzio, Gozzano/Marinetti, Invernizio/Garibaldi – e a singoli autori, Verga, D'Annunzio, Manzoni, Verdi; la seconda organizzata in interviste – a Gadda e Testori – e monografie, dove l'attenzione si concentra su nomi di provenienza lombarda (Gadda, Dossi, Bertolazzi, Lucini).

Nello stesso anno sono rintracciabili altre evidenze di questa propensione di Arbasino alla divulgazione, o dissipazione di sé. Risale sempre al settembre 1977 l'uscita in libreria per la Cooperativa Scrittori di *Fantasma italiani*, accorato e frammentario resoconto della cronaca politica italiana, destinato a costituire con i successivi *In questo stato* e *Un paese senza*, una trilogia che sancirà la fine della vena romanzesca dell'autore, nonché la sua decisa virata verso un saggismo 'asistemático'. Lo si vede anche campeggiare, nelle vesti di conduttore, nelle dieci puntate del programma televisivo *Match*, un *format* strutturato sulla contrapposizione tra due protagonisti della cultura italiana, banditori di convinzioni incompatibili per questioni prevalentemente generazionali: Monicelli *vs* Moretti, Susanna Agnelli *vs* Lidia Ravera, Giorgio Albertazzi *vs* Memè Perlini, e così via.

La collaborazione con la Rai aveva già visto Arbasino, insieme a Manganeli, Bene e Missiroli, coinvolto nelle *Interviste impossibili* (1974).

La serie concepita per la radio, condivide con *La Belle Époque* intenti dissacranti e alcuni fra i bersagli, Pascoli e D'Annunzio fra gli altri.

La comunanza d'intenti tradisce l'idea di fondo di questi sperimentali approcci all'universo transmediale, ovvero la deliberata spettacolarizzazione dell'antagonismo come cifra attestata nel contesto italiano, spinta nel '77 a punte di esasperata conflittualità politica e di irrisione verbale. «I lama vivono in Tibet» apparirebbe ora come una proposizione di geografica ovvietà, ma nella tensione di quegli anni, la frase, assunta come slogan, acquisisce la brutalità di un assalto armato, in grado di azzittire e costringere alla ritirata il segretario della CGIL, contestato durante un comizio alla "Sapienza" nel febbraio '77.

Il trattamento non meno beffardamente canzonatorio al quale Arbasino sottopone alcuni degli autori presi di mira nella *Belle Époque* – Verga, Pascoli e De Amicis in particolare, non a caso quelli nel canone più incastonati – pone la questione dell'effettivo destinatario del *pamphlet* e della fruizione presumibile per «queste letture passabilmente terroristiche» in esso raccolte. Oltreché della effettiva fisionomia del testo, al di là delle dichiarazioni fuorvianti dell'autore sulla quarta di copertina, da non prendersi troppo sul serio.

Presupporre la categoria non certificabile, ma ipotizzabile, del lettore arbasiniano 'doc' risulta un'opzione non semplice. Scorrendo la rassegna dei contributi nel numero monografico di *Riga* ad Arbasino dedicato, in più voci appare profondo il divario che intercorre tra la contemplazione (compiaciuta) dei dorsi dei volumi delle sue opere riposti negli scaffali e la determinazione nel leggerli. Nel caso di *Fratelli d'Italia* (1963) per esempio, ritenuto all'unanimità il suo capolavoro, la disperante spietatezza adottata nel mostrare «l'andare incontro all'assenza totale di vita senza il più piccolo risentimento e anzi con ottimistico fervore», (Belpoliti – Grazioli 2001: 156) potrebbe provocare nel lettore una condizione di doloroso malessere, tanto da indurlo a «nascondere [il romanzo in questione] addirittura dietro altri libri, in modo da non averlo continuamente presente, in vista, come se diffondesse il malocchio» (*ibidem*: 157). Soltanto la riproposizione di passati esperimenti narrativi, ovvero *La narcisata* e *La controra* (1964), potrebbe incoraggiare ad «una rilettura meno programmaticamente

avversa, meno diffidente» (*ibid.*: 158). Con *Super-Eliogabalo* (1969) «il lettore soggiace ai doni di Arbasino» (*ibid.*: 174), riflettendo sulla pertinenza di un insistito divertimento verbale virato all'osceno, avvolto da una scrittura che «sguazza nello scialo parodistico» (*ibid.*: 201). Arabismo stesso non si esime dall'immaginarselo, il lettore ideale dei suoi libri, e se lo configura appartenente ad una «piccola classe colta esigente [...] col gusto degli oggetti complessi» (*ibid.*: 117), indomito davanti alle difficoltà da lui disseminate nel testo, reso così di più ardua lettura, ma anche impreziosito. Quasi un pescatore di perle, più che uno studente.

Lo si può presumere, verso la fine degli anni '70, lettore già addestrato alla spericolatezza delle scorribande tra scrittura letteraria e letteratura critica, riproposte nella seconda edizione di *Certi romanzi* (1977), sorta di compendio e al tempo stesso guida a *Fratelli d'Italia* (1976<sup>2</sup>ed.), denso "journal di apprendistato saggistico" (Arbasino 1977: 200). Vi sfilano i numi tutelari di una costellazione di considerevole ampiezza, alcuni di recente consacrazione nel campo letterario italiano (Barthes e Foucault), altri prediletti, come i formalisti russi, avvicinati grazie all'intermediazione di Ripellino (Cortellessa 2009). Lunghe citazioni dai 'testi sacri' si accampano sulle pagine, trasformandole in pregiati cataloghi di conoscenze e colte anticipazioni, ma una tale ricchezza rischia di annichilire il lettore che, combattuto tra attrazione e repulsione, «apre e chiude [il volume], legge un frammento a pagina 221, poi saltella di qua e di là», incapace di una lettura che proceda spedita dall'inizio alla fine (Belpoliti – Grazioli 2001: 197).

Nell'inseguire il succedersi ininterrotto e vorticoso dell'incessante traiettoria percorsa dall'autore, all'insegna di un inesauribile assortimento di esperienze di teatro, arte, musica e letteratura, e di un'erranza geografica senza confini, in sintonia con una creatività assai feconda, il lettore arranca, stremato dal turbinio della vocazione "turistica" della produzione arbasiniana (Rinaldi 1985). Non c'è limite all'impresa sostenuta ad oltranza da Arbasino, "digressivo per vocazione" (Belpoliti – Grazioli 2001: 17) determinato a sprovvincializzare la tradizione nazionale e combatterne l'angustia con l'apertura di breccie verso orizzonti contemporanei, autori e scene

internazionali. All'altezza del 1977 infine, il lettore arbasiniano 'doc', alle prese con i dodici capitoli che compongono *La Belle Époque per le scuole*, è in grado di avvertire l'eco di alcuni testi già orecchiati nella precedente edizione di *Certi romanzi* (1964) e in *Sessanta posizioni* (1971), frantumati e rivisti, ripresi poi in altre raccolte successive, secondo la consueta tecnica di riscrittura e riuso programmatico dei propri materiali che è una costante della poetica dell'autore, dominata così da questa non celata "parsimonia maniacale" (Leucadi 1994: 77).

Il senso di *dejavu* è presto stemperato dall'audacia dell'operazione, vale a dire la destinazione provocatoriamente scolastica di alcuni dei testi più corrosivi ed esilaranti dell'intera produzione arbasiniana, «un vero corso e controcorso sulle origini profonde della letteratura italiana moderna»<sup>1</sup>, concepito a fini satirici con le armi della parodia. Per demistificare le scelleratezze dei personaggi e l'arretratezza degli autori Arbasino si serve infatti del congegno del disinvestimento: rovescia i motivi della critica letteraria con efferatezza. Il trattamento, condotto con la consueta padronanza degli accostamenti lessicali e delle ricercate sonorità della prosa, riduce autori e testi al grado di oggetti sminuzzabili, mentre un costante intento derisorio mantiene inalterata l'intensità della violenza espressiva. Il fine di questa violenza è quello di consentire all'istinto aggressivo insito nel procedimento parodico di colpire l'oggetto prescelto, abolendo un'inibizione, per produrre quel profitto di piacere che corrisponde al dispendio psichico risparmiato. Il risultato, liberatorio, è una sorta di canone nazionale capovolto.

Se non fosse animato da un desiderio irrefrenabile di divertimento, apparirebbe molto vicino, per ferocia, all'iconoclastia verbale del Reger di *Antichi maestri* (1985) di Thomas Bernhard, il vecchio signore che con regolare assiduità siede nella Pinacoteca di Vienna davanti all'*Uomo dalla barba bianca* di Tintoretto, e da quella postazione emette risentite invettive contro arte, società, politica, instancabilmente.

---

<sup>1</sup> Dalla quarta di copertina dell'edizione Einaudi 1977.

Seguendo la tassonomia genettiana esemplificata nello “schema delle pratiche ipertestuali” (Genette 1997: 33), la collocazione più pertinente per *La Belle Époque per le scuole* vede il testo inserito nella casella della caricatura, nella colonna del regime satirico. La lettura del primo dei dodici saggi, *Il mago della pioggia*, conferma questa ipotesi metodologica. Con il pretesto della questione capitale del rapporto tra autore e personaggio (da che parte sta Verga visto in parallelo a da che parte sta la Woolf in *Mrs Dalloway*), Arbasino porta a compimento l’irriverente caricatura dell’“orrendo” Padron ‘Ntoni verghiano, trasformato nel suo sosia scoronato, un ‘Prometeo della scioccaggine’, un:

odioso tiranno che [...] parla come Alice, si comporta come Ubu Roi, tormenta assiduamente il proprio clan servendosi di folli e acritiche e soprattutto bugiarde massime di buon senso rituale e tribale (Arbasino 1977: 213)

inserito in un ordito narrativo di piatta gravità da un autore, Verga, colpevole di non raggiungere gli apici dell’amore verso il popolo auspicati da Lukàcs, e invece più incline a un esasperato “gusto delle catastrofi” (*ibid.*: 215). Viene scomodato anche Kerényi (oltre a Bachofen) per chiarire il significato simbolico della casa del nespolo e forse il bersaglio qui è l’influenza che lo studioso ungherese ha esercitato sulla critica italiana a partire dalla traduzione promossa da Pavese dei *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*. Nulla di più lontano dalla svagata frivolezza arbasiniana, seppur velata da qualche sfumatura di frenesia verbale compulsiva. Il coro dei parlanti diventa «iterazione di *gossip* da villaggio primitivo» (*ibid.*: 217), il “cosa dirà la gente” assume il valore di misura di giudizio. La macchina narrativa costruita dalla crudeltà verghiana «coincide con la tecnica astuta e brutale dei *Dieci piccoli indiani*» (*ibid.*: 218) e concentra l’interesse del lettore nell’apprensione per:

chi sarà il prossimo [...] come se in una stessa famiglia assai numerosa tutti morissero ad uno ad uno per un vaso di fiori in testa.

Il primo sarà un'orribile disgrazia; il secondo una spaventosa coincidenza; il terzo, un'assurda fatalità [...] ma al quarto, buona parte del pubblico incomincia a sorridere; e dal quinto in poi, soltanto un cuore di pietra saprà trattenersi dal *fou rire* (*ibid.*:219).

Lo sa bene Danil Charms che nel suo *Disastri* gioca con questo meccanismo comico portandolo all'estrema rarefazione nel paragrafo *Vecchie che si ribaltano*<sup>2</sup>. Ovvio che si insinui il dubbio che dietro questa liturgia di disgrazie familiari Verga abbia voluto smascherare l'infondatezza della saggezza popolare «come deposito mistificatorio di stoltezze capaci di uccidere» (*ibid.*: 220), dando vita ad una sorta di *Bouvard et Pécuchet* etnologico, pervaso dall'intenzione di screditare il senso comune che informa i proverbi più diffusi. La scena madre sarebbe così costituita dalla terrificante atrocità della vendetta catartica scagliatasi su Padron'Ntoni "divorato vivo dai proverbi" (*ibid.*: 221).

Anche il secondo capitolo affila le armi ai fini di una detronizzazione 'di peso'. *Le appagate nefandezze*, è dedicato alla coppia De Amicis-Puccini che Arbasino degrada a "trafficoni umbertini" (*ivi.*: 225), esperti amministratori dei mezzi di comunicazione e dediti a un'attività di solerte autopromozione assai redditizia. I due, "piccoli maestri" (*ibidem*) insuperati di una «divulgazione sadiana di massa a scopo di lucro» (*ibid.*: 226), agiscono, grazie ad una calcolata speculazione, sulle trasgressioni e sui più bassi istinti e diffondono gli esiti attraverso i «canali più popolari e di maggior profitto dell'industria culturale: le scuole, il *bestseller*, l'Opera» (*ibid.*: 225), non in competizione

---

<sup>2</sup> «Una vecchia, per la troppa curiosità, s'è ribaltata dalla finestra, è caduta e si è sfracellata. Dalla finestra s'è sporta un'altra vecchia, e ha cominciato a guardare in giù quella che si era sfracellata ma, per la troppa curiosità, s'è ribaltata anche lei dalla finestra, è caduta e s'è sfracellata. Poi dalla finestra s'è ribaltata una terza vecchia, poi una quarta, poi una quinta. Quando s'è ribaltata la sesta vecchia mi sono stancato di guardarle, sono andato al mercato Mal'cecskij, dove, dicevano, a un vecchio cieco avevano regalato uno scialle fatto a mano». Danil Charms, *Disastri*, Torino, Einaudi, 2003: 8-9.

reciproca grazie ad un cinico patto di «spartizione fra zone di sfruttamento (a me il bambino, a te la vergine!)» (*ibidem*). È un'attitudine sadica che spinge De Amicis a collocare l'infanzia nelle situazioni più critiche, attribuendone poi la responsabilità alla Patria o alla Storia, mentre Puccini infierisce sulle fanciulle con «perizia tecnica a freddo» (*ibid.*: 226), guidati entrambi, dall'intuizione del «successo della crudeltà anche come oggetto di godimento estetico» (*ibid.*: 227), capace di attrarre le pulsioni più irrazionali di una borghesia in ascesa sociale, solleticata da questo genere di Kitsch che amalgama sadismo, fervore bellico e patriottismo. Entrambi colpevoli di furti reiterati al repertorio sadiano, ne traducono le scene più forti con calcolata insistenza. Puccini:

le sue donnette, le ammazza tutte e all'ultimo atto- belle e sofferenti, concolcate e indifese, ma già piuttosto strapazzate e un po' distrutte – dopo averle seviziate in una vastissima gamma di immaginosi tormenti, dalla tisi all'harakiri, dalla sete nel deserto al salto da Castel Sant'Angelo (*ibid.*: 229)

riuscendo nell'impresa impossibile di propinare compendi di Sade agli abbonati e famiglie. De Amicis infierisce perfidamente «sui denutriti, gli anafabeti, gli illegittimi, gli zoppini, i gobbetti, gli adenoidei» nella sua «grande e spietata metafora dell'Italia passata e presente [...] messa in mano come premio a scolaretti ingenui da genitori incoscienti» (*ibid.*: 232-233). La critica impietosa al nefando paternalismo deamicisiano segue la via della demistificazione già intrapresa da Eco nel famoso *Elogio di Franti* (Eco 1963).

La presentazione a coppie 'crimineose' prevede nel testo successivo, *Cip-cip*, Pascoli e D'Annunzio, trasfigurati nella irresistibile ipotiposi di un duetto tra gatto, l'Imaginifico «che gonfia la gran coda turgida ed emette sontuosi ron-ron sgranocchiando pernici e *fondants* sul più bel tappeto del salotto» (Arbasino 1977: 237), e topo, il Fanciullino «che si fa piccino piccino, stride e squittisce sottovoce, strisciando lungo i muri con una crostina di pane secco tra i baffi tremanti» (*ibidem*). Anche fra loro vige un patto di non-belligeranza che comporta l'assegnazione

di ben definiti campi d'interesse: lo scenario asfittico dalla moderazione piccolo-borghese per Pascoli, con derive verso sentimentalismi infantili e bucolici; la sfrenatezza sensuale e mondana per D'Annunzio, virata verso tonalità decadenti. Nella cornice del capitolo si delinea con graduale risalto il ritratto impietoso di un Pascoli 'smascherato' (Freud 1998: 224) nel fitto groviglio di ossessioni e fobie di una realtà familiare inquietante, afflitta da tirchierie, maniacali attenzioni escrementizie, fissazione per malattie e funerali; intrappolato in configurazioni parentali affini, per presa emotiva, a quelle dei romanzi di Ivy Compton Burnett, una delle predilezioni letterarie di Arbasino, ma lontanissimo nelle sue manifestazioni emotive (il piagnisteo ininterrotto) dal pudore reticente dell'*habitus* anglosassone. La ferocia che anima il ritratto della famiglia Pascoli, lampeggia anche in alcune pagine sferzanti sulle consuetudini di meschino familismo e grettezza dissimulata come sobrietà delle famiglie lombarde nel capitolo *Genius loci*, nel 2008 ripubblicato a parte con altri testi dedicati a Gadda col titolo *L'ingegnere in blu*, in una delle periodiche operazioni editoriali di recupero di materiali fatti assurgere a nuova vita, soprattutto grazie ad una cura particolare per il paratesto, evidente nella funzione di incorniciamento affidata ai titoli.

La medesima risentita "idiosincrasia per il tinello" caratterizza il capitolo *Condizione del dolore*, inserito nell'edizione '93 di *Fratelli d'Italia*, che molto deve ai testi poco sopra segnalati, oltretutto costituire una dichiarazione di lealtà all'attitudine melanconica, satirica e aggressivamente parodica di cui l'ingegnere costituisce il modello. Arbasino, vittima di una coazione alla levità e al differimento continuo difficilmente tollera i vincoli e le prescrizioni imposte da familismi bigotti con vocazioni sedentarie; ai suoi occhi essi si configurano come una provocazione. La risposta è la ferocia riversata nelle caricature rivolte «contro persone e oggetti che rivendicano autorità e rispetto, che sono in un certo qual senso 'elevati'» (*ibid.*: 222), senza discriminare tra dinastie annidate nelle ville della Brianza e autori consacrati dal canone scolastico.

Proseguendo secondo la lezione di Tynjanov e Šklovskij, più volte citati come punti di riferimento in *Certi Romanzi*, Arbasino esaspera



consapevolmente il procedimento parodico della caricatura, attraverso il quale stravolge la convenzionalità di una critica arretrata, spesso agiografica e poco aggiornata in quanto ad attrezzi del mestiere; al tempo stesso ne degrada gli oggetti di interesse, deformandoli con uno sguardo satirico che mira all'effetto comico. Dopo un altro ritratto di coppia che attribuisce a Gozzano e Marinetti una inedita coloritura *Kitsch*, seppur non consapevole<sup>3</sup>, il capitolo dedicato a D'Annunzio interrompe il flusso derisorio ed inaugura una serie di tratteggiature dove prevale una considerazione profonda per gli autori affrontati, anche se celata dietro la consueta ironia. È questa una maschera che Arbasino, condannato a una distanziamento coatta da un malinconico (e nevrotico) disincanto, depone raramente, se non in alcuni dei *Racconti d'esordio*, dove il tono crepuscolare, non ancora ripudiato, ha il sopravvento.

Del *Povero Imaginifico*, come recita il titolo, "tenebroso e geniale antropologo" che mette a punto una "categoria eterna" del carattere italiano da lui descritto con attenzione, il Dannunzianesimo, Arbasino pur non tacendo la megalomania e l'anacronismo, ammira la destrezza di movimento nel campo letterario, il tempismo nell'intuizione di mode e tendenze, con modernissime aperture verso le correnti artistiche e culturali internazionali:

Bisogna raggiungere addirittura Fellini per ritrovare un talento altrettanto morbido e scaltro nel riuscire a colpire con operazioni apparentemente così immediate un pubblico così 'universale' (*ibid.*: 260).

In *Solo per te, Lucia*, e nel successivo *Pura siccome un angelo*, oggetti del 'trattamento' sono Manzoni e Verdi. In entrambi i capitoli

---

<sup>3</sup> «Perché, perché, Guido Gustavo, che aveva tutto, non si è attenuto più rigorosamente alla sua vocazione per il Liberty? Se fosse riuscito a vedere un po' più chiaro in se stesso, poteva iniziare un gustoso 'camp' torinese in anticipo di mezzo secolo su Truman Capote; e oggi la Susan Sontag lo spiegherebbe agli americani» (*ibid.*: 258).

l'ammirazione confluisce in un dominio dei testi, in un certo senso non privo di affetto. Arbasino sa che può permettersi di scandagliare le presunte pulsioni inconsce manzoniane alla luce di orecchiate suggestioni lacaniane; che può trasformare la povera Traviata in una sventurata «non priva di stoltezza - una povera scema, vittima del Linguaggio e di una nozione demente ed autolesionistica delle 'belle maniere'» (*ibid.*: 279/80), incapace di respingere le richieste bassamente ricattatorie del 'topone' in tuba Germont. E porta lo scherzo fino alle lacrime.

Torna a pungere con recuperata velenosità analizzando il pessimo esempio, a suo parere, di letteratura popolare rappresentato dalla concittadina Carolina Invernizio, 'vecchia gallina' di cui il nascente gusto *camp* ha inopinatamente favorito il recupero, come fosse un monile di bachelite o un film hollywoodiano tra i più scalcinati. Non riconoscendole alcun merito letterario, Arbasino indirizza i cultori della nuova tendenza di provenienza dalla "New York più checchesca e frenetica" (*ibid.*: 290), tuttora in auge, alimentata proditoriamente da un mercato che ne ha intuito da subito le potenzialità, verso *Clelia, ovvero il Governo dei Preti*. Il romanzo dimostra le qualità di Garibaldi come narratore gotico, anticlericale con punte di accesa sensualità, relegandone ai margini la 'delirante' progettualità politica. Tutto il capitolo è percorso dalla questione dell'esistenza di una letteratura nazional-popolare e dell'individuazione di un carattere nazionale, che Arbasino è propenso a scorgere nel Garibaldi romanziere più che nella Invernizio. Sulla divergenza tra l'inconsistenza dei suoi romanzi e l'apprezzamento raccolto da un pubblico a lei fedele, già si era interrogato Gramsci in *Letteratura e vita nazionale*, cogliendo nella categoria del romanzesco 'folcloristico' una delle ragioni del suo successo, esemplificato nella scelta, come sfondo, di una Firenze corrispondente più alla Parigi stereotipata dei romanzi d'appendice che alla città reale.

Un'altra autrice molto popolare Liala, analizzata in qualità di 'fiancheggiatrice' dei valori fondativi dell'immaginario della destra italiana attraverso i personaggi e la lingua delle sue opere, verrà posta al centro di alcune pagine di *Cultura di destra* (1979) da Furio Jesi. Due

voci della critica culturale, discordanti per intonazione, individuano quasi all'unisono un tema di ricerca comune, l'influenza della letteratura di consumo di matrice femminile (un caso?) nella elaborazione di miti e linguaggi.

Gli ultimi quattro testi vanno a costituire la sezione conclusiva, come si è detto, interessata ad indagare filiazioni e umori di una certa "Linea lombarda" che, partendo da [*Malte Laurids*] Dossi, attraversa il *demi-mond* di Bertolazzi e il misconosciuto Lucini, e approda a Gadda, contrassegnata da

quel tragico spasimo: quel conflitto insanabile fra le due anime della Lombardia – illuminismo cosmopolita e scientizzante, delirante romanticismo melodrammatico ... fino a diventare una costante antropologica milanese (*ibid.*: 303/304).

Vi sono comprese anche due estese interviste a Testori e all'Ingegnere che accentuano la serietà argomentativa di questa ultima parte, nettamente discordante col resto. Nell'ultimo capitolo, *Genius loci*, delle cui vicende editoriali si è già detto, risulta in tutta evidenza l'ascendenza di Gadda sulla lingua e sullo stile di Arbasino, che affiora dal confronto più nervosamente stridulo, rispetto alla compassata sprezzatura con cui l'ingegnere mette a segno stoccate di infallibile accuratezza. E così Foscolo è ridotto a un basettone che si vanta della folta capigliatura, una sorta di parrucchiere, che esibisce un "narcisismo da torero". Tradisce «una fissazione edipica per la madre con l'uso smodato di alcuni termini (diva, sacerdotessa, principessa, e soprattutto vergine)», infatti «riempie di vergini i suoi 1900 versi tanto da contarne di più che in tutta la storia di Roma antica. Nelle *Grazie* poi sono vergini anche i quadrupedi...nessuno si salva dalla verginità» (*ibid.*: 365). Gadda pone questa sovrabbondanza a confronto con la propensione erotica di Foscolo per donne malmaritate, ma ricche e confeziona un ritratto antifrastico del poeta che anche lo studente più descolarizzato potrebbe apprezzare.

Va ribadito: non si deve prendere sul serio la vocazione pedagogica di Arbasino, vocazione da lui medesimo irrisa nei colleghi

Umberto Eco e Paolo Poli, suoi pari in quanto «affabilissimi pedagoghi di perversioni socio-culturali» (*ibid.*: 290). È solo un pretesto che dà il via ad un interessante esperimento di messa a nudo di stereotipi e convenzioni, inscindibile dall'effetto comico suscitato dall'insieme prettamente arbasiniano di impertinenza e garbo, un dono nella "patria della seriosità" (*ibid.*: 288) che Pasolini fa corrispondere «a quello paradigmatico e archetipo dell'*anasyrma*, cioè il tirarsi giù i calzonni (o su le sottane) e mostare i genitali» (Belpoliti – Grazioli 2001: 185). L'*anasyrma* in Arbasino deve essere preso alla lettera, quello che fa l'autore è infatti «mettere a nudo una società tirandole giù i calzonni o tirandole su le sottane». Nell'attacco assestato con le armi di una sconvenienza divertita, l'iperletteratura è tutta rivolta alla complicità del lettore, la cui presenza, a scuola, perché no, diventa insostituibile per sottrarre il riso al godimento solipsistico e trasformarlo in un 'gesto sociale'.

## Bibliografia

- Arbasino, Alberto, *Certi romanzi. Nuova edizione seguita da "La Belle Époque per le scuole*, Torino, Einaudi, 1977.
- Belpoliti, Marco – Grazioli, Elio (eds.), *Alberto Arbasino*, Milano, Marcos y Marcos, 2001.
- Cortellessa, Andrea, "Rivestire di nomi l'abisso. Note per un itinerario in Ripellinia" in *Ermeneutica letteraria*, n. 5, 2009, p. 115-134.
- Eco, Umberto, *Diario minimo*, Milano, Mondadori, 1963
- Freud, Sigmund, (1905), *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, trad. it. di Silvano Daniele e Ermanno Sagittario con un saggio introduttivo di Francesco Orlando, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), trad. it. di Raffaella Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997
- Leucadi, Giancarlo, *La terra incognita della romanzeria: saggio su Alberto Arbasino*, Bologna, Printer, 1994
- Pavolini, Lorenzo (ed.), *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio Rai (1974-1975), con una "Intervista sulle Interviste" ad Andrea Camilleri*, Roma, Donzelli, 2006
- Rinaldi, Rinaldo, *Il romanzo come deformazione: autonomia ed eredità gaddiana in Mastronardi, Bianciardi, Testori, Arbasino*, Milano, Mursia, 1985

## L'autrice

### Claudia Correggi

Docente di Italiano e latino nei licei, è dottoranda presso l'Università di Parma, impegnata in una ricerca sul romanzo *Fratelli d'Italia* di Alberto Arbasino. Si è occupata di ricezione dei classici e della rappresentazione dell'insegnante ("Una carpa al giorno a Walden Pond", *Between*, vol.3, n.6, 2013), delle trasposizioni cinematografiche del romanzo di Arpino *Il buio e il miele* (*Interpretazioni di un carattere nazionale: dall'Italia all'America con Giovanni Arpino*, 2012 Atti ADI) e di letteratura coloniale (*La scoperta dell'altra: letteratura e razzismo nell'Italia coloniale*, Atti ADI 2010).

Teacher of classical skills in the high schools, currently is attending a Ph.D at University of Parma, about the Alberto Arbasino 's novel *Fratelli d'Italia*. She studied the reception of literature topics by *media* and their teacher depiction ("Una carpa al giorno a Walden Pond", *Between*, vol.3, n.6, 2013), the film adaptations of the Arpino's novel *Il buio e il miele* (*Interpretazioni di un carattere nazionale: dall'Italia all'America con Giovanni Arpino*, Atti ADI 2012), the Italian colonial literature (*La scoperta dell'altra: letteratura e razzismo nell'Italia coloniale*, Atti ADI 2010).

Email: [clocorri@gmail.com](mailto:clocorri@gmail.com)

## L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

### **Come citare questo articolo**

Correggi, Claudia, *“La Belle Époque per le scuole ovvero il canone cucinato à la Sade”*, *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), [http:// www.betweenjournal.it/](http://www.betweenjournal.it/)