

Scherza coi santi.

Parodie del divino in Joyce e Rushdie

Stefano Manferlotti

Il motto di spirito che dà forma al titolo del mio discorso individua alcuni tratti propri della parodia, che si impone innanzitutto come pratica trasformativa di un modello - non necessariamente connesso a quanto viene fissato dalla parola scritta - più o meno istituzionalizzato. Si tratta, in questo caso specifico, di un proverbio, vale a dire di un microgenere assai antico che trova nella massima e nell'apoftegma i suoi padri nobili, riscritto mediante la semplice inversione dei lemmi "santi" e "fanti": «Scherza coi fanti e lascia stare i santi», recita - come ben sapete - l'originale: un invito, molto più sorridente e meno pressante di altri più lugubri messaggi rivolti ai liberi pensatori dagli integralisti di ogni confessione (i giornalisti di *Charlie Hebdo*, se vogliamo restare al nostro livido oggi, hanno pagato con la vita il loro rifiuto di autocensurarsi), a tenere ben distinti fra loro i campi della politica e della religione.

Il semplicissimo gioco di parole che ho posto in atto, mutuato da una delle tante pratiche della gloriosa *Settimana Enigmistica* (il cosiddetto "scambio di consonante") si accompagna ad ulteriori e più dinamici tratti tipici della parodia: la compresenza di due contenuti (ciò che accolgono il modello e il suo alterato doppio o riflesso: se si preferisce, la sintesi di due testi) e la condivisione - da parte di mittenti e destinatari - di un *cluster* di conoscenze comuni che consentano la corretta decodificazione del messaggio e attivino quanto ne consegue a livello cognitivo. Non è necessario volare alto: la parodia che dell'*Amleto* e del *Romeo e Giulietta* vien fatta da Totò e Lia Zoppelli nel film *Chi si ferma è perduto* (1960) prevede spettatori che i due drammi li

conoscano bene o almeno ne sappiano quanto basta per cogliere il recupero e la deformazione di alcune battute e trarne quell'articolato piacere che il comico di parola o di situazioni o di entrambi si pone come suo essenziale fine. Se a tutto ciò aggiungiamo il citazionismo puro e semplice o non puro né semplice e l'intertestualità impliciti in qualsiasi riscrittura parodica, che si tratti di un motto o di un genere letterario, possiamo sentirci autorizzati ad affermare che i pur validi studi sulla parodia dei vari Abastado, Hutcheon, Kiremidijan e Rose (mi fermo agli studi in lingua inglese)¹ non fanno altro che dipanare la materia in maniera più estesa, selezionando e discutendo una serie di testi letterari che confermino premesse assai prossime a quelle da cui sono io stesso partito quando ho pensato di non lasciare i santi nella loro metafisica pace.

Come accennavo prima, non è raro il caso che ad essere parodiato sia un intero genere letterario: si pensi, fra i moltissimi esempi che si potrebbero addurre, al romanzo cavalleresco decostruito - sia pure in maniera assai complessa - da Cervantes, alla *Shamela* con cui Fielding riscrive il fin troppo fortunato romanzo epistolare di Richardson, alla parodia del romanzo sentimentale posta in essere da Jane Austen, alla biografia 'scientifica' demolita con divertita disinvoltura sia da Sterne nel *Tristram Shandy* che da Virginia Woolf in *Orlando*, alle fiabe riprese e irrise nei loro misogeni substrati da Angela Carter nella raccolta di racconti *The Bloody Chamber*. Infine: mentre Shakespeare affida a Polonio (*Hamlet*, II, 2, 351-55) il compito di far passare sotto le forche caudine del ridicolo una congerie di forme teatrali riprendendo e riformulando da par suo l'antico artificio del *catalogo*, nel suo *Ulysses* Joyce si spinge fino alla parodia di tutti i generi in prosa conosciuti, compresi quelli più popolari: per dirne una, la sua riscrittura del romanzo rosa nell'episodio noto col nome di Nausicaa risulta in più momenti addirittura esilarante.

Vero è, tuttavia, che ad imporsi è il più delle volte una linea tematica, per un motivo molto semplice: mentre non vi è parodia di un genere che tale linea non attraversi per forza di inerzia, il tema incarna

¹ Abastado 1976; Hutcheon 1985; Kiremidijan 1985; Rose 1993.

di per sé quelli che chiamerò - facendomi questa volta aiutare dai fisici - punti di minor resistenza. La parodia mitologica, e quella del sacro in generale, rappresenta - nel socioletto dei cacciatori - un bersaglio grosso, tanto esse appaiono radicate nella cultura che autori e pubblico condividono. *Quis ut Deus?*, direbbe l'arcangelo Michele. Per intenderci: non vi è irriducibile ma alfabetizzato agnostico che non abbia cognizione della Bibbia o del Corano o, se non ne sa altro, dei principali precetti rintracciabili nel canone buddista.

Ancora più vero, però, è che gli scrittori creativi mal sopportano la teoria. Se Proust ha cura di annotare che «Un libro dove si percepiscano delle teorie è come un oggetto sul quale si lasci il cartellino del prezzo», nel suo fortunato studio *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione* George Steiner si sofferma sul «ronzio della teoria» che infastidisce qualsiasi vero artista². Ed allora, pigiando il pedale sulla dominante del mio contributo, dirò che *vere dignum et iustum est* lasciare la parola a coloro ai quali dobbiamo, fra l'altro, il senso stesso del nostro magistero:

Stately, plump, Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed. A yellow dressing-gown, ungirdled, was sustained gently behind him by the mild morning air. He held the bowl aloft and intoned:
- Introibo ad altare Dei.

[...]

Solemnly he came forward and mounted the round gunrest. He faced about and blessed gravely thrice the tower, the surrounding country and the awaking mountains. The, catching sight of Stephen Dedalus, he bent toward him and made rapid crosses in the air, gurgling in his throat and shaking his head.³ (Joyce 1992: 1)

² Steiner 1994: 304.

³ «Solenne e paffuto, Buck Mulligan comparve dall'alto delle scale, portando un bacile di schiuma su cui erano posati in croce uno specchio e un rasoio. Una vestaglia gialla, discinta, gli era sorretta delicatamente sul dietro

E un paio di pagine dopo, quando al tavolo apparecchiato alla meglio per la prima colazione si è assiso anche l'altro amico, Haines:

He hacked through the fry on the dish and slapped it out on three plates, saying:

- *In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti.*⁴ (Joyce 1992: 13)

La complessa rapsodia dell'*Ulisse* principia, come si può vedere, dalla parodia della Messa e dei ministri del culto di Santa Romana Chiesa, a fissare dal primo momento quella ripresa e riscrittura in chiave eroicomica delle mitologie e mitografie dell'intera civiltà occidentale che costituisce l'ossatura stessa del romanzo, che si tratti della peregrinazione dell'Ulisse omerico, trasformato in un piccolo ebreo che di eroico ha ben poco, pedinato dal narratore in una giornata qualsiasi della Dublino proto-novecentesca, o di una religione diffusa da oltre un millennio nell'intero orbe terracqueo. Uno sfrontato giovanotto, per giunta agnostico, entra in scena indossando a mo' di paramenti sacri una vestaglia a colori vivaci, discinta, levando al posto del calice gli oggetti della toletta mattutina. Se il «discinta» fa da contraltare quasi lubrico a quel «posati in croce» che attiva giochi della mente ben più sofisticati (il sintagma «lay crossed» è anche il primissimo esempio del virtuosismo non solo verbale posto in essere da Joyce nell'intera opera), il modo in cui il personaggio attiva la

dalla mite aria mattutina. Levò alto il bacile e intonò: - Introibo ad altare Dei. [...] Maestosamente avanzò e ascese la rotonda piazzuola di tiro. Fece dietrofront e con gravità benedisse tre volte la torre, la campagna circostante e i monti che si destavano. Poi, avvedutosi di Stephen Dedalus, si chinò verso di lui e tracciò rapide croci nell'aria, gorgogliando di gola e tentennando il capo» (Joyce 1975: 5). D'ora in avanti indicati con Ulysses e Ulisse.

⁴ «Trinciò in lungo e in largo la frittata nel piatto e la sbatté su tre piattini, dicendo: - In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti» (Joyce 1975: 13).

parodia dell'Introito fa di lui un *attore* impegnato nella dissacrazione di una liturgia la cui teatralità appare, più che evidente, strutturale.

Nel magnifico episodio della chiesa di Ognissanti (noto come «I lotofagi»), l'ebreo e laico Leopold Bloom, ripreso mentre assiste ad una funzione religiosa cattolica da una postazione per così dire esterna, non manca di rilevarlo in maniera esplicita: «First communicants. Hokypoky penny a lump. They feel all like one family party, same in the theatre, all in the same swim. They do. I'm dure of that»⁵ (Joyce 1992: 99). E poco più avanti: «Squareheaded chaps those must be in Rome: they work the whole show»⁶ (*ibid.*: 102).

Insomma: se la divinità è, come si diceva, un bersaglio grosso, la Chiesa intesa come istituzione lo è in maniera ancora più netta. La tecnica che Joyce utilizza per indurre il lettore a riflettere sull'energia paralizzante di istituzioni refrattarie al cambiamento è la stessa che si riproduce nell'intero romanzo. «I wil not serve that in which I no longer believe, whether it call itself my home, my fatherland, or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can and as wholly as I can, using for my defence the only arms I allow myself to use – silence, exile, and cunning» (Joyce 1994: 259), aveva annotato Stephen Dedalus nelle ultime pagine del *Portrait of the Artist as a Young Man*.⁷ Anche per quanto riguarda la Chiesa, infatti, la deformazione intenzionale della ritualità non solo linguistica che nella realtà storica informa di sé ognuno di questi colossali insiemi (nel discorso di Stephen "casa" sta, infatti, per "famiglia"), sortisce

⁵ «Prime comunioni. Abracadabra. Un soldino al pezzo. Poi si sentono tutti una grande famiglia. Lo stesso a teatro, tutti nella stessa barca. Sì, certo. Senza dubbio» (Joyce 1975: 77).

⁶ «Devono essere gente con la testa sulle spalle quei signori di Roma: dirigono tutto lo spettacolo» (Joyce 1975: 79).

⁷ «Non servirò ciò in cui non credo più, si chiami questa la casa, la patria o la Chiesa: e tenterò di esprimere me stesso in un qualche modo di vita o di arte, quanto più potrò liberamente e integralmente, adoperando per difendermi le sole armi che mi concedo di usare: il silenzio, l'esilio e l'astuzia» (Joyce, 1970: 334).

nell'*Ulisse* dal contrappunto creato nel testo dalla disseminazione strategica di tutta una serie di elementi, che vanno - per sottolinearne i più significativi - dalla ripresa di formule canonizzate alle modalità di caratterizzazione del personaggio ed alla stessa ridefinizione dello spazio. Mi limiterò ad un solo esempio. «Introibo ad altare Dei», aveva salmodiato il blasfemo Buck Mulligan. Nel XV episodio, noto anche come «Circe» o «Il bordello», redatto nella forma di una pièce teatrale più audace di quante ne poteva vantare l'avanguardia espressionista tedesca perché le didascalie includono fra i personaggi perfino un cavallo, un berretto, una pianola e una non meglio precisata «voce», Mulligan passa il testimone ad una coppia di prelati, padre Malachi O'Flynn e il reverendo Haines Love, ripresi nell'atto di celebrare una specie di messa nera:

FATHER MALCHI O'FLYNN: Introibo ad altare diaboli.

THE REVEREND MR HAINES LOVE: To the devil which hath made my young days.

FATHER MALCHI O'FLYNN: (Takes from the chalice and elevates a blood-dripping host) Corpus Meum.

THE REVEREND MR HAINES LOVE: (Raises high behind the celebrant's petticoats, revealing his grey bare buttocks between which a carrot is stuck) My body.⁸ (Joyce 1992: 696-97)

La parodia della parodia, ottenuta anche per mezzo di uno scambio di sostantivi, ma ben più eversivo del mio perché mette il diavolo al posto di Dio, affiancandosi alla ripresa anch'essa deformante del Salmo 42 (*Ad Deum qui laetificat juventutem meam*), si accompagna

⁸ «PADRE MALACHI O'FLYNN Introibo ad altare diaboli. IL REVERENDO MR HAINES LOVE Al diavolo che ha allietato i miei giovani giorni. PADRE MALACHI O'FLYNN (Prende dal calice ed eleva un'ostia grondante sangue) Corpus meum. IL REVERENDO MR HAINES LOVE (Rialza il didietro della sottoveste dell'officiante, scoprendo le nude natiche grigiastre e pelose tra le quali è infilata una carota) Il mio corpo» (Joyce 1975: 529-30).

all'autentica pioggia di riscritture governate dalla dissacrazione rinvenibile nell'intero capitolo: si va dalla genealogia di Cristo, spodestata da quella piccolo-borghese di Leopold Bloom (ne cito la chiusa: «... and Szombathely begat Virag and Virag begat Bloom *et vocabitur nomen eius Emmanuel*», Joyce 1992: 616)⁹, alle litanie della Vergine («Kidney of Bloom, pray for us. Flower of the Bath, pray for us. [...] Sweets of Sin, pray for us», Joyce 1992: 618)¹⁰ a svariati recuperi di passi dal Vecchio e Nuovo Testamento, resi spassosi dalla loro dislocazione nei recinti circoscritti dal comico. Lo stesso vale per i personaggi: dei due sventurati chierici già si è detto. L'ex cattolico ed ora ateo Stephen Dedalus compare prima come parroco, poi addirittura come cardinale primate d'Irlanda:

His Eminence, Simon Stephen Cardinal Dedalus, Primate of all Ireland, appears in the doorway, dressed in red soutane, sandals and socks. Seven dwarf simian acolytes, also in red, cardinal sins, uphold his train, peeping under it. [...] Round his neck hangs a rosary of corks ending on his breast in a corkscrew cross...¹¹ (Joyce 1992: 638-39)

Se a tutto ciò aggiungiamo il vistoso slittamento dello spazio verso l'onirico e il surreale, il cerchio argomentativo che prima proponevo può ritenersi, se così posso osare, chiuso. Con un'ultima annotazione. Come è noto, parodie del Cristianesimo sono pressoché coeve alla sua nascita. Qualcuno data all'anno 85 il graffito rinvenuto

⁹ «... e Szombathely generò Virag e Virag generò Bloom et vocabitur nomen eius Emmanuel» (Joyce 1975: 445).

¹⁰ «Rognone di Bloom, prega per noi, / Fiore del Bagno, prega per noi, [...] Dolcezze del peccato, / pregate per noi» (Joyce 1975: 447).

¹¹ «Sua Eminenza Simon Stephen Cardinale Dedalus, Primate d'Irlanda, appare sulla soglia, vestito di sottana rossa, sandali e calze. Sette scimmieschi accolti, pure in rosso, peccati cardinali, gli reggono la coda del manto, sbirciando sotto. [...] Ha attorno al collo un rosario di sugheri che gli termina sul petto in un cavatappi a forma di croce» (Joyce 1975: 468).

sul Palatino nel 1857, in cui Gesù sulla croce è rappresentato con una testa d'asino, e non c'è bisogno di attendere il *Faust* di Marlowe o *L'elogio della follia* di Erasmo da Rotterdam per vedere parodiata la Chiesa romana. Citazioni esplicite che rimandino a queste o ad altre fonti della stessa matrice nell'*Ulisse* non ce ne sono. Appare però verosimile che la parodia della processione inserita nel XII episodio («Il Ciclope»), che occupa due intere pagine, aperta da un crocifero e chiusa da Sant'Orsola che si porta appresso tutte le sue undicimila vergini, abbia i suoi antecedenti negli altrettanto irridenti cataloghi di Rabelais e - con un balzo in avanti giustificato dall'appartenenza allo stesso canone nazionale - di Jules Laforgue, che nel racconto *Le miracle des roses* (1887) aveva presentato una processione altrettanto ricca di facezie e motti dissacratori. Certamente Joyce si sente più affine al primo, non ignoto né a Bloom né alla sua infedele Penelope, visto che nel suo celebre monologo Molly lo cita, sia pure a modo suo: «... cant be true a thing like that like some of those books he brings me the works of Master François somebody supposed to be a priest...»¹² (Joyce 1992: 890). Bachtin ne sarebbe contento, perché è indiscutibile che Joyce può essere accostato al grande francescano più per la centralità concessa al corpo ed alla materia cosiddetta bassa (cucina povera in testa) che per l'attivazione, nel testo, di finalità satiriche nel senso stretto del termine. Nell'*Ulisse* tale tensione appare pressoché assente.

Ben presenti sono invece i riferimenti alla cultura ed alla religione ebraica, ovviamente connessi ad azioni e pensieri del personaggio Bloom. Il poco spazio a mia disposizione non consente che ne parli.¹³ Mi limiterò ad una constatazione che può però risultare interessante: spunti parodici riservati ai riti religiosi dell'ebraismo non mancano, ma appaiono condotti da Joyce con una levità ed un riguardo che contrastano in maniera vistosa col trattamento, chiamiamolo così,

¹² «...non può essere vera una cosa del genere come qualcuno di quei libri che mi porta le opere di Mastro François tal dei tali che dicevano fosse un prete...» (Joyce 1975: 667).

¹³ Per un'analisi approfondita dei processi parodici applicati alle cultura e ai riti cattolici ed ebraici rimando al mio Manferlotti 2014.

riservato alla fede cattolica. Quanto al Buddismo, bastano a Bloom due frasi: «Buddha their god lying on his side in the museum. Taking it easy with hand under his cheek»¹⁴ (Joyce 1992: 98).

Di Allah e di Maometto, suo profeta, non c'è traccia in *Ulisse*. Il secondo, colto nei suoi anni giovanili, è invece protagonista di almeno tre capitoli del romanzo *The Satanic Verses*, che Salman Rushdie pubblicò nel 1988 e che gli costò la *fatwa*:

Comunico al fiero popolo musulmano che l'autore dei *Versi satanici*, un libro che è contro l'Islam, il Profeta e Il Corano, e tutti coloro che siano coinvolti nella pubblicazione e che conoscano il contenuto del libro, sono condannati a morte. Chiedo a tutti i musulmani di scovarli ed ucciderli.

Così parlò l'*Āyatollāh al-'Uzma* (grande ayatollah) Ruḥollāh Moṣṭafāvī Mōsavī Khomeynī e gli integralisti, da sempre refrattari all'umorismo (non solo quelli di fede islamica, intendo dire), lo presero molto sul serio: Igarashi Hitoshi, il traduttore giapponese del libro, venne assassinato. Ettore Capriolo, il traduttore italiano, si prese sull'uscio di casa una pioggerella di coltellate, per fortuna non letali. Ancora oggi l'autore, sotto scorta, cambia di continuo rifugio. Perché tanto odio?

In effetti, Rushdie isola - usando il vetusto escamotage del sogno fatto da uno dei protagonisti - un episodio nella vita di Maometto (qui ribattezzato Mahound, lo sprezzante nomignolo con cui i cristiani usavano chiamarlo già nel Medioevo), dal quale si apprende che nella primissima fase di slancio del credo da lui predicato, il Profeta cedette ad un compromesso coi notabili della Mecca, qui ribattezzata Jahilia: ammorbidì il monoteismo radicale della dottrina riconoscendo a tre divinità femminili del pantheon locale lo status di intermediarie fra gli uomini e Dio, salvo poi pentirsi e ritrattare il tutto parlando (dove il

¹⁴ «Budda il loro dio disteso su un fianco nel museo. Se la prende con calma con la mano appoggiata sotto la guancia» (Joyce 1975: 76).

titolo del romanzo) di versetti a lui ispirati in un momento di debolezza da Shaitan, l'Avversario, alias Satana. Troppo poco, parrebbe, per giustificare l'ira di Khomeynī e seguaci, anche perché, come ha ricordato John D. Erickson nel suo *Islam and Postcolonial Narrative* (Cambridge, Cambridge University Press, 1998), lo scrittore aveva tratto l'episodio incriminato dall'opera di due noti storici arabi quasi coevi di Maometto, al-Wakidi e al-Tabari, mai contestati dagli zeloti.

Una lettura attenta del testo fornisce però alcuni dettagli che consentono di inserire anche questo romanzo nel discorso che stiamo conducendo. Se è verosimile che non abbiano rallegrato i censori iraniani le molte pagine in cui Maometto viene presentato come un opportunista molto attento alle dinamiche del potere politico, è certo che li abbia divertiti ancora meno la dissacrante presentazione del Corano come una sorta di Bibbia della repressione, come una sequela di divieti assurdi, pervasivi di ogni aspetto della realtà, addirittura iniqui nei confronti della donna:

Amid the palm-trees of the oasis Gibreel appeared to the Prophet and found himself spouting rules, rules, rules, until the faithful could scarcely bear the prospect of any more revelation, Salman said, rules about every damn thing, if a man farts let him turn his face to the wind, a rule about which hand to use for the purpose of cleaning one's behind. [...] the angel starts pouring out rules about what women mustn't do, he starts forcing them back into the docile attitudes the Prophet prefers, docile or maternal, walking three steps behind or sitting at home being wise and waxing their chins.¹⁵ (Rushdie 1988)

¹⁵ «Tra le palme dell'oasi Gibreel apparve al profeta e cominciò a declamare regole, regole, regole [...] regole su qualsiasi cosa, se un uomo scoreggia, che volga il viso verso il vento, regole sulla mano da usare per pulirsi il sedere. [...] l'angelo comincia a sfornare regole su ciò che le donne non devono fare, imponendo loro di tornare a quella docilità che il Profeta

C'è di peggio. Quando la tenutaria della *Hijab* (letteralmente: la cortina, ha assunto poi il significato antonomastico di "velo islamico"), il bordello più famoso della città, ha la sagace quanto sapida idea di dare ad ognuna delle sue *signorine* il nome di una delle mogli di Maometto (questo particolare negli storici è assente...), i maschi della città vanno in delirio:

When the news got around Jahilia that the whores of the Curtain had each assumed the identity of one of Mahound's wives, the clandestine excitement of the city's males was intense [...] So, in the Prophet's absence, the men of Jahilia flocked to the Curtain, which experienced a three hundred per cent increase in business. For obvious reasons it was not politic to form a queue in the street, and so on many days a line of men curled around the innermost courtyard of the brothel, rotating about its centrally positioned Fountain of Love much as pilgrims rotated for other reasons around the ancient Black Stone.¹⁶ (Rushdie 1988: 381)

La parodia, chiarissima, può essere riscritta in forma di proporzione aritmetica: i clienti stanno al bordello come i fedeli stanno alla Pietra Nera. A rafforzarla, la parentetica - un vero tocco di genio - «per ragioni differenti». Se si dà valore sineddochico a peccatori e devoti, il quadro parodistico si completa in tutti i suoi tratti, investendo la religione islamica in quanto tale. Non solo. Rushdie, che è prima di

preferisce; docili, oppure materne, devono camminare tre passi indietro o starsene a casa ed essere savie e ingrassare» (Rushdie 1988: 387-88, 391).

¹⁶ «Quando si sparse per Jahilia la notizia che ogni puttana della Cortina aveva assunto l'identità di una delle mogli di Mahound, l'eccitazione dei cittadini maschi fu immensa. [...] il giro d'affari aumentò del trecento per cento. Per ragioni ovvie, non era opportuno che si formassero code in strada, e quindi una fila di uomini si snodava spesso lungo il perimetro del cortile più interno del bordello, girando attorno alla sua Fontana d'Amore che ne era il centro, un po' come i pellegrini ruotavano, per ragioni differenti, intorno all'antica Pietra Nera» (Rushdie 1988: 405-06).

ogni altra qualifica uno scrittore satirico (basti pensare al modo in cui deforma e ridicolizza il ritratto ufficiale di Indira Gandhi in *Midnight's Children*), sempre attento a tutto ciò che avviene nel sociale, ha compreso bene come la rivoluzione condotta da Khomeynī in nome dell'Islam sia la parodia di una rivoluzione, visto che pretende di arrestare la ruota della Storia, appiattendola sulla immutabile Parola dell'Islam il cui significato è, mai dimenticarlo, Sottomissione: una parola su cui il romanzo insiste molto. Ecco quindi che lo fa entrare armi e bagagli nel racconto:

... and finally there he sits, unsleeping as usual, eyes wide in the dim yellow light, staring into the future, the bearded and turbaned Imam. Who is he? An exile. Which must not be confused with, allowed to run into, all the other words that people throw around: émigré, expatriate, refugee, immigrant, silence, cunning. Exile is a vision of revolution: Elba, not St Helena. It is an endless paradox: looking forward always looking back. [...] History the intoxicant, the creation and possession of the Devil, of the great Shaitan, the greatest of the lies – progress, science, rights – against which the Imam has set his face. History is a deviation from the Path, knowledge is a delusion, because the sum of knowledge was complete on the day Allah finished his revelation to Mahound. [...] Burn the books and trust the Book, shred the papers and hear the Word, as it was revealed by the Angel Gibreel to the Messenger Mahound and explicated by your interpreter and Imam.¹⁷ (Rushdie 1988: 205, 210)

¹⁷ «...e finalmente, lì seduto, c'è, insonne come sempre, con gli occhi spalancati nella fioca luce gialla a guardare il futuro, l'Imam con barba e turbante. Chi è? Un esule. Parola da non confondere, da non permettere che sia scambiata, con tutte le altre che la gente adopera: emigrato, espatriato, profugo, immigrante, silenzio, astuzia. Esule è il sogno di un ritorno glorioso. Esule è la visione di una rivoluzione: l'Elba, non Sant'Elena. È un paradosso senza fine: guardare avanti guardandosi sempre indietro. [...] La Storia è ciò che ubriaca, è la creatura e il territorio del diavolo, del grande Shaitan, è la

Rushdie non fa mai il nome di Khomeynī. Ma la caricatura è trasparente, così come basta dare una scorsa a ciò che l'ayatollah scrisse durante i suoi quattordici anni di esilio per capire che qui viene offerta di lui, oltre che una parodia, un'interpretazione. Con ogni probabilità furono queste sezioni a suonare diffamatorie alle sue orecchie. Certo è che le masse che in Medio Oriente e in Pakistan (dove i disordini causarono più di cento morti) bruciarono *I versi satanici* senza averlo nemmeno letto trasformarono in verità storica l'invito che il narratore di Rushdie avrebbe voluto tenere chiuso all'interno della finzione: «Brucia i libri e fidati del Libro».

Decida ognuno dei lettori di chi e di che cosa intende fidarsi. È tuttavia indispensabile che la letteratura continui ad essere un baluardo della libertà di parola e di espressione. L'una e l'altra sono, a ben vedere, categorie morali. «Chi brucia i libri, prima o poi brucerà gli uomini», aveva detto con anima profetica Heinrich Heine. Pensavamo che con la fine del nazismo questa pratica si fosse estinta. Il tempo in cui viviamo ha dato la smentita a questa speranza, ma io oso pensare che il nostro impegno di interpreti della letteratura le dia invece nuovo alimento e nuova forza.

più grande delle menzogne - progresso, scienza, diritti - alle quali l'Imam ha deciso di opporsi. La storia è una deviazione dalla Via, la conoscenza è un'illusione, perché il totale della conoscenza era già concluso il giorno in cui Al-Lah completò la sua rivelazione a Mahound. [...] Brucia i libri e fidati del Libro; fa' a brandelli le carte e ascolta la Parola, come fu rivelata dall'angelo Gibreel al messaggero Mahound e come è spiegata dal vostro interprete e Imam» (Rushdie 1988: 221, 227). Va da sé che «silence, cunning» richiama il passo prima citato del Portrait.

Bibliografia

- Abastado, Claude, «Situation de la parodie», *Cahiers du 20eme siècle*, 6, 1976.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody*, London, Methuen, 1985.
- Joyce, James, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), London, Secker & Warburg, 1994.
- Joyce, James, *Ritratto dell'artista da giovane*, trad. it. di C. Pavese, Milano, Mondadori, 1970.
- Joyce, James, *Ulysses* (1922), London, Harmondsworth, 1992.
- Joyce, James, *Ulisse*, trad. it. di G. de Angelis, Milano, Mondadori, 1975.
- Kiremidijan, G. David, *A Study of Modern Parody*, New York, Garland, 1985.
- Manferlotti, Stefano, *Cristianesimo ed ebraismo in Joyce*, Roma, Bulzoni, 2014.
- Rose, Margaret A., *Parody: Ancient, Modern, and Postmodern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Rushdie, Salman, *The Satanic Verses*, London, Viking, 1988.
- Steiner, George, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, nuova ed. accresciuta, 1994.

L'autore

Stefano Manferlotti

Insegna Letteratura inglese all'Università di Napoli Federico II, dove per molti anni ha insegnato anche Letterature comparate. Fra le sue pubblicazioni *Antiutopia. Huxley, Orwell, Burgess* (Sellerio 1984), *Dopo l'Impero. Romanzo ed etnia in Gran Bretagna* (Liguori 1995), *Amleto in parodia* (Bulzoni 2005), *Shakespeare* (Salerno Editrice 2010), *Cristianesimo ed Ebraismo in Joyce* (Bulzoni 2014). Ha recentemente curato *La malattia come metafora nelle letterature dell'Occidente* (Liguori 2014). Ha tradotto opere di Dickens, Chesterton, Huxley, Orwell e altri. Dirige per Liguori la collana di studi inglesi «Il Leone e

l'Unicorno» e la collana di letteratura comparata «L'armonia del mondo».

Email: s.manferlotti@libero.it

L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Manferlotti, Stefano, "Scherza coi santi. Parodie del divino in Joyce e Rushdie", *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/>