

Le tre età del riso*

Elisabetta Abignente, Francesco Cattani,
Francesco de Cristofaro, Giovanni Maffei, Ugo M. Olivieri

Sembra che la questione – insieme morfologica e tematica – affrontata in questo fascicolo di *Between*, abbia tre teste: un po' come quel famoso dipinto di Tiziano in cui sopra un fondo scuro sono rappresentati tre volti di età diverse, cioè un giovane che legge un foglio su cui sono vergate due righe di un pentagramma, un adulto alla sua sinistra che indica lo spartito e infine un vecchio che guarda l'osservatore. Idealmente, la satira, forma primigenia, luogo di flussi e di *mormorazioni*, potrebbe essere incarnata dal primo; la parodia, forma "ulteriore" e reattiva, che lascia sempre intravedere la traccia di riferimento, corrisponderebbe al secondo; l'umorismo, forma (auto)riflessiva per eccellenza, che si nutre di umori saturnini e scorge in lontananza la fine del tutto (sia essa morte o catastrofe) troverebbe il suo emblema nel vecchio. Ma l'uomo al quale il dipinto si intitola è, per l'appunto, uno. Ebbene, *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi* cerca quell'uomo lì.

* Questo saggio deve considerarsi frutto d'un lavoro comune; in ogni caso, i paragrafi Il prisma dello humour, Yes we can can e Infinite Jest sono stati redatti da Francesco de Cristofaro; il paragrafo La parola bassa da Giovanni Maffei; il paragrafo Il (leggero) peso di Dio da Elisabetta Abignente; il paragrafo Tristram Shandy & altri homunculi da Ugo M. Olivieri; il paragrafo La lumaca sul fuoco da Francesco Cattani. Insieme agli autori del presente contributo e al direttivo di Compalit (Federico Bertoni, Silvia Albertazzi, Clotilde Bertoni, Stefano Ercolino, Giulio Iacoli, Guido Mazzoni e Mauro Pala), hanno collaborato alla realizzazione del progetto *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, dell'Università di Napoli Federico II, alcuni componenti dell'Opificio napoletano: in modo particolare, Carmen Gallo e Marco Viscardi.

Il prisma dello humour

«Chi ride ultimo probabilmente non ha capito la battuta»: così recita, con scintillante *wit*, una legge di Murphy. Può essere; ma può anche darsi che chi ride ultimo rida male, producendo sfrigolii o fischi: come nel siciliano *risu di babbaluci*, macabro e ilare, carnevalesco e tremendo. O che piuttosto, secondo il noto adagio, rida bene; giacché chi ride ultimo è qualcuno che ha guadagnato una posizione di sicurezza: speculativa, trascendentale, «postuma». In fondo, sono tutte variazioni sul tema della fine; o comunque di un *dopo*. È proprio dalla prospettiva di questo *dopo* che il presente volume guarda a *tutte* le forme dell'umorismo: dalla parodia alla satira, dal *pastiche* all'antinarrazione. Ed a tutti i linguaggi, che sono poi il lievito del nostro immaginario: il romanzo, la caricatura, la poesia, il cinema, il teatro, il *graphic novel*, il fumetto, la televisione, perfino le serie che impazzano in modo 'virale' sul web.

Come chiariva già la densissima «definizione di campo» del convegno, che fu redatta da Clotilde Bertoni con il supporto (per lo più morale) di chi scrive, le funzioni molteplici e le ambivalenze del riso godono di ricchissima bibliografia: dalle teorie classiche a quelle settecentesche, dalle riflessioni sui rapporti tra *Stiltrennung* e *Stilmischung* ai tentativi di *mise en système* operati all'inizio del secolo scorso da Bergson, Pirandello, Freud. «Il riso», si leggeva in quella *call for papers*, «può essere tanto molla di forme di comicità di senso univoco e lineare, quanto di tipi di umorismo che intrecciano in nodi inestricabili ilarità e *pathos*; può tradursi in sarcasmo mirato e aggressivo, come in ironia profonda e sfrangiata [...]; può veicolare una morale condivisa ma anche scardinare del tutto i suoi dogmi». Sul piano dell'estetica (e di una teoria delle emozioni), esso risulta così, di volta, in volta, «castigo, presa di distanza, ma anche espressione di una identificazione sotterranea; conferma di una mentalità dominante ma anche infrazione delle sue regole; scompiglio carnevalesco e circoscritto, autorizzato dalle gerarchie, ma anche forma di trasgressione estrema e persino rivoluzionaria;

replica meccanica di tipi di ilarità già collaudati ma anche scatenamento di nuovi linguaggi, generi, modi dell'espressione; forma di intrattenimento soffice e disimpegnato, ma anche strategia per affrontare e esorcizzare la morte».

Se proviamo a spostarci dall'orizzonte antropologico a quello segnatamente comparatistico di una morfologia storica, il riso conferma la sua natura instabile, contraddittoria, sfuggente; rinnovando la sfida all'interpretazione. Giacché esso «ha istituito generi sempiterni e sconvolto il sistema dei generi. Ha ispirato forme eterogenee di parodia, *pastiche*, riscrittura, attraversamento intertestuale, da quelle più parassitarie a quelle più inventive e innovatrici». Ben lungi dall'essere metatemporale, tale fenomenologia va interrogata dialetticamente: il riso «ha avuto in epoche diverse articolazioni satiriche, ora morbide, accomodanti, congeniali alle istituzioni e al potere, ora dissacranti, spregiudicate, sovversive; ora legate a codici cristallizzati, ora promotrici di codici nuovi. Ha animato tipologie e tecniche di antinarrazione, per lo più irriducibili ai generi consolidati». Ecco perché porre l'umorismo come oggetto di riflessione implica un confronto con il presente, inducendo a «chiedersi fino a che punto il riso sia oggi reazione effettiva a una situazione di crisi, e se e quanto ricada piuttosto in convenzioni e canoni già inflazionati; se sia soprattutto conferma rassicurante delle aspettative, o se ancora abbia il potere di destabilizzarle».

Sulla scorta di tali osservazioni, *Chi ride ultimo* ha seguito tre direzioni di base, divise a loro volta in ulteriori articolazioni. Le riprendiamo ancora (con qualche taglio e minime variazioni) dalla *call*, facendo tesoro del suo felice schematismo:

1. *Forme della parodia e suoi diversi orientamenti*. La tensione parodica ha proceduto da sempre lungo sensi grosso modo opposti: a volte un gioco intertestuale ravvicinato e almeno in apparenza tutto concentrato su se stesso; a volte lo sviluppo verso invenzioni nuove, tese a esprimere contenuti spiazzanti, ancora inammissibili per le regole o la mentalità del tempo. Le principali declinazioni sono: a) *La parodia come riscrittura*. Nel solco del grande studio di Genette sulla "letteratura al secondo grado", ci si è interrogati sulla parodia, che deforma singoli testi, e sul *pastiche*, che prende invece di mira interi generi. Tali *palinse-*

sti sono a volte incomprensibili senza la conoscenza del modello (che possono finire persino per plagiare, con ricadute giudiziarie: vedi il caso D'Annunzio/ Scarpetta), a volte sono ugualmente fruibili. La casistica è ampia, e trova i suoi momenti fondativi nel costituirsi dell'eroico e nel geniale ribaltamento ideologico della *Pamela* di Richardson operato da Fielding; b) *La parodia come reinvenzione*. Vi sono casi in cui il modello da dissacrare è solo lo spunto, e può sparire nelle pieghe di un nuovo autonomo universo immaginario. Così avviene, paradigmaticamente, in *Joseph Andrews* dello stesso Fielding, ma anche in alcuni esperimenti delle Avanguardie e dell'OuLiPo, o nel postmoderno e dintorni (ad es. *Foe* di Coetzee).

2. *Forme della satira tra fiction e non-fiction*. Non solo la satira può assumere gradi e toni molto disparati, da quelli massimamente congeniali a quelli massimamente ostili al potere, ma può ispirare le più diverse forme dell'arte. In particolare: a) *La satira letteraria*. La satira è principio fondante di generi come l'epigramma, il poema didascalico, il *conte philosophique*, il romanzo utopico (o antiutopico o distopico): generi spesso longevi, che anche in epoca contemporanea rinascono attraverso rifioriture e recuperi vari; b) *La satira fuori dei generi letterari*. Nella modernità la satira trova il suo territorio privilegiato nel giornalismo, con articoli, *pamphlet*, vignette: che, se paiono collocarsi fuori del campo letterario, in effetti spesso ne riprendono i modelli, solo in forme più elastiche; o vi introducono le ispirazioni non finzionali della cronaca giornalistica.

3. *La derisione come antinarrazione*. L'antinarrazione è il principio che ha scompigliato in tempi diversi le più varie forme d'arte, da quelle letterarie a quelle teatrali e cinematografiche. Ancora una volta la tipologia tende a biforcarsi: da un lato abbiamo a) *I volti molteplici dell'antiromanzo*. Il principio ironico e digressivo nell'antiromanzo può comportare la disintegrazione della logica mimetica; ma a volte invece (è il caso di Sterne) sostiene approcci realistici dei più nuovi e pungenti; dall'altro b) *L'antinarrazione principio di spettacolo*. Dal teatro di varietà a quello delle avanguardie, dal cinema dei surrealisti o di Luis Buñuel all'Hellzapoppin hollywoodiano fino a Paolo Poli o al Quartetto Cetra, la sovversione dell'impianto narrativo classico è stata sempre una for-

ma decisiva di provocazione degli spettatori, a volte funzionalizzata al semplice intrattenimento ludico, a volte tale da alterare totalmente l'orizzonte della ricezione.

Com'è fisiologico non tutte le strade indicate in questo 'piano di studi' sono state effettivamente percorse nei contributi; altre però se ne sono aggiunte, entro un arco cronologico e problematico trascorrente dal Medioevo romanzo (che coltiva la parodia tanto in romanzi cortesi e in *fabliaux* «mezzani» e «borghesi», quanto nei controtesti osceni della lirica trobadorica, quanto in un'epica spesso scopertamente anti-eroica) al drammatico scenario «necropolitico» del Vicino Oriente, con la sua violenza che irrompe nel quotidiano, con la riscoperta della politica da parte della satira, infine con quella pervasività mediatica che sembra avere posto le espressioni dell'arte dinanzi a una sorta di improvvisa obsolescenza dei generi tradizionali. Benché tali panel non siano, per motivi diversi, confluiti nel presente fascicolo, ci preme segnalare che, quanto meno nel suo svolgimento performativo, *Chi ride ultimo* è stato anche questo.

Yes We Can Can

Sulla copertina del volume un virtuoso del deturnare come Massimo Bucchi ha ideato delle fulve maliarde che sembrano quasi fare la classica 'mossa' ed esibiscono uno Stivale con la S maiuscola, alludendo al feticismo più pericoloso – che per un comparatista non è quello del piede, bensì quello della Nazione. E proclamano, benauguralmente: «yes we can can». Il percorso che si sta introducendo vorrebbe essere proprio questo: un cortocircuito di testi e di immagini, che faccia tesoro della «inbetweeness» intrinseca al tema; una parziale licenza dalla seriosità accademica; infine una dimostrazione, estremamente seria, che *noi possiamo*.

Possiamo, cioè, provare a sistemare entro una prospezione complessiva agguerrita e aggiornata una materia che, come si è visto, è per costituzione anarchica; e che il *caosmos* massmediale ha contribuito a far deflagrare. Così, nelle copiose sezioni di questo volume il lettore troverà (oltre alle recensioni e alle consuete rubriche: *Rileggendo*, che

questa volta offre alcune gemme satiriche e antifasciste ritrovate come sempre da Clotilde Bertoni; *In discussione*, a cura di Niccolò Scaffai, intorno al volume di Giancarlo Alfano *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea*) molte cose diverse: un tentativo di verificare l'attualità e la forza euristica di un modello teorico di straordinaria fortuna, quello bachtiniano; una sorta di genealogia di Tristram Shandy, dai suoi nipotini ultraconsapevoli a coloro che, nella piena modernità, non si sono forse nemmeno avveduti di starne emulando le strambe gesta; una esplorazione, non priva di sorprese, dell'universo sconcertante, oggi in formidabile espansione, delle riscritture stranianti del *Great Code* biblico; una discesa nell'abisso del riso dianoetico ed apocalittico – quello che secondo Pirandello strepita «come una lumaca sul fuoco» – dentro le opere, soprattutto romanzesche, della letteratura postmoderna e ipermoderna; una ricognizione degli smarginamenti della pratica parodica oltre la pagina su cui si semina del nero inchiostro: ovvero nel fumetto, sulla scena e su tutti quegli schermi, dal cinema alla televisione al web, che da un secolo a questa parte risucchiano nel loro *blob* noi e il nostro «museo immaginario».

Si tratta di guardare al “prisma degli umoristi” a molteplici livelli, mirando a illuminarne quanti più lati possibile. Intanto, appare significativa la consonanza tra due illuminanti contributi: sia Maurizio Bettini che Stefano Manferlotti, infatti, avevano comunicato già da molti mesi di voler dedicarsi alla satira religiosa, nelle forme affini del «ridere degli dèi» e dello «scherzare coi santi». Così l'astuzia di Dio volle che, esattamente un mese dopo l'orribile eccidio del Bataclan, si discutesse tanto del connubio scandaloso fra l'ambito del sacro e i modi dell'ironia: guardando sia alle radici greco-romane che agli approdi più recenti.

Altrettanto inclini a indagare l'immaginario della contemporaneità sono i contributi di Massimo Fusillo, che a partire dal caso di studio di *Little me* di Patrick Dennis (1961) s'interrogò sull'estetica e le tecniche del *pastiche* e di quelle che definì «ri-mediazioni» attraverso linguaggi e supporti diversi; di Vincenzo Maggitti, che situandosi all'inedito incrocio tra *black humour* ed ecologia prese in esame un romanzo e un film dove s'inesca una risata, oltre che smembrante, politicamente scorretta; infine di Marina Guglielmi, i cui 'porcellini d'India' furono le celebri parodie disneyane dei capolavori della letteratura, esaminate ai fini di una riconsiderazione dello statuto del fumetto e del *graphic no-*

vel, entro la cangiante classe morfologica dei «palinsesti».

Hanno preferito invece risalire alle radici, sia storiche che teoriche, della questione Antonio Gargano e Thomas Pavel: il primo mirando a delineare un quadro tipologico-comparativo del «genere europeo» della satira in versi, dall'argomentazione ampia degli ariosteschi capitoli in terzina alle sferzanti *agudezas* gongorine, fino all'«alveare» sociale immaginato da Mandeville nella *Favola delle api*; e l'altro volgendosi, attraverso esempi soprattutto otto e novecenteschi, a ciò che definì «un rire, ou [...] un sourire, *compatissant*, lequel, tout en se moquant de l'insuffisance des personnages et des situations, inclut dès le départ une certaine compréhension, un mouvement de pitié et une touche de compassion»: forse che questa particolare modalità risponde segretamente alle politiche di eguaglianza professate dal soggetto moderno?

Poiché stiamo trattando di veri maestri, segnaliamo anche che questo fascicolo si apre con un accorato ritratto umano e intellettuale, dovuto a Giulio Iacoli, dell'indimenticabile Remo Ceserani, che ci ha lasciato il 31 ottobre scorso. *Chi ride ultimo* è dedicato a un altro straordinario studioso: quel Giancarlo Mazzacurati che molti fra gli autori del volume ebbero la fortuna di conoscere, frequentandone le lezioni napoletane e pisane, o anche collaborandovi. Come altri *maiores* da cui discendiamo, Mazzacurati (le cui edizioni commentate sono qui oggetto dell'analisi di Antonio Saccone) non è mai stato professore di teoria della letteratura né di letterature comparate: era un italianista. Così, quando, pochi mesi dopo la sua scomparsa, si trattò di organizzarne un primo bilancio critico, furono invitati a Napoli Mario Lavagetto e lo stesso Ceserani: due studiosi di assoluto livello, impegnati a loro volta a smuovere l'orizzonte della disciplina in cui s'erano formati, declinandola in chiave profondamente, irrequietamente *comparatistica*.

Come si ricorderà, Mazzacurati aveva intrapreso un'avventura del gusto e dell'interpretazione proprio nel segno dell'umorismo, tanto da consacrare il suo ultimo corso napoletano a Laurence Sterne: autore da lui amato al punto da ritradurlo, primo dopo Foscolo. Sterne come modello per così dire 'minore', tra Otto e Novecento: il libro che apprestò, insieme ai suoi migliori allievi, per quel corso si intitolava *Effetto Sterne* e indagava le rifrazioni, le onde, i *ricochets* prodotti nella forma-romanzo da quei due sassi leggeri, sdrucchiolevoli e micidiali che si chiamano

Le tre età del riso

Tristram Shandy e *Sentimental Journey*. Ma un altro sasso lo stava gettando proprio lui, dentro la palude d'idee ricevute di ogni storia letteraria autarchica. Non sorprenderà, allora, che il giro di Compalit intorno all'umorismo sia stato progettato nel suo nome: poiché il convegno di una associazione accademica serve soprattutto a lasciare intravedere una sua «forma del vivere», nuova e antica al tempo stesso.

La parola bassa

Le chiavi di Bachtin alla prova della modernità. La formula della seconda sezione del fascicolo voleva essere assertiva, ma è lecito leggervi piuttosto una domanda: che questa prova quelle chiavi non siano più tanto in grado di superarla? La domanda consiste di due dubbi, uno più generale, l'altro particolare.

Il primo dubbio nasce dal sospetto di un'eterogeneità: i temi e i semi della teoria e mitologia di Bachtin (le radici del folclore, la festa villereccia e popolare, i cicli e i riti agrari, tutto un senso vitale e sacrale della natura e del tempo; e poi il gran corpo ribelle e ridanciano di Re Carnevale) non saranno ormai davvero troppo remoti dal nostro presente per poterlo leggere? E, col presente, i due secoli almeno d'Occidente che ci hanno portato dove siamo, la genealogia che dal nostro presente sogguardiamo e riempiamo di senso: i paesaggi umani e culturali di una civiltà – vista dall'oggi – sempre più metropolitana, industriale e terziaria, cosmopolitica e immateriale. Le chiavi corpulente e terragne di Bachtin non saranno inadeguate all'immaterialità che viviamo, di cui forse soffriamo e di cui cerchiamo, nella nostra storia, le premesse?

Il secondo dubbio riguarda lo specifico del riso, le forme bachtiniane del comico e della parodia, quell'idea di una contestazione dal basso, ridendo e parodiando, dei poteri e delle parole del potere, delle immagini gerarchiche, centripete, ufficiali del mondo e dell'uomo e della società: una tendenza a ribaltare l'alto nel basso, le convenzioni e finzioni del sublime nelle verità del corpo e del bisogno, che dal carnevale dei villaggi sarebbe migrata, aiutando i secoli, alle scritture e alle lingue di certi romanzi valorosi. Sarà anche stato vero ma, ecco il dubbio, cosa sopravvive oggi del carisma e del pathos del paradigma di Bachtin? Possono ancora sedurre e parere esemplari quei testi in cui si

scorga il carnevale serpeggiare e far da lievito di un esercizio critico, demistificatore, *in nuce* perfino rivoluzionario? Così ci si emozionava negli anni Settanta del secolo scorso; ma oggi? Oggi infatti (anzi invero da alcuni decenni) il potere o i poteri (quali che siano, dove che siano), nonché temerlo, da qualche specie di carnevale sempre più volentieri pescano le proprie parole e le proprie maschere, o in un carnevale le immergono, mediatico e inflazionario, triviale e in apparenza sovversivo, a sguazzare come in elemento vitale e nutritizio.

Questa riserva l'ha avanzata (con maggiore eleganza) Guido Mazzoni: sembra – ha più o meno significato – che in fin dei conti, a distanza di tempo, risultino oggi più attuali e utilmente maneggevoli di quelle di Bachtin le chiavi dell'altro e coevo maestro, cioè di Auerbach; che nella sensibilità critica e teorica la pregnanza dei concetti carnevaleschi del romanzo stia durando meno di quella dei concetti "seri" (la serietà del quotidiano etc.) messi a punto da Auerbach. All'opzione si è obiettato modestamente che, più che opporle a gara, sarebbe interessante ipotizzare un confronto simmetrico (alla luce di Freud e di Orlando) di una teoria per la quale un contenuto (ad esempio sociale: la fame del contadino che fa ride-re) può essere rimosso dall'apparecchio del comico, e dell'altra per la quale nel comico (ad esempio invertita in crapula carnevalesca) la medesima fame può riemergere a rivalsa come un rimosso che ritorna.

Tra parentesi: tra le notizie più preziose emerse c'è stato il rilievo (si veda l'intervento di Stefania Sini sulla genesi del comico bachtiniano) dei ragionamenti che l'esule aggiunse nel 1944 al suo *Rabelais*, sulla «serietà», sul «cosmo tragico», sulla «cultura delle lacrime»; aggiunte che furono affidate ai manoscritti ma non hanno ancora visto la luce delle edizioni. Sicché si può dire che esistono chiavi di Bachtin ancora malnote (di un Bachtin, quindi, bitonale), accostabili, come la Sini osserva, a quelle di Auerbach.

Ma questo tassello non svuota la domanda se il Bachtin più conosciuto e quasi proverbiale della teoresi del carnevalesco non debba giudicarsi superato, specie quando si tratti di interpretare le produzioni narrative recenti. La controdeduzione è, *in re*, in una parte degli interventi che si sono succeduti nel panel, dove tale teoresi ha evidentemente funzionato, se ad esempio Emanuele Canzaniello ha potuto avvalersene nel comparare con l'originale di Petronio una cosa tutta moderna e (tuttora) contemporanea come il *Satyricon* di Fellini. Mentre

Antonella Di Nobile ha interpretato in questa luce *L'Incal*, leggenda a fumetti fantascientifica e fantapolitica di Jodorowsky e Moebius: le chiavi di Bachtin hanno del teofanico e del cosmogonico, e sembrano scintillare di una nuova efficacia quando, abbandonati i lidi stanchi della cronaca postmoderna, si viaggia, tra nuovi mondi e fantastiche apocalissi, verso gli orizzonti dell'utopia.

Il (leggero) peso di Dio

Ridere significa, il più delle volte, porsi con atteggiamento ironico e inedito nei confronti del già noto. Si ride meglio di ciò che si conosce, ci si ritrova a ridere con gusto di ciò di cui non sarebbe lecito ridere. Se ogni risata, fragorosa o amara, nasce sotto il segno della trasgressione dell'ordine costituito, dell'abbassamento e del rovesciamento di segno e di senso, questo è tanto più vero nel caso in cui il bersaglio contro il quale opera la *vis* comica o satirica coincide con l'ambito più alto per eccellenza, la sfera del sacro. I contributi riuniti nella terza sezione, intitolata *Con Dio o contro Dio, ma mai senza Dio. Come si ride nelle Scritture (e nelle Ri-Scritture)*, sono caratterizzati dalla tentazione irresistibile, o dalla deliberata volontà, di rileggere e riscrivere i testi sacri (e i riti religiosi) in chiave satirica o ludica: in altre parole, il comune intento dei casi presi qui in rassegna è la scelta di guardare, attraverso la lente dell'ironia, al ricchissimo ipotesto del Grande Codice. Quale ricontestualizzazione o *trans-contextualization*, per dirla con Linda Hutcheon, più estrema di quella operata quando ad essere messi in ridicolo siano i fondamenti dei diversi credo religiosi?

A dispetto di quanto ci si aspetterebbe, però, una simile operazione non dà per forza risultati che attengono al dissacrante o al blasfemo. Infinitamente vasta è la gamma dell'ironia e i modi in cui adoperarla, anche nel caso in cui ad essere riscritte siano le Scritture. Sebbene i saggi compresi in questa sezione si riferiscano quasi esclusivamente all'ultimo secolo, che per vicinanza e densità di esempi attrae particolarmente l'attenzione degli studiosi, ridere della divinità è una pratica da non considerarsi mero appannaggio della modernità né tanto meno della post-modernità. Degli dèi si è sempre riso nel mondo antico, ricorda Maurizio Bettini nella lezione pubblicata nella sezione incipitaria del numero, pensando in particolare alle religioni politeiste della Grecia e di Roma (*Ridere degli dèi*), ma anche il Cristianesimo fu subito og-

getto di riletture parodiche se è vero che, come indica Stefano Manferlotti, risale al primo secolo dopo Cristo un graffito in cui Gesù è rappresentato con una testa d'asino (*Scherza coi santi. Parodie del divino in Joyce e Rushdie*). Prima di arrivare al *Faust* di Marlowe o all'*Elogio della follia* di Erasmo da Rotterdam, citati da Manferlotti, non si può dimenticare come anche il Medioevo seppe mettere in ridicolo i fondamenti della Cristianità, se si pensa ad esempio al travestimento burlesco del libro della *Genesi* operato da Chaucer nei *Canterbury Tales* sul quale si sofferma Piero Boitani in *Ri-Scritture*. A mutare profondamente, però, nel corso dei secoli, è il significato, la portata simbolica e il valore attribuito alla parodia del sacro: a cambiare, in altri termini, è la percezione della gravità di una simile operazione demistificatoria, inevitabilmente legata ai diversi contesti culturali, storici e geografici nei quali viene realizzata. Ad un simile fenomeno possono così corrispondere, nel corso della storia, reazioni profondamente dissimili: se nelle religioni politeiste della Grecia e della Roma classiche la parodia del sacro era considerata prassi del tutto normale e tendenzialmente innocua, non si può dire altrettanto di alcune religioni monoteiste di oggi. Si pensi in particolare all'Islam radicale dei nostri giorni nel quale non si ammette la possibilità di ridere del divino – «non ci si prende gioco della divinità, questo hanno voluto dire gli assassini di Charlie Hebdo. Se osate farlo i vostri scherzi provocheranno non divertimento o risate, ma pianti e lutti» (Bettini) – e per il quale ogni riletture blasfema del testo sacro e dei rappresentanti religiosi va punita senza sconti - un esempio per tutti è il rogo dei *Versi satanici* di Rushdie con relativa uccisione del traduttore giapponese e ferimento di quello italiano (Manferlotti).

Non tutte le riscritture in chiave satirica o parodica dei testi e riti sacri finiscono però nel sangue per fortuna: ve ne sono alcune che generano semplicemente ilarità. «Even God has a sense of humor», è infatti l'asserzione, il monito ironico e il *disclaimer* che apre il film *Dogma* (1999) di Kevin Smith al quale fa riferimento Paola Di Gennaro nel suo saggio dedicato alle «riscritture dei Vangeli che fanno ridere nella letteratura inglese e angloamericana degli ultimi quindici anni». Dopo aver passato in rassegna alcuni romanzi e film contemporanei che ricorrono all'ipostasi del divino come efficace strategia del comico e strumento di complicità con il lettore/spettatore, l'autrice fornisce una lista dei modi di ridere nei romanzi e film contemporanei dedicati alla figura di Cristo che funge anche da utile introduzione a vari altri contributi riuniti

nella sezione. Ad alcune ri-Scritture della Creazione in prospettiva *gender* sono invece dedicati i saggi di Carolina Pernigo, che si occupa dei *Diari di Adamo ed Eva* di Mark Twain e Eleonora Federici, che torna alla vicenda del peccato originale attraverso *The Passion of the New Eve* di Angela Carter, romanzo distopico che sottopone a una visione ironica e sovversiva oltre alla questione delle differenze di genere sessuale anche l'idea di razza e di classe.

Un rapporto parodico, satirico o più genericamente ironico con la sfera del divino può essere rintracciata in alcune più o meno esplicite riletture del sacro e sue ri-Scritture che trascendono diversi generi e forme letterarie. Sarà significativo notare in questo senso, come alcuni contributi della sezione riguardino il piano specificamente letterario del romanzo – è il caso del saggio di Alessandro Cinquegrani su *L'avversario* e *Il Regno* di Carrère – e della poesia, con le due letture di Alfredo Palomba e di Arianna Marelli dedicate rispettivamente ai versi giovanili, insieme mistici e blasfemi, di Dylan Thomas in *18 Poems*, e alla "satira metafisica" di Giorgio Manganelli, che vede protagonista la figura del dio cannibale. Altri contributi si spingono invece oltre i confini del testo letterario e si pongono in una prospettiva *inter artes*. L'arte pittorica italiana di argomento religioso è ad esempio al centro dell'operazione dissacrante e desacralizzante condotta da De Sade e indagata da David Matteini, dove l'*ékphrasis* viene rifunzionalizzata come potente mezzo parodico e di sovvertimento di significati. Un particolare tipo di *performance* teatrale è invece analizzata da Simone Cantino: si tratta della *stand-up comedy* dove il performer, facendosi carico di uno slancio etico di disvelamento della verità (è il concetto di *parrhesia*, mutuato dall'antica Grecia), assume quasi le sembianze di un predicatore.

La sezione accoglie anche contributi che si occupano significativamente di riletture ironiche della sfera del sacro in culture diverse da quella cristiana e occidentale. Si tratta del saggio di Stefania Rutigliano dedicato al rapporto tra motto di spirito e questione identitaria ebraica nel romanzo di Israel Zangwill, scrittore, drammaturgo e umorista inglese di origine ebrea, alla luce dell'analisi freudiana (e orlandiana) del *Witz* e del contributo di Chiara Luna Ghidini che ci offre uno spaccato, a tratti esilarante, dell'ironia legata al rito funebre nel Giappone contemporaneo – talvolta simile ad un vero e proprio *funeral party* – e in alcune sue rappresentazioni letterarie e cinematografiche. A giudicare dalla densità ed eterogeneità degli

esempi di riscrittura ironica del sacro raccolti in questa sezione verrebbe da sostenere che sia proprio vero:

«Even God has a sense of humour».

Tristram Shandy & altri homunculi

Canone o morfologia: in tale duplice aspetto si palesa, da parte degli scrittori e dei critici, il riferimento all'opera sterniana come reagente chimico da utilizzare sulla superficie proteiforme del genere romanzo. Laurence Sterne, alla cui progenie è dedicata un'intera sezione del volume, autorizza con la sua opera – non solo il *Tristram Shandy* ma il *Viaggio Sentimentale*, ancora più diffuso nella letteratura italiana – una messa in discussione del canone del romanzo, inteso come genere mimetico rispetto al reale.

Non a caso egli ritorna come modello e punto di riferimento intertestuale quando si tratta di dar luogo, nel Novecento, a una forma di riflessione o a una pratica di ri-scrittura di un genere polimorfo come il romanzo, come avviene in una delle figure centrali del modernismo, Virginia Woolf, i cui scritti su Sterne sono analizzati da Paolo Bugliani come l'individuazione di un archetipo della propria sperimentazione letteraria. Ogni volta che il canone subisce dei bruschi riasseti e ricompare nel sistema letterario un intento sperimentale rispetto a una tradizione narrativa consolidata – qui viene evocata ad esempio nell'intervento di Leonardo Battisti, sempre per restare nel Novecento, la fioritura di romanzi e racconti umoristici, da Achille Campanile a Giovanni Guareschi, nell'Italia degli anni Venti – proprio Sterne ritorna come riferimento testuale, talora più evocato che usato, come nel caso delle novelle di Gómez de la Serna, analizzate da Gennaro Schiano.

Una comune cifra sembra allora rinviare questa sezione dedicata all'intertestualità sterniana a molti interventi presenti in altri momenti del convegno dedicati all'inversione e inveramento del rapporto tra canone e contemporaneità, e ciò tanto nella versione parodica sia giocosa che "seria" del periodo modernista, tanto nella forma della citazione umoristica o satirica del postmoderno.

Il rischio di una lettura che parta unicamente dai testi novecenteschi è, però, una *mis-interpretazione* del testo unicamente in chiave at-

tualizzante, perdendo quei valori letterari dell'opera su cui già negli anni Trenta anche un critico di formazione filosofica come Lukács si era soffermato quando, nell'ormai classico *Teoria del romanzo*, aveva collegato, in un rapporto di opposizione/complementarietà, Sterne e Goethe nell'esplorazione di una morfologia delle forme che era anche una modellizzazione dei *realia* attraverso le forme.

Se la chiave di un riattraversamento sincronico del testo è anche di natura stilistica, l'appena pubblicata nuova traduzione italiana del *Tristram Shandy* ad opera di Flavia Marengo per i Meridiani (2016) ha il pregio di riportare la lingua sterniana a confrontarsi con il modello swiftiano d'ironia in un rapporto di assorbimento e al contempo d'innovazione polemica non del tutto percettibile nelle attenuazioni di questo registro operate dalla traduzione di Ada Salvatore, sinora unica disponibile nella nostra lingua. Ad aiutare questa operazione di ricollocazione dell'autore entro un contesto sincronico settecentesco giova consultare attentamente la densa introduzione al nuovo Meridiano stessa da Flavio Gregori che individua il doppio registro di scrittura a che confluisce entro il *Tristram Shandy* da un lato quello dell'ironia che da Swift si può far risalire a Rabelais, dall'altro quello della tradizione romanzesca inglese che, soprattutto con Fielding, presenta un andamento anche metaromanzesco.

Significativamente, a livello di morfologia delle forme, tale doppia ascendenza che si palesa in ambito di teoria del romanzo si può ritrovare in Bachtin, che delinea una filiera basta su costanti al contempo morfologiche ed enunciative – Rabelais/ Cervantes/ Sterne/ Jean Paul/ Dostoevskij – e nei formalisti russi, anche se in Sklovskij e Tynjanov tale genealogia conosce coincidenze ma anche diversità con la linea bachtiniana, poiché allinea Cervantes/ Sterne/ Puskin; eliminando, ed è peculiare, Rabelais.

Se questi sono gli ascendenti plurimi e polimorfi allineati dalla teoria, altrettanto *ibridi* saranno i discendenti a partire da quell'incubatore del moderno che è stato l'Ottocento. Non a caso, in un saggio che riaprì il discorso sulle forme del romanzo ottocentesco, Giancarlo Mazzacurati parlava di «effetto Sterne» mostrando di piegare un troppo rigido concetto d'intertestualità alle concrete occorrenze dei testi. Così

tra i seguaci del romanzo-saggio o del metaromanzo, tra una scrittura femminile che si libera dalle ipoteche neoromantiche (si veda per Nera il saggio di Maria Muscariello e per la Marchesa Colombi quello di Mariangela Tartaglione), tra i vari modelli del romanzo-viaggio tra Otto e Novecento, non sarà difficile ritrovare una dispersa testimonianza di Sterne che si può estendere alla presenza di un quell'«effetto» anche in un importante segmento di testi non narrativi ma fondamentali per la costruzione del personaggio romanzesco: si tratta di quelle prose giornalistiche che spaziano dalla caricatura alle varie fisiologie del sociale analizzate qui da Michela Lo Feudo per Balzac e da Pina Paone per Collodi; sino a ripresentarsi come vero e proprio modello compositivo in un autore del nostro Ottocento eccentrico come Giovanni Rajberti (vedi qui il contributo di Alberta Fasano).

La lumaca sul fuoco

Dai saggi che compongono la sezione *Una risata vi seppellirà. Umo-rismi postumi, postremi, postmoderni* la risata traspare come strumento che, mutuando l'espressione da Linda Hutcheon, risulta "inevitabilmente politico" – seppur, secondo una "tradizione" postmoderna, in maniera indiretta e scostante. Per quanto nei vari testi oggetti di studio la risata appaia diversamente come presa in giro tanto irrispettosa quanto inutile, ripiegamento su se stessi di fronte a un rifiuto della realtà, posa snobistica, derisione scorretta o espressione di disgusto, essa diventa sempre in realtà una forma di ripensamento e messa in discussione. Il grottesco, la parodia, il nonsense, la satira consentono a questi autori di porsi non al di fuori ma all'interno dei discorsi per scomporli e indagarli. Ciò che si presenta come una presa di distanza consente una rigenerazione: non si tratta di operare solo contro, ma *within* certi codici, sfruttandoli e deridendoli per decostruire e criticamente/creativamente ricostruire nuove possibilità. Si vedrà come la risata che seppellisce non è una via di fuga, ma obbliga tanto l'autore quanto il lettore a pensare, e li accompagna attraverso un percorso e un processo di re-visione che arriva fino al superamento della civiltà occidentale, letteralmente seppellendo l'uomo borghese.

La sezione si apre con una serie di saggi in cui l'umorismo rientra in quella categoria di gioco postmoderno come apparente decisione di non-impegno di fronte a una realtà ormai obsoleta per la quale non si hanno più spiegazioni o strumenti di orientamento. Un gioco che sembra perdersi in vuoti *pastiche* o vane imitazioni, e che invece mette in scena scomposizione e forma di liberazione: la risata si fa contagiosa e diviene gesto sociale. Cristina Nesi si concentra sulle *Vite di uomini non illustri* di Giuseppe Pontiggia (1993), parodia di un Dizionario Biografico di cui utilizza le strutture originali per inserirvi elementi contrastanti, a partire proprio dalla sostituzione dei "soggetti": non uomini illustri ma vite ordinarie. Gli avvenimenti ufficiali con cui solitamente si approcciano le biografie dei grandi sono sostituite da un'attenzione per le piccole cose e le piccole emozioni con cui l'autore ottiene un effetto comico e grottesco. È proprio il ricorso alle convenzioni, e il loro contemporaneo ribaltamento, ad avere una funzione di riattivazione critica, nonché "mentale", per il lettore. La re-visione della tradizione anima anche il lavoro di Claudia Correggi che analizza *La Belle Époque per le scuole* di Alberto Arbasino (1977). Muovendosi tra scrittura letteraria e letteratura critica, attraverso il ricorso alla derisione il testo di Arbasino diventa una critica della letteratura: in particolare del senso di riverenza che essa incute. Esso si presenta come la proposta di un corso di letteratura italiana per le scuole fondato sulla parodia e sulla satira (che non risparmiano nemmeno il lettore stesso, immaginato dall'autore già in termini caricaturali). Riletture e riscritture aprono a tutta una serie di demistificazioni. L'attacco irriverente, tuttavia, non è fine a se stesso ma ha anche un effetto liberatorio, abbattendo molte barriere e rendendo nuovamente accessibili classici e maestri. Ecco come la risata, e attraverso essa la letteratura, perde qualsiasi forma di individualismo per farsi gesto sociale. Lo stesso gesto si può individuare, secondo Gian Luigi Picconi, in due opere di Edoardo Sanguineti e Pier Paolo Pasolini, i quali nel 1961 riprendono la forma metrica della ballata medievale alla maniera di François Villon. Nella "Ballata delle controverità" di Sanguineti l'elemento comico si trasforma in mezzo di contestazione sociale, ricorrendo a un *nonsense* recuperato però in chiave politica attraverso la mediazione di Bertolt Brecht. Pasolini, invece, nella "Ballata

delle madri”, mostra la sua esigenza di individuare una forma poetica in grado di testimoniare sino in fondo la volontà di cambiare il mondo. Pur avendo sottolineato più volte la natura conservatrice del discorso comico, l’autore sceglie una forma satirica che esprime un disprezzo non più con “trauma”, legato al passato, ma “con fede”, nel futuro di una possibile trasformazione. Il gioco della ripresa parodica delle convenzioni di un genere si trasforma imitazione pedissequa e quasi ossessiva nel saggio di Simona Micali dedicato a *Triste, solitario y final* di Osvaldo Soriano (1973), prima parodia esplicita della figura del detective Marlowe di Chandler. Ma anche in questo caso l’imitazione non è ventriloquismo bensì riattivazione. Nel passaggio dal romanzo *hard-boiled* a quello postmoderno, la figura del detective si fa ridicola, goffa e incapace di comprendere la realtà. Secondo uno schema ormai classico del postmoderno, l’investigazione si perde, non portando da nessuna parte e mescolandosi a una serie di eccessi e incongruenze che derivano dall’altro intertesto di cui Soriano si serve: la *slapstick comedy*. Ma Micali mette bene in evidenza come proprio il ricorso al nonsense della *slapstick comedy* sia una forma di sfida, quasi una risposta etica alla massificazione e al conformismo. L’inutile detective trova comunque la sua missione: essere paladino dei perdenti e dei disadattati. E un saggio sull’inutile (e sul potere dell’inutilità) può essere considerato anche quello di Giulia Imbriaco, la quale individua la comparsa della figura del dinosauro nella produzione artistica underground moscovita della fine del ventesimo secolo. In una serie di opere pittoriche e letterarie il rettile del/dal passato, ingombrante, estinto ma anche affascinante e inquietante, diventa simbolo della ideologia del tardo socialismo sovietico: basata ormai su una serie di rituali che non hanno più nulla a che fare con la realtà e si sono trasformati in retorica vuota (e svuotata), essa resta come qualcosa di ingombrante di cui non ci si riesce a sbarazzare. I discorsi ufficiali non sono altro che fossili che però continuano a esercitare fascino e terrore allo stesso tempo. E la risata, il gioco, il grottesco che accompagnano il manifestarsi del dinosauro rappresentano un modo non solo per ironizzare, ma anche per cercare di comprendere quel mondo.

Un umorismo non più goffo, inutile e senza senso, ma serio, per quanto ambivalente, è quello descritto da Francesco Chianese nel suo saggio dedicato a Walter Siti – in un confronto con altre figure del romanzo contemporaneo (Philip Roth, Don DeLillo e Jonathan Coe) ma anche con il modello pasoliniano (idolo innalzato e neutralizzato allo stesso tempo). L'umorismo, derivante dal pirandelliano "sentimento del contrario" che attraversa il Novecento per arrivare alla nostra epoca non più postmoderna ma ipermoderna, segna nei romanzi dell'autore un ritorno all'impegno. Attraverso l'auto-dissacrazione e l'auto-de-stabilizzazione Siti si trasforma in figura eccentrica proprio per fronteggiare la realtà: ed è proprio questa ironica ambivalenza che gli consente di porsi come individuo morale e "rappresentante".

Il riso si trasforma in scherno e derisione "scorretti" nelle pagine di Michel Houellebecq analizzate da Valentina Sturli. Secondo l'autrice del saggio, esso tuttavia è funzionale a mettere in discussione quelle libertà considerate "giuste" e quei sistemi sociali che dovrebbero fare il bene e al contrario rivelano meccanismi di selezione, inclusione ed esclusione. L'incapacità dei personaggi di Houellebecq di adeguarsi alle pratiche e ai comportamenti condivisi deriva dall'ossessione tutta contemporanea del "riuscire", dell'aver successo. Da ciò si scatena una risata che è anche fastidiosa perché crea un effetto di riconoscimento. Essa porta in sé un senso di spavento perché rigetto e identificazione vanno di pari passo: il lettore si trova a sentirsi vicino, o quanto meno a compatire, quei personaggi non solo odiosi ma soprattutto ridicoli perché non sanno adeguarsi alla norma.

E il possibile legame tra riso e orrore, in una ulteriore declinazione dell'umorismo, costituisce l'oggetto di studio di Jelena Reinhardt. Focalizzandosi sull'opera di Elias Canetti, Reinhardt sottolinea come nell'opera del drammaturgo il comico assuma una doppia funzione letteraria e critica: situazione, evento da un lato, strumento di un'indagine sociologica e antropologica dall'altro. Forma di aggressione legata simbolicamente all'atto di spalancare le fauci per cibarsi di una preda, la risata è allo stesso tempo spaventosa, spaventata e affamata: contemporaneamente una forma di difesa e di minaccia. Connessa irrimediabilmente in questo modo a un senso di orrore, essa per Canetti si tra-

sforma però anche in un gesto capace di penetrare il corpo umano e denunciare il senso di alienazione sociale.

Un'idea simile sembra animare i saggi che chiudono la sezione e che rileggono la relazione (insolita rispetto alle abitudini del genere), tra umorismo e distopia, soprattutto nella sua versione apocalittica e anti-antropocentrica (dove la risata è appunto postuma e postrema). Le distopie che questi saggi descrivono non sono mondi "altri", ma un modo diverso di guardare l'inquietante realtà che stiamo vivendo e cui siamo assuefatti. Nei romanzi esaminati da Lucia Claudia Fiorella, *High-Rise* di J.G. Ballard (1975) e *Ensaio sobre a Cegueira* di José Saramago (1995), l'umorismo è un modo per suscitare disgusto piuttosto che ilarità e per riflettere sullo stato di entropia (o isteria?) che la società del tardo capitalismo sta vivendo. Nel testo ibrido di Saramago, la cecità in cui i personaggi improvvisamente si ritrovano rappresenta l'incapacità dell'uomo postmoderno di comprendere le cause e le conseguenze di questa situazione, ma anche di individuare possibili soluzioni. E ancora più enigmatico il caso di *High-Rise* che segna, assieme a *Crash* (1973) il passaggio di Ballard dai primi romanzi catastrofici a quelli in cui la catastrofe non solo è già avvenuta ma non ci se ne è accorti perché è ormai dentro di noi sotto forma di quella società dei consumi che priva di umanità. L'umorismo qui più che aperta critica sociale è forma di disprezzo, ambiguo soprattutto perché i narratori sono complici del sistema e risultano pertanto contraddittori e ambigui. Inaffidabili sono anche i narratori dei due romanzi analizzati da Francesco Sielo, *The Purple Cloud* di M.P. Shiel (1901) e *Dissipatio H.G.* di Guido Morselli (1977), che raccontano le vicissitudini dell'ultimo uomo sulla terra e la rivincita della natura sulla società urbana. Il lettore assiste all'abbattimento e al superamento delle convenzioni/costrizioni sociali. L'ironia sta nel fatto che non c'è volontà di ricostruire una/la civiltà perché l'errore è stato totalmente umano e l'individuo si scopre essere non-necessario al funzionamento dell'universo: il vero nemico è qui l'uomo civilizzato borghese. Ma, ancora una volta, pur "disfando" la realtà contemporanea, gli autori mostrano di esserne profondamente legati. A chiudere la sezione, la prospettiva distopica diventa ancora più paurosamente e trivialmente reale nel saggio di Katia Trifirò dedicato agli scritti di Juan

Rodolfo Wilcock. L'autore mette in scena un panorama di mostruosi "televisionatori", divoranti e divorati da slogan pubblicitari e dai mezzi di comunicazione di massa in una società sarcasticamente del "benessere". Sottoponendo al filtro dissacrante della parodia i fatti di costume e i modelli culturali irradiati dai media, i mostri di Wilcock descrivono le metamorfosi di una umanità deformata dalla pressione della modernità "a tutti i costi" e "per tutti". L'umorismo anche in questo caso, però, non si limita a deridere, ma si fa invettiva, esilarante e tragica allo stesso tempo, e sconfinante in un senso di orrore per l'uomo.

Infinite Jest

Nel Novecento della letteratura massificata e divorata dagli altri media, i classici hanno trovato un ottimo modo per sopravvivere: massificarsi e lasciarsi divorare dagli altri media; provocando, nello stesso tempo, uno scoronamento dei propri miti e del proprio linguaggio; disautomatizzando i meccanismi connaturati in ogni finzione; virando decisamente al riso e alla comicità di situazione. Così il museo è divenuto bazaar, l'arte (già privatizzata dalle élites culturali) è tornata di pubblico dominio, i buoni e cattivi sentimenti si sono riconvertiti in sentimenti del contrario. Soprattutto, si è riattivato il piacere del testo.

Il primo luogo naturale di queste manovre stranianti e talvolta attualizzanti è stato, ed è, la scena teatrale: ove la parodia può essere sia riscrittura comica e controcanto derisorio di un ipotesto; sia, in una più ampia accezione, scrittura di secondo grado anche fuori del regime ludico (dominante ma non esclusivo della parodia); sia drammaturgia ove l'autore e il testo parodiati in scena non sono più diretto bersaglio, ma mero spunto da cui far scaturire trame inedite e talvolta di spiazzante attualità. Accogliendo la riflessione di Hutcheon, per la quale la etimologia stessa del termine *parodia* (*parà* non solo come 'contro' ma anche come 'accanto') consente di estenderne il regime e il campo teorico, i contributi della sezione VI indagano forme di parodia teatrale che possono snodarsi anche lungo traiettorie diverse dal puro attacco ridicolizzante nei confronti del testo di partenza: dal tributo reverenziale al

controcanto edificante alla denuncia anche drammatica, attraverso il testo e l'autore parodiati, di eventi e situazioni della contemporaneità.

È noto come questa storia cominci già con la parodia ottocentesca del melodramma, come mostra Elisabetta Fava in un contributo teso a indagare le modalità con cui in musica le formule del comico si appropriano del lessico serio e lo forzano quel tanto che basta a renderlo caricaturale: dal massimamente autoriflessivo e autoironico *Falstaff* di Giuseppe Verdi (1893), il cui terzo atto riscrive in chiave parodistica le grandi scene tragiche del melodramma ottocentesco, i racconti gotici e i riti sacri, all'eterodiretto *Barbiere di Badgdad* di Peter Cornelius (1858), che trasla in strampalati esotismi le sfumature e le modulazioni tipiche del canto italiano, «contando sulla complicità di un pubblico in grado di cogliere prontamente il ribaltamento del codice impiegato». E certo di parodie (e finanche di transparodie, da un genere sessuale all'altro) l'Ottocento è pieno, come testimonia la disputa processuale tra *La figlia di Iorio* e *Il figlio di Iorio*; ma la pratica si libera da qualsiasi lacciolo nel Novecento inoltrato, e soprattutto dopo la tempesta postmoderna: si pensi al percorso radicale e irripetibile di Carmelo Bene, che pesca nel canone del teatro classico lacerti di sublime, emozioni tragiche, magniloquenti monologhi di eroi sull'abisso, per poi degradarli e inframmezzerli di espedienti comici volutamente dozzinali e perfino demenziali. Secondo Dario Russo, ciò a cui Bene mira è una forma di straniamento della ricezione (è proprio passando continuamente dal basso all'alto che vengono disinnescati gli automatismi percettivi del fruitore) e di rappresentazione d'«una diversa condizione tragica, estranea ai personaggi delle opere originali: l'esistenza sinistra e terribile di cui l'attore è prigioniero, condannato all'infinita ripetizione di un copione; destinato a interpretare senza sosta sequenze di riflessioni e dialoghi incapaci di sortire alcunché». Ma Bene fa tutto questo a un tale livello di coscienza e di raffinatezza da divenire a sua volta classico e modello per il nuovo secolo in cui stiamo vivendo. Non sorprenderà, allora, il «triplo salto mortale» compiuto nell'*Hamlet Suite* di PuntaCorsara (la compagnia nata dal laboratorio di non-scuola *Arrevuoto* tenuto da Marco Martinelli insieme agli adolescenti di Napoli e Scampia): come spiega Angela Albanese, si parte dall'opera di John Poole – settecentesca

parodia *burlesque* del testo shakespeariano – , si passa per il *Don Fausto* di Petitot, a sua volta parodia del *Faust* di Goethe e si giunge, in un vertiginoso gioco di incastri, alla tragedia del principe di Danimarca. Così il teatro mette a frutto la sua natura per-formativa e in perpetua ricreazione: davvero (amleticamente e wallacianamente) un *infinite jest* gettato nella ingovernabile entropia del nostro presente.

A volte detornano, però, anche coloro che, per capriccio o per protesta, mettono i baffi alla Gioconda (o anche alla monaca di Monza) lì dove un gesto è catturato per sempre, ovvero sulla celluloido o sui supporti digitali: un simile processo di sovversione non reversibile della tradizione avviene, ad esempio, nell'eccentrica *mise-en-abyme* di *To be or not to be* di Lubitsch, o nello *slapstick* universalmente efficace di *Frankenstein Junior*, o nel sopraffino vampirismo di Polanski, o nell'horror pecoreccio e giovanilistico di *Scary Movie*. Riattraversare comparativamente questi e altri campioni dello "spoof movie" può innanzitutto permettere di verificare, attraverso gli effetti di *divertissement* e di *détournement*, la tenuta che contraddistingue anche nella modernità avanzata i procedimenti della narrativa, nonché la consapevolezza che si presume nel cosiddetto "grande pubblico". Consente inoltre di misurare, guardando insieme alla morfologia e alla sociologia, le modalità e la qualità dei commerci tra arti diverse e differentemente canonizzate nel sistema culturale (e nella società dello spettacolo): da un lato una letteratura ormai priva d'aura, dall'altro non solo il film, ma il complesso dei generi, delle tecniche e delle "maniere" dell'audiovisivo – fiction tv, video musicali, spot pubblicitari, webserie, videoteatro, e quel che resta del "varietà".

Anche in questo caso il catalogo è ricchissimo, e non potremo che menzionare tre casi-limite. Primo tra tutti, anche per i privilegi della ospitalità, quello che ci piace definire lo Shakespeare dada di Totò: nel saggio di Rocco Coronato si osserva come il bardo venga spesso in soccorso del principe, regalandogli ora un'intera trama, come in *Totò e Cleopatra*, ora spunti singoli (si pensi al sermone di Antonio in *Chi si ferma è perduto*, che con geniale mossa diviene l'occasione per una satira del grigio mondo impiegatizio). Ma soprattutto si sottolinea come, attraverso un procedimento di scomposizione davvero «cubista», la pa-

rodia decurtisiana si diffranga in modo capillare ed evocativo, sovente sconnesso dal contesto di origine: così, per restare ai due casi già citati, proprio in *Totò e Cleopatra* s'insinua un altro motivo shakespeariano, quello della gemellarità tipico di *Comedy of Errors* e *Twelfth Night*; mentre l'orazione funebre-militare del *Julius Caesar* subisce una sinistra torsione in chiave antimussoliniana. Insomma, non si tratta necessariamente di quisquiglie, bazzecole e pinzellacchere.

Non per provocazione, ma piuttosto per coerenza, ricaviamo gli ultimi due esempi dai domini dell'estremo, situati rispettivamente in una era "media" della televisione (né paleo, né digitale) e nella rete. Si tratta dei cortometraggi di *Cinico TV* girati a Palermo negli anni '90 e della sempre più diffusa "pratica" delle webserie porno. I primi, come ricorda nel suo intervento Giacomo Tinelli, «mettono in scena un umorismo opaco. C'è chi li considera degli attentati alla moralità, una messa alla berlina di personaggi indifesi, uno sberleffo alla povertà e alla sofferenza. Tuttavia, se pure fanno di povertà e sofferenza le protagoniste sconvolte delle proprie immagini, esse sono rese inautenticamente melodrammatiche a tal punto che si possono considerare come una parodia radicale della rappresentazione kitsch della televisione». Per comprendere il dis-funzionamento del meccanismo di *Cinico TV* è opportuno valersi della critica alla società dell'ideologia umoristica di Žižek; e chiedersi in che modo una rappresentazione *lato sensu* "parodica" e politicamente scorretta del disagio mentale e della miseria possa trovare asilo nella semiosfera della cosiddetta ipermodernità. Non è un caso che il programma di Ciprì e Maresco sia nato come costola di *Blob*, la 'creatura' televisiva di Enrico Ghezzi e Marco Giusti che ha rivoluzionato la sintassi dell'audiovisivo, eleggendo il "montaggio delle attrazioni" a principio euristico di un *bricolage* intuitivo, in grado di sprigionare significazioni illegittime.

Siamo così giunti all'oggi: a quell'oggi così incandescente da non esser nemmeno degno, secondo alcuni comparatisti, di accamparsi nei

dominî della “scienza della letteratura”. Di fatto, la fiction audiovisiva seriale che si diffonde, liquidamente e con una velocità incontrollabile, nel web e sui nostri dispositivi è – lo nota Mirko Lino – «uno dei fenomeni mediali maggiormente rappresentativi della cultura convergente: una cultura che tende a ibridare i linguaggi, gli stili e gli immaginari delle forme espressive tradizionali con il linguaggio e le pratiche web-native, diffondendo la fiction trasversalmente su più forme mediali». In particolare, le webserie porno tesoreggiano in modo endemico e “schizofrenico” tanto gli apporti dei media tradizionali quanto le estetiche e i generi più recenti; ma non bisogna commettere l’errore di limitare il loro interesse al territorio delle forme (forme che spaziano dal *porn movie* in senso stretto al *making of*) e alla cospicua economia, più o meno sommersa, che nutrono: giacché la loro “narrazione”, rivelando un grado di consapevolezza spesso insospettato, fa della demistificazione umoristica dei topoi del genere «un mezzo per ridicolizzare la retorica tradizionalmente maschile che soggiace storicamente all’hardcore». In ultima analisi, al centro e al fondo del discorso c’è allora, per lo studioso dell’immaginario e delle sue irradiazioni più viete, il corpo dell’uomo – o, come direbbe la biopolitica foucaultiana, la “nuda vita” – con il suo potere solo simbolico e la sua costitutiva impotenza.

Bibliografia

- Alfano, Giancarlo (ed.), *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, Roma, Carocci, 2015.
- Attardo, Salvatore, *Linguistic theories of Humor*, Berlin – New York, Mouton de Gruyter, 1994.
- Auerbach, Eric, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1953), trad. it. di Alberto Romagnoli – Hans Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 2000, 2 voll.
- Bachtin, Michail Michajlovič, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1965), Ed. Mili Romano, Torino, Einaudi, 1979.
- Id., "La parola nel romanzo", Id. *Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla «scienza della letteratura»*, Ed. C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979: 83-108.
- Bergson, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Édition Alcan, Paris, 1900.
- Bertoni, Clotilde, *Percorsi europei dell'eroicomico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1997.
- Boitani, Piero, *Ri-Scritture*, Bologna, il Mulino, 1997.
- Breton, André, *Antologia dell'humour nero* (1939), Eds. Mariella Rossetti – Ippolito Simonis, Torino, Einaudi, 1977.
- Émelina, Jean, *Le Comique: Essai d'interprétation générale*, Paris, Sedes, 1991.
- Ferroni, Giulio, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974.
- Frye, Northrop, *The Great Code. Bible and Literature* (1982), San Diego-New York – London, Harvest, 1983.
- Freud, Sigmund, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905), trad. it. di S. Daniele – E. Sagittario, Torino, Bollati Boringhieri, Torino 1975.
- Genette, Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado* (1982), trad. it. di Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997.
- Grojnowski, Daniel, *Aux Commencements du rire moderne: l'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997.

- Hamon, Philippe, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody*, Methuen, London, 1985.
- Ead., "Beginning to Theorise Postmodernism", *Textual Practice*, 1.1 (1987): 10-31.
- Lukács G., *L'anima e le forme* (1911), Ed. Sergio Bologna, Milano, SE, 1991.
- Mazzacurati, Giancarlo (ed.), *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.
- Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011.
- Minois, Georges, *Storia del riso e della derisione* (2002), trad. it. di Manuela Carbone, Bari, Dedalo, 2004.
- Olbrechts-Tyteca, Lucie, *Il comico della retorica* (1974), Milano, Feltrinelli, 1977.
- Pirandello, Luigi, *L'umorismo* (1908), Ed. Nino Borsellino, Milano, Garzanti, 1995.
- Plebe, A., *La teoria del comico da Aristotele a Plutarco*, Torino, Università di Torino, 1952.
- Propp, Vladimir Jakovlevič, *Comicità e riso: letteratura e vita quotidiana*, Ed. Giampaolo Gandolfo, Torino, Einaudi, 1988.
- Scaiola, Anna Maria, *Dissonanze del grottesco nel romanticismo francese*, Roma, Bulzoni, 1988.
- Tynjanov, Jurij N., "Sulla parodia", *Dialettiche della parodia*, Ed. Massimo Bonafin, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997: 25-48.

L'articolo

Data invio: 15/05/2016

Data accettazione: 30/09/2016

Data pubblicazione: 30/11/2016

Come citare questo articolo

Abignente, E. – Cattani, F. – de Cristofaro, F. – Maffei, G. – Olivieri, U.M., “Le tre età del riso”, *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Eds. E. Abignente – F. Cattani – F. de Cristofaro – G. Maffei – U. M. Olivieri, *Between*, VI.12 (2016), <https://www.betweenjournal.it/>