

«Che mi dici, vergogna di tutti gli uomini e gli dèi?».

Il monologo al proprio membro
 dal *Satyricon* al *Fellini Satyricon*

Emanuele Canzaniello

Muovendo da alcuni passi circostanziati del *Satyricon* antico guarderemo a due sole ipotesi di riscritture moderne di quel palinsesto di tutte le ibridità che è il capolavoro di Petronio. Il riferimento circostanziato è il frammento 132, 8-16 del romanzo antico. Il mio proposito è di indagare le continuità o le perdite calcolabili di quel preciso luogo testuale, di quel monologo scandito e prosimetrico, uno dei più clamorosi esempi di parodia dissacrante, di attacco al sublime, al sacro, agito nelle stesse vesti divine di Eros e di Priapo, nella riscritture mediata, consapevole nel calco della parodia o involontaria nella maniera satirica comune, che si attua nel film *Fellini Satyricon* (1969) di Federico Fellini.

Sollevatomi sul gomito assalii il contumace con un'invettiva press'a poco così: «Che mi dici, vergogna di tutti gli uomini e gli dèi? Infatti in un discorso serio non è lecito neanche nominarti. Questo mi sono meritato da te, che dal cielo dov'ero tu mi sprofondassi nell'inferno? Che mi rubassi gli anni fiorenti del giovanile vigore, e insinuassi nel mio corpo lo sfinimento dell'estrema vecchiaia? Ti prego, dammi una prova che almeno esisti»¹.

I passi a cui mi riferisco mettono in scena un monologo rivolto al proprio membro, in aperta allusione e scoronamento del passo omerico

¹ «Erectus igitur in cubitum hac fere oratione contumacem vexavi: "Quid dici," inquam "omnium hominum deorumque pudor? Nam ne nominare quidem te inter res serias fas est. Hoc de te merui, ut me in caelo positum ad inferos traheres? Ut traduces annos primo florentes vigore, senectaeque ultimae mihi lassitudinem imponeres? Rogo te, mihi apodixin defunctoriam redde"» (Petronio 2001: 243).

di *Odissea* XX 13-22 in cui Odisseo, vedendo la familiarità tra i Proci e la servitù della sua casa, si rivolge al proprio cuore che urla vendetta, e lo rimprovera consigliando prudenza. Partendo dalla natura composita del pastiche di Petronio, e attraversando di corsa anche il rapporto con l'autorità costituito dall'epica, il mio intento è quello di inventariare e illustrare la riscrittura filmica di quella singola e più specifica porzione di testo, all'interno di più scene del *Satyricon* felliniano. Proverò poi in conclusione a fare solo un breve cenno a un riferimento più indiretto e più mediato che è il *Casanova di Fellini* (1976) intorno al quale è ancora possibile trovare echi del passo petroniano. Tralascierò qui il discorso più ampio sul genere o sottogenere, di cui farebbe parte il romanzo antico, e sulle sue caratteristiche che veicolerebbero quasi 'naturalmente' le virtù della leggerezza e della dissacrazione, trasferendole anche alle riscritture. Il genere in questione, 'satira menippea' o romanzo tout court che sia² funzionerebbe come dispositivo formale che contiene e prepara quello stato psichico-morale inconsueto, quello scandalo del quotidiano, del comportamento inopportuno da cui muoviamo con il *Satyricon* antico. Che in realtà si dibatta di come questo avvenga in un romanzo, come già era il *Satyricon* di Petronio, e non in una menippea in quanto genere, è qui meno pertinente. Ancora con Massimo Fusillo, nel saggio sull'incipit assente del *Petrolino* di Pasolini, sappiamo che l'elemento matrice che interessa il nostro oggetto è ricondotto una volta di più all'attitudine menippea, presente anche nei romanzi, e che si configura come «una linea caratterizzata da una grande libertà formale e stilistica, sempre associata alle tematiche del basso, del corporeo, del grottesco, dell'osceno». Questi dunque i tratti, gli epifenomeni del connettore intorno al quale proseguire l'indagine.

Veniamo quindi agli elementi iconologici e alle caratteristiche più proprie alla versione di Fellini dei passi che c'interessano nel *Satyricon* antico, dal frammento 126 al frammento 140. In questa porzione decisiva del romanzo si consuma la sciagura di Encolpio, che nel fiore degli anni si vede privato dello splendore della sua erezione. E si noti che questo accade già prima dell'uccisione delle oche sacre al dio Priapo, un sacrilegio che poi porterà anche il dio a infierire nel guasto

² Tratti distintivi 'aggiunti' da Bachtin sono «la raffigurazione di stati psichico-morali inconsueti, anormali dell'uomo» (follia, sdoppiamento della personalità, fantasticherie, sogni strani, suicidio), la violazione del corso quotidiano della vita normalmente accettato, come le scene di scandali, comportamenti inopportuni, riconducibili al rovesciamento carnevalesco, il carattere pubblicistico d'attualità, per cui la menippea diviene una sorta di "genere 'giornalistico'" dell'antichità, «che presta un acuto interesse al fatto ideologico del giorno» (Lago 2007: 2).

che il giovane deve soffrire, perseguitato dal dio itifallico come Ulisse da Poseidone.

Gli elementi filmici: il primo mancamento della potenza sessuale si presenta all'uscita da un labirinto, quando il nostro si trova stremato e quasi ammazzato da un finto Minotauro che si rivela clemente, e gli salva la vita e lo abbraccia fraternamente e con grandi risate. Si scopre infatti che tutto il labirinto non era altro che una burla, un rito inaugurale per le feste del dio Riso. «Ma quella bella donna è vera, non è una burla, te la sei guadagnata Encolpio». Dopo il riso fausto Encolpio è invitato a un rituale di prostituzione sacra, è quasi un ordine: «Va, affronta Arianna, e lei almeno sconfiggila, vai Encolpio, falla felice».

Approccio di Encolpio, tutto sudato, lordo di sangue e appena scampato a morte certa; si lancia su Arianna fiducioso. Al primo cenno di esitazione Arianna lo richiama con una inflessione napoletana inattesa e sdegnosa: «Ma che fai? Sembri un morto». «Ma che fai, schifoso, ma che fai? Tu porti malaugurio a tutti». In qualche modo qui la perdita della sensualità sembra essere un esito nefasto delle festività legate al Riso, quasi la profanazione di quell'enorme alleggerimento del cuore di cui il Riso è ipostasi e celebrazione³.

Tutta la scena e la situazione nel labirinto e nella festa del Riso non sono presenti nel romanzo, che per parte sua si esprime con questi accenti: «Funerata est illa pars corporis, qua quondam Achilles eram»⁴ (Petronio, fr. 129).

Al termine di questa parabola di guarigione, in Petronio, troviamo il frammento che segue: «"Sono gli dèi maggiori che mi hanno riaggiustato a dovere. Mercurio infatti, che è abituato a portare su e giù le anime, bontà sua m'ha restituito ciò che una mano irata mi aveva strappato, e tu puoi vedere che adesso sono fornito meglio di Protesilao o di chiunque altro degli antichi". Ciò detto, sollevai la tunica, e tutto mi offrii alla constatazione di Eumolpo. Ma lui prima ebbe un brivido di spavento, poi per convincersi fino in fondo, cominciò a palpare con tutt'e due le mani quel ben di dio»⁵. È una pura suggestione

³ «D'altronde è noto come il "riso" abbia una funzione risoltrice di crisi cosmiche, se causato da esibizione di "membro" o "vulva". Del resto, per farla corta: "Inoltre faccio anche ridere qualche volta, e questo è addirittura prezioso"». Citando *I Demoni* di Dostoevskij nell'ultima frase, in P. P. Pasolini 1998: 1638-1639.

⁴ «Mi pare di avergli fatto il funerale a quella parte del corpo dove prima ero un Achille» (Petronio 2001: 235).

⁵ «Dii maiores sunt, qui me restituerunt in integrum. Mercurius enim, qui animas ducere et deducere solet, suis beneficiis redditi mihi quod manus irata praeciderat, ut scias me gratiosorem esse quam Protesilaum aut

ermeneutica operata dal caso e dalla dispersione dei manoscritti, se tre frammenti dopo quest'ultimo, in cui Eumolpo era impegnato a toccare con mano tutti i miracoli degli dèi maggiori, sempre Eumolpo sia impegnato a fare testamento. Il celebre testamento che è un placet a cannibalizzare il suo corpo: «Tutti coloro che hanno dei lasciti nel mio testamento, eccettuati i liberti, otterranno ciò che ho loro assegnato solo a condizione che taglino a pezzi il mio corpo e lo mangino alla presenza del popolo» (Petronio, fr. 141, 2)⁶.

Il rovesciamento parodico è completo e servito alla lettera. Se Eumolpo ha toccato una parte viva ora vuole che altri tocchino la sua morte pezzo per pezzo, palmo a palmo, parte per parte. In aggiunta a questa 'vicinanza' dei due elementi nel romanzo, nel film troviamo la morte di Ascilto per omicidio subito dopo che Encolpio ha ritrovato l'amplesso tra le carni della maga Enotea, primordiale e nera.

Ma quali sono le pratiche, magiche o farmacologiche, che vengono applicate sul caso scottante di Encolpio? Nel film i quadri sono tre. Il primo 'tableau' illumina il labirinto e il primo esito tragico con la prostituta sacra che si offre su di un letto di terra, isola contornata da un fossato non profondo e dipinto di gradazioni di colore acquamarina. Il secondo quadro prevede la fustigazione rituale dei glutei in quello che viene chiamato "il giardino delle delizie", un ambiente in cui sono dipinte su pareti tutte le posizioni dell'eros, in alcuni casi miniate con una linea che fa pensare alla trattatistica araba medievale. Il terzo quadro mette in scena il rimedio primordiale della donna-fertilità, caverna di carne nascosta sotto terra. Va ricordato qui che la maga Enotea, come racconta una digressione felliniana, per un botta e risposta di scherzi tra maghi era stata trasformata in una depositaria del fuoco originario, del fuoco della civiltà, un ricordo prometeico fatto corpo. Solo che il fuoco, per parodia, andava acceso avvicinando un ramo secco al sesso di lei.

Ora, prima di capire a cosa corrispondono questi tre quadri principali del film nel percorso molto meno lineare dei frammenti del romanzo, va annotato che quello che rimane invariato sono le tipologie di 'rimedi'rituali per scongiurare la disgrazia fisiologica occorsa al ragazzo.

Innanzitutto le frustate; sulle cosce e sui glutei, sia nel romanzo che in una scena del film. E la frusta era la più comune delle punizioni

quemquam alium antiquorum. Haec locutus sustuli tunicam, Eumolpoque me totum approbavi. At ille primo exhorruit, deinde ut plurimum crederet, utraque manu deorum tractat» (Petronio 2001: 262-264).

⁶ «Omnes, qui in testamento meo legata habent, praeter libertos meos hac condicione percipient quae dedi, si corpus meum in partes conciderint et astante populo comederint» Petronio 2001: 264.

riservate allo schiavo nell'economia domestica. Come se la funzione parodica attivata dal rito per scongiurare l'impasse attivasse anche una mimesi parodica delle funzioni servo-padrone. In un rovesciamento delle funzioni, dalla frustata patrizia, alta, patriarcale, autoritaria, al basso della fustigazione giocosa con pertiche sottili, operata tra l'altro da donne-bambine

La signora, frustata da quegli aperti insulti, infine corre alla vendetta, chiama i suoi camerieri e ordina loro di vergarmi le natiche. Non contenta di quella punizione oltraggiosa, la donna chiama le sguattere e la peggior feccia della sua servitù, e comanda di coprimi di sputi (Petronio, fr. 132, 2-5)⁷.

Un passo del genere ci riporta per un momento al tema del riso, e sembra quasi un calco da *Specchio delle mie brame* (1974) romanzo di Arbasino che Pasolini nel '75 recensirà; leggo da quella recensione:

Il riso suscitato da Arbasino corrisponde a quello paradigmatico e archetipo dell'"anasyrma", cioè il tirarsi giù i calzonni (o su le sottane) e mostrare i genitali. [...] L'"anasyrma" in Arbasino è assai spesso letterale, grazie a Dio, ma spesso è simbolico: Arbasino, cioè – è il caso di dirlo –, mette a nudo una società tirandole giù i calzonni o tirandole su le sottane: se ciò che poi ne consegue, anziché l'indignazione, è il riso, è tuttavia indubbio che non si tratta di un riso sciocco: ma di quel riso che fu ed è risolutore di crisi cosmiche, in illo tempore, da carestia, e oggi, a quanto pare, almeno fino al momento in cui *Specchio delle mie brame* è stato concepito, da opulenza (Pasolini 1999: 2207).

Probabilmente anche il riso del *Satyricon* antico appartiene al genere di riso concepito in uno stato di opulenza, non necessariamente trimalcionica ma contentiamoci di dire imperiale. Come frutto delle stagioni opulente va annoverata la parodia dei modelli più alti, che non si limita alla ripresa così spiritosa e irriverente del passo omerico, ma ha nei versi inseriti nel 'prosimetrum' che è il *Satyricon* i punti in cui il gioco è più consumato ed elegante. La lingua, la metrica, la bellezza autentica degli inserti poetici nel tessuto narrativo, diventano

⁷ «Manifestis matrona contumeliis verberata tandem ad ultionem decurrit, vocatque cubicularios et me iubet catomidiari. Nec contenta mulier tam gravi iniuria mea convocat omnes quasillarias familiaeque sordidissimam partem ac me conspui iubet. Oppono ego manus oculis meis, nullisque effusis precibus, quia sciebam quid meruissem, verberibus sputisque extra ianuam eiectus sum» (Petronio 2001: 240).

autonomi esempi di versificazione sublime del I d.C., e insieme, strumento delle forme più acute della parodia. Lì dove la perdita della potenza sessuale si fa più imbarazzante, più compromettente, il testo abbandona la prosa e configura un lamento parodico in poesia.

Nel film di Fellini non abbiamo parti declamate vere e proprie quando la crisi è più acuta, ma se non ci sono i versi abbiamo il tono tragico, sempre sull'orlo di sgonfiarsi nella parodia del tono tragico. È quindi rilevante notare la sfasatura tra gli enormi mezzi squisitamente linguistici agiti dal *Satyricon* romanzo e quelli a disposizione del film, diversi, forse non specificamente verbali o di 'parola', ma tutti convogliati per mantenere lo stesso coefficiente parodico. Una delle prime strategie del film per 'rendere' conto della forma del romanzo è stata individuata da Deleuze in questi termini:

La drammaturgia felliniana si caratterizza per una tecnica narrativa ad interruzioni, quando quella petroniana era sicuramente di tipo progressivo. In definitiva, l'ordine univoco paradossalmente non deriva dall'inserimento di un collante narrativo tra i frammenti, ma da un inasprimento dell'assetto frammentario secondo una volontà preordinata. Se il romanzo di Petronio, presumibilmente progressivo al suo concepimento, subisce l'attacco scarnificante della storia (e quindi il suo assetto a stralci narrativi avviene a posteriori e indipendentemente dalla volontà dell'autore), l'operazione ermeneutica di Fellini stravolge l'ottica: considerando il frammento come elemento peculiare del romanzo e allo stesso tempo eloquente di antichità, Fellini decide un assetto frammentario a priori che diventa per questo 'stile interstiziale', elemento e motivo del 'suo' *Satyricon* (Deleuze 1989: 200).

L'inusuale abbondanza di commenti spesi da Fellini per il suo *Satyricon* ha portato persino a uno stigma di "logomania" (Betti, 1970: 23) ma quello che qui può essere utile ricordare è la riflessione sulla mancanza di fonti in senso proprio che Fellini considera tra le difficoltà inattese per un'opera che si vuole riscrittura di un testo preesistente e canonico:

Quando il cinema ricorre a un testo letterario, il risultato, nel migliore dei casi, sarà sempre e soltanto una trasposizione di tipo illustrativo [...]. La fedeltà storica, quindi la documentazione libresco, l'aneddoto compiutamente erudito, l'organicità narrativa, non servono in un racconto che ha l'ambizione di far rivivere personaggi a noi così lontani (Fellini 2000: 100, 104).

Da qui derivano l'impianto e la grammatura, la fotografia e la mimesi più propria del *Satyricon* felliniano, un'operazione di realismo produttivo o se vogliamo di iperrealismo, che si allontana da ogni ipotesi ingenua di ricostruire un passato, di comprendere l'antico. Per raccontare, per rendere un intero ambiente visivo occorre ignorare il referente reale, i suoi oggetti, i suoi arredi, le sue mimiche non meno che i precedenti tentativi di mimesi. Le scene non vengono mandate a memoria, impostate assecondando il repertorio degli attori, ma vengono 'scoperte' dalla macchina da presa. Fellini e i suoi collaboratori considerano l'antichità come dimensione sconosciuta; per cui l'unico modo reale, 'vero', per parlarne non è un approccio reale, e vero, quindi 'storico', di sua natura già falsato e falsificante, ma 'onirico', così da «precipitare smemoratamente nel tempo» (Betti, 1970: 38).

Il piano d'opera di Fellini ha indubbe affinità con riprese dell'antichità come quella di Antonin Artaud, *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, o *Super Eliogabalo* (1969) di Arbasino. Perizia archeologica, disponibilità di grandi scavi di erudizione, e montaggio spiritoso, alieno da ogni preoccupazione storica, di ricostruzione verosimile ma non per questo operazione falsa. Anzi, si era solo detto che «per aiutare i lettori a disimparare un po' la storia' il trattamento da riservare al film dovesse essere quello usuale per un film di fantascienza: gli antichi romani come marziani (Kezich, 1987: 279-280; Zanelli, 1969: 13). Tutte le analisi del film partono da questo elemento, il film 'storico' guidato e manipolato con mezzi che inducano allo straniamento e alla sensazione di uno smarrimento 'science fiction'. A cui va aggiunta la presa di distanza dallo stesso romanzo di Petronio. Già Oreste Del Buono, in un intervento sui disegni preparatori di Fellini, ha individuato il senso ultimo dell'operazione esplorativa felliniana nella separazione tra il film e la Storia, e ancor più tra il film e la sua fonte:

La prima seduzione cui resistere è, comunque, quella di credere che l'ultimo film di Fellini sia un pur libero adattamento del *Satyricon* di Petronio. Infatti, il suo pur libero adattamento dal *Satyricon* Fellini lo ha già girato 10 anni fa sotto il titolo *La dolce vita* [...]. Sotto il titolo *Fellini Satyricon* si nasconde [...] un pur libero adattamento da *Il viaggio di G. Mastorna* il film previsto e – mai realizzato – subito prima del *Fellini Satyricon*, un viaggio con la morte non come temuto punto di arrivo, ma come scontato punto di partenza, un viaggio agli inferi.

Luca Canali invece (in Zanelli, 1969: 49-50), a proposito delle scene erotiche del *Satyricon*, scrive:

Tutto è narrazione, e nulla è descrizione. Non è un caso che spesso Petronio non si degni neppure di descrivere i particolari fisici degli amanti, eccettuati quei tratti che servono a descriverne il carattere (Canali, 1981: 5-11).

Ma lì dove il *Satyricon* antico crea il suo vanto stilistico nella velocità, nei piedi di vento tanto ammirati da Nietzsche, nel passo della narrazione quindi, che supera di volata anche la necessità di descrivere, il film invece descrive, o meglio mostra, lascia che le cose siano nude, visibili, e in questa naturalezza del visto, del visibile, del tutto-mostrato riconfigura la nudità, dell'estrema trasparenza che era propria alla prosa di Petronio. Formalmente, nella sua grafia, quello di Fellini è un film di quadri fissi, di contemplazione, di strutture 'a palcoscenico', ottenute anche con ingegno tecnico, grazie alla mancanza di basamento mobile per la cinepresa o dall'uso dello zoom in sostituzione della carrellata, che delimita la rappresentazione dello spazio quasi a una bidimensionalità assoluta, di caligine e colori matti (Fellini 2000: 107). Per cui «se già il medium filmico di sua natura mostra, Fellini indugia» (Sutterlin, 1996: 210) non facendo altro che sfruttare lo specifico del linguaggio filmico lì dove sembra quasi negarlo.

Anche nel *Casanova*, nel dialogismo memoriale dell'avventuriero, nei monologhi verbosi tirati via dalle memorie, nelle conversazioni con le amanti sopravvive il monologo con se stesso, vale a dire con il proprio sé più autentico, con il proprio sesso.

Quando il monologo diventa dialogo, in una scena in carrozza a Londra, Casanova scambia insulti in registro alto e maledicente con due ex amanti, madre e figlia, con la madre volano accuse di contagio della sifilide, la figlia invece le crede infondate e ironizza «di certo non con te, impotente!». Ma la madre imperterrita, «truffatore» lo accusa, «schifoso, sei stato tu con quel verme marcio che hai tra le gambe a impestare me». Segue sputo dalla carrozza lanciato verso di lui, in un'analogia movenza con l'invettiva e lo sputo sdegnato che ritroviamo nel *Satyricon*, romanzo e film.

Casanova con la monaca, ginnastica e orologeria meccanica, Casanova recita di sé e parla con il proprio fantasma. Casanova con la pallida salassata, la possiede approfittando di un suo mancamento, di uno svenimento, e parla continuamente con lei assente e con gli assenti. Casanova a tavola con un'amante che sta al gioco e che le propone un dialogo mascherato con una parte del corpo di lei; entrambi, a tavola, redarguiscono il sedere di lei, ammonito per la sua impudenza in chiesa e perciò da frustare e poi da perdonare in ginocchio come un idolo. Anche qui in un monologo con se stessi, agito nel teatro erotico,

ma che resta dialogo al proprio sé e fantasma proprio. Casanova con la bambola meccanica realizza in fine un quadro che è un'anatomia dell'impotenza come soliloquio.

Bibliografia

- Arbasino, Alberto, *Fratelli d'Italia* (1963), Milano, Adelphi, 2000.
Id., *Super-Eliogabalo* (1969), Milano, Adelphi, 2001.
Canali, Luca, "Neutralità e vittoria di Petronio", *Petronio, Satyricon*, Ed. Ugo Dettore, Milano, Rizzoli, 1981.
Deleuze, Gilles, *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989.
Federico, A.C., *Disegni per il Satyricon di Federico Fellini*, Ed. Laura Betti, Milano, Milano Libri Edizioni, 1970.
Fellini, Federico, *Fare un film* (1980), Torino, Einaudi, 2000.
Lago, Paolo, *L'ombra corsara di Menippo. La linea culturale menippea, fra letteratura e cinema, da Pasolini a Arbasino e Fellini*, Firenze, Le Monnier, 2007.
Pasolini, Pier Paolo, *Romanzi e racconti*, vol. II (1962-1975), Milano, Mondadori, 1998.
Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. II, Eds. W. Siti - S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999.
Petronio, *Satyricon*, trad. it. Luca Canali, Milano, Bompiani, 2001.
AA.VV., *Fellini-Satyricon: l'immaginario dell'antico*, I Quaderni di Acme, Milano, 2009.
Sutterlin, Axel, *Petronius Arbiter und Federico Fellini: ein Strukturanalytischer Vergleich*, Frankfurt am Main, Lang, 1996.

Filmografia

Fellini's Satyricon, Dir. Federico Fellini, Italia, 1969.

L'autore

Emanuele Canzaniello

Attualmente assegnista di ricerca Programma STAR linea 1 Dipartimento Studi Umanistici presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II in Critica letteraria e letterature comparate. Nel maggio 2013 conclude un dottorato presso l'Università di Bari, nell'ambito delle letterature comparate, dove si è proposto di rintracciare un'estetica del romanzo totalitario tra Francia e Italia. Ha

tradotto alcuni lavori di Harald Weinrich. Ha pubblicato recensioni cinematografiche e articoli in *Le Parole e le Cose*, *Nazione Indiana* e altre riviste. Un suo saggio sul caso e la letteratura è apparso nel volume *Delle coincidenze, ad est dell'equatore*, 2012. Nel 2015 cura con Elisabetta Abignente la pubblicazione de *Le Attese, Opificio di letteratura reale/2* (Napoli, Ad est dell'equatore, 2015) e pubblica al suo interno il saggio "Nostalgia dell'inorganico". Interventi di critica e teoria della letteratura sono apparsi in *Between* e *Status Quæstionis*.

Email: emanuelecanzaniello@gmail.com

L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Canzaniello, Emanuele, "«Che mi dici, vergogna di tutti gli uomini e gli dèi?». Il monologo al proprio membro dal *Satyricon* a *Fellini Satyricon*", *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/>