

Codici alla mano. I due figli di Iorio in contenzioso estetico-giudiziario

Francesco de Cristofaro

E però, non può disconoscersi in codesta parodia una certa originalità di trovate, un discreto numero di note comiche, di svolazzi satirici e una versatilità negli adattamenti; val quanto dire quell' *individuazione artistica*, che risponde, sotto il profilo giuridico, ai criteri dianzi prospettati e svolti.

Cav. Giuseppe Lustig, Regio Procuratore
(processo D'Annunzio-Scarpetta)

1. Non di processi fittizi, interni al testo o anche di ordine metaforico, bensì di un processo reale – predisposto, verbalizzato, archiviato – si parlerà nelle pagine che seguono: un processo scaturito da una “singolar tenzone” fra drammaturghi di diversissimo carisma (entro quella «guerra fra teatri» che lacera il Vecchio Continente sin dagli albori del moderno), e situato a un livello insieme storico e metalinguistico, tra il «campo di forze» di Bourdieu e la «semiosfera» di Lotman.

Sarà bene partire da un dato apparentemente marginale, sia rispetto a quelle due nozioni, che rispetto al nostro *case study*. Esiste un breve e ancora poco esplorato Ottocento delle *transparodie*: inversioni sessuali in chiave comica, con personaggi *en travesti* – stregghi, traviati,

pirate... – che riprendono per contrappunto figure classiche, quando non mitiche, dell’immaginario romanzesco e melodrammatico¹. Pur fuori tempo massimo rispetto alla voga settecentesca dell’opera buffa, i testi di questa famiglia non esondano mai dall’alveo della lirica contraffatta: si tratta di *nugae* ridicolose e scherzose, di spettacoli anche piú modesti di «quei piú modesti romanzi» per i quali disponiamo di una storia ancora troppo lacunosa. Naturalmente, una simile gemmazione di riscritture stranianti, incomprensibile se si dimentica che già a molti personaggi gloriosi del canone alto e dell’individualismo moderno erano toccate altrettante *evirazioni* in piena regola, è prima di tutto, almeno in origine, un affare di *antropologia teatrale*: la traccia testuale di una pratica diffusissima quale l’impiego dei castrati. Ma essa costituisce anche la condizione prossima di un testo che – di là dalla bassissima, quasi imbarazzante lega di cui è fatto – non può in questa sede esser trascurato, in quanto pioniera e cavia nella storia europea del diritto d’autore: quel *Figlio di Iorio* con cui nel 1904 il periclitante commediografo Eduardo Scarpetta osò schernire fragorosamente il tetragono parto drammaturgico del Vate d’Italia, Gabriele D’Annunzio.

I fatti si svolsero tutti a Napoli, fra il teatro Politeama e il teatro Mercadante, il 2 e il 3 dicembre di quel 1904: come a dire che appena ventiquattro ore – e meno di un chilometro in linea d’aria – separano la prima partenopea della “tragedia pastorale” *La figlia di Iorio* dalla prima della “commedia presepiana” *Il figlio di Iorio*. Il “maxiprocesso” che racconteremo è dunque il paradossale effetto di una parodia lampo. Non è un caso che in quest’ultima fosse di scena un comico di situazione, con recrudescenza dell’opera buffa in piena *belle époque* e, alla lettera, *canzonatura* del testo dannunziano. Ma lo *show* piú avvincente e spassoso fu quello che si recitò fuori scena, ossia la girandola degli accadimenti legali: una richiesta di consenso, una diffida, una querela per plagio, infine il processo fatto di portentose pezze d’appoggio, e con un’intera società cultural-mondana divisa in

¹ Sulle riscritture ridicolose dei melodrammi canonici, cfr. Sapienza 1998.

due (letterati vs commedianti, pianto vs riso, arte alta vs arte plebea), e alcuni intellettuali di prestigio coinvolti in veste di periti. Tra questi, in prima linea, Benedetto Croce: che, forse proprio in quanto rispettatissimo studioso “sincretico” – di storia, di letteratura, di filosofia, di filosofia dell’arte, eccetera – tenne a scindere il *giudizio di valore* dal *giudizio legale*. Una distinzione che non apparve così pacifica in aula: nell’interminabile dibattito, ci fu chi rilevò la funzione liberatoria della parodia nell’arte e la sua intrinseca inadeguatezza agli spiriti servili; e chi postulò che fosse proprio una valutazione di ordine squisitamente estetico a presiedere all’ammissibilità del testo in uno spazio di legalità. Se la parodia centrava il bersaglio e «faceva ridere», allora significava che il falsario era riuscito a coniare un’*altra* moneta, eterogenea ed autonoma dall’originale. Si tratta di un punto capitale, a cui torneremo prestissimo: prima, però, proviamo a fare un passo indietro, per restituire una filiera genealogica e un orizzonte europeo.

2. In enigmistica si definisce, con termine cristallino, “cambio” quell’artificio per cui si ottiene una parola con una sola “mossa”: la sostituzione di una vocale. Cambiano vocale, e fanno vocalizzi, anche i personaggi di “quei modestissimi romanzi” da cui siamo partiti: da *La traviata* di Verdi che si tramuta ne *Il traviato* di Marco D’Arienzo (librettista) a, sul versante opposto, *Il pirata* di Bellini che diviene *La pirata* di Vincenzo Fioravanti. Testi musicati, differentemente dalle sincrone e per molti aspetti affini opere di Petito; testi, inoltre, posti sulla coda di una cometa, la cometa di quell’opera “comica” ottocentesca che, tra ironia e malinconia, tra allusioni colte e ammiccamenti popolareggianti, tra odori d’antico e leziose fantasticherie, nel cuore del secolo dilegua, cedendo il posto alla grande commedia post-unitaria dove, fra l’altro, cristallizzeranno gli stereotipi della napoletanità.

Questa vicenda di palinsesti “invertiti”, che da noi pare esaurirsi tutta prima dell’avvento sulla scena teatrale di Salvatore Di Giacomo (diciamo tra gli anni ’40 e i ’50), ma che costituisce la remota scaturigine di alcune drammaturgie ficcanti di oggi – i vari *La Ruina*, *Moscato*, *Pirrotta* – ha una preistoria sommersa e, almeno negli studi

comparatistici di larga gittata, assai negletta, per quanto si sviluppi tutta *dentro* il canone²: precisarne i tratti fondamentali serve per situare subito il testo di cui ci occuperemo in uno spazio antropologico – diremo così – piú “crudo” che “cotto”: uno spazio fatto di opere che paiono avere a che fare con le *pratiche* (non ultima, quelle dell’editoria selvaggia) piú che con le *lettere*.

Prendiamo *The Female Quichotte* di Charlotte Lennox: non solo una parodia, ma la parodia di una parodia. Spesso si trascura, infatti, come la genesi del *Chisciotte*, di quello che è ormai quasi unanimemente ritenuto il prototipo del romanzo moderno, sia legata già a un progetto di *straniamento* della tradizione; in questo senso, non stupisce che la successiva “mossa del cavallo”, per dirla nei termini ormai proverbiali di Šklovskij, sia stata compiuta ben un secolo e mezzo dopo, e non da un uomo, e non in Spagna³. L’opera della Lennox esce infatti a Londra nel 1752, nel bel mezzo dell’umoroso e umoristico Settecento inglese, che vedeva germogliare l’albero delle mille figlie⁴: nel 1740 Fielding, lo si ricorderà, aveva permutato Pamela, la figurina richardsoniana della virtù ricompensata, in Shamela, emblema marchiato del peccato e della vergogna. Il richiamo non è estrinseco, perché aiuta a comprendere che da subito la parodia moderna: 1) lavora sulle funzioni e sugli attributi etici, trasformando la vittima in carnefice, e il bene in male; 2) si presenta come sbugiardamento dell’originale, tende cioè a soppiantarli, a installarsi nello spazio letterario (tramite una strategia di contraffazione operante sulle soglie del testo e sul suo sistema di diffusione) come l’originale-originale. In tal modo, impatta nel falso d’autore e inficia i principi stessi della proprietà intellettuale – e le istanze “basiche” della autorialità. Si pensi, oltre che allo sciame delle

² Alcuni dei problemi sollevati nella prima parte di questo contributo sono stati discussi durante i lavori del convegno messinese *Performance e performatività*, che è stato promosso nel 2010 dall’Associazione per gli Studi di Teoria e Storia Comparata della Letteratura (e i cui atti sono apparsi nel 2011 sulla rivista online *Mantichora*).

³ Sulla questione si vedano almeno Billi 2001, Ross 2001 e Lamarra 1996.

⁴ Per l’“albero delle mille figlie”, cfr. de Cristofaro 1998.

fanciulle perseguitate settecentesche (non solo Pamela e Shamela, ma anche Justine e Anti-Justine, eccetera), a quanto accadrà a Defoe: i pirati più maledetti con cui il suo naufrago beniamino si troverà a combattere saranno forse i mille e uno autori di *spin-off* e di robinsonate. Un agone contro l'apocrifia che sembrerà persino riportare la figura dell'autore e il suo rapporto con la tradizione *attiva* (nonché quello che più ci sta a cuore oggi, ovvero la sua posizione «davanti alla legge») a quello che era il suo statuto in età premoderna⁵.

E Miss Chisciotte? Rispetto al *ping pong* Pamela-Shamela avvenuto una dozzina di anni prima, il testo della Lennox aggiungeva la dimensione che a noi interessa, produceva cioè una *ostranenie* sull'asse biologico maschile/femminile. Allo stesso tempo, però, ne sottraeva un'altra, quella etica: parodia, cioè, *non* come inversione di valori, *ma* come inversione di genere. Si trattava quasi di una citazione, di un'appropriazione indebita e *muliebre* di una elaborazione intellettuale e mitopoietica spiccatamente *virile*. Poi, dopo la signorina Chisciotte, la metaletteratura occidentale ci ha regalato una signorina Don Giovanni, quella di Salvador de Madariaga; e persino, sia pur a distanza di secoli, una signorina Faust e una signorina Robinson (si pensi, rispettivamente, a *La bella degli specchi* di Tobino e al *Foe* di Coetzee). Vale a dire che tutti e quattro i «miti dell'individualismo moderno» identificati nell'omonimo classico della comparatistica (Watt 1997) si sono infine convertiti in altrettante favole d'identità *sessuale*. Se non temessimo le astrazioni e le derive del pensiero tipologico, la considereremmo una prova schiacciante della pervasività del paradigma in questione.

3. È già tempo di correre verso Scarpetta, e dunque di muoversi lungo sentieri meno nobili. Il solo aspetto che è importante sottolineare, negli "scherzi" realizzati sulle opere liriche nella Napoli del secondo quarto di secolo, è che alle radici di quei travestimenti, di

⁵ L'orizzonte teorico in cui ci muoviamo è quello delineato – nel solco di Lotman, di Weinrich e di altri – da Frasca (2005).

quelle mollezze e di quelle inversioni, c'era la stilizzazione di qualcosa che aveva a che vedere, ancora una volta, con le *pratiche*: voglio dire che l'abitudine consolidata, e motivata da aspetti logistici o anche giuridici, di affidare a uomini o a figure mediane (voci bianche, castrati, *haute-contre*, baritenori, contralti musicali) ruoli femminili, e che in certi casi "sfonda" in direzione estetico-espressiva, non può non aver funzionato da pungolo o da catalizzatore per parodie quali *La pirata*, *Il traviato* etc. Ne sia prova il fatto che persino ai piani alti della ricerca operistica, in testi di Donizetti o di Rameau, si giochi in chiave parodica e grottesca sugli impieghi, diffusi specie in area francese e italiana, di tenori come interpreti di figure femminili sgraziate e attempate. In altre parole, l'inversione di genere costituisce, alla lettera, il *fossilizzarsi* in forma del testo di un dato materiale della produzione; ed è interessante scorgere in tale vischiosità fra le trame delle opere liriche e la loro storia esterna – in definitiva, tra finzione e realtà – il seme di quella recente teoria *queer* che, nelle parole di Massimo Fusillo, «mira a un'indifferenziazione della sessualità e propugna il carattere performativo di ogni identità sessuale, che non è mai una sostanza naturale, ma un ruolo da giocare dentro e fuori i protocolli della propria cultura» (2006: 159). Si potrebbe azzardare, infine, che in questo sottobosco ottocentesco, fatto di stenterelli e di celie dozzinali e vernacolari, si sia già compreso, per labirinti e per cortocircuiti, che *sempre* non si è uomini o donne, ma si recita, si gioca, si *performa* da uomini o da donne.

È comunque in tale quadro sfrangiato di modelli antropologici e di inaspettati approdi teorici che bisogna provare a ricollocare *Il figlio di Iorio*: un'opera la cui macchina spettacolare è assai meno intrigante della macchina giudiziaria che generò⁶, tanto che possiamo sbarazzarci dell'onere della descrizione con una manciata di parole. Diremo dunque che essa, se da un lato sembra rompere una continuità nel metodo dell'autore (non si trattava più dell'adattamento dialettale d'un *vaudeville* o d'una *pochade*, ma di una parodia in senso stretto, satirico-

⁶ Il faldone degli atti del processo fu in massima parte ripreso in *Processo D'Annunzio-Scarpetta: pel «Figlio di Jorio»*, Napoli, Morano, 1908.

umoristico: lo scoronamento di un testo solenne e nazionale), dall'altro riprende con qualche automatismo un ingrediente tipico della "ricetta Scarpetta" come il *travesti*: si pensi a indiscutibili successi pregressi quali *Feliciello e Felicella* e *Li nipute de lu sinneco*, tratto da un'operetta fischiate francese, in cui si metteva in chiave la mutazione di genere, ma solo come espediente della trama.

Lo spettacolo fu allestito a tempo di record, nella tradizione delle più sulfuree parodie: solo nove mesi passano dalla prima assoluta della "tragedia pastorale" *La figlia di Iorio* e la prima della "commedia presepiana" *Il figlio di Iorio*; soprattutto, lo si è già ricordato, appena un giro della terra attorno a se stessa separa la prima napoletana dell'opera dannunziana dalla prima (anzi, dalla mezza prima; e soprattutto ultima) scarpettiana. Il *format* del controcanto del *Figlio* è presto detto: trascrizione dell'originale in dialetto napoletano, con lesina (relativa) di effetti stilistici e di espressivo cozzo fra aulico e prosaico; mentre il grosso della macchina comica era affidato, in modo per l'appunto meccanico, a lazzi più o meno folkloristici e ad annacquamenti pseudo-estemporanei delle zone del testo a più alto tasso figurale e, soprattutto, alla sistematica e straniante mutazione dei generi sessuali. Ne sortiva, tra le altre cose, una forse non ricercata dislettura dell'ipotesto in una chiave, diremmo oggi, *transgender*. In altre parole, era un D'Annunzio androgino quello che la compagnia di guitti metteva in scena: e probabilmente non si sarebbe potuto immaginare niente di più blasfemo di questa irrisione del superomismo e del machismo del Vate. Ma l'aspetto più inquietante, per noi che siamo nati dopo Freud, è che tutto ciò poteva sembrare terribilmente involontario. Paradigmatico, in tal senso, il finale: D'Annunzio dice «La fiamma è bella!»; Scarpetta corregge: «La fava è bella!». La «fava» era, se ci sforziamo di seguire la lettera e il registro medio del testo, null'altro che il legume *tout court*, agognato da un personaggio. Un *lapsus* da manuale (o un'anfibologia stonata, o una velata autocensura: poco importa) che la dice lunga sul carattere innocente e irriflesso dell'artigianato scarpettiano: e infatti la meccanica del *Figlio di Iorio* concedeva ben poco al *détournement* parodico, se tutto quello che accadeva era che Mila di Codro veniva trasformata in Torillo

(diminutivo di Salvatore, ma anche, con lineare trasparente passaggio, “piccolo toro”), ladruncolo inseguito da lavandare inviperite e assatanate, Aligi in Alice, e Lazzaro nella grottesca maschera di Zeza, la madre di Alice in preda a senili *raptus* erotici; Ornella, infine, diviene Cornelio, sorta di testimone e *raisonneur*, interpretato da Scarpetta. Sullo sfondo, in luogo dei monti abruzzesi, l’oleografia marinara di Pozzuoli. Tutto qui, tra il profano e il dozzinale, alle soglie del *trash*: occorre peraltro sottolineare l’ambiguità dell’operazione scarpettiana, la quale rispetto all’ipotesto provoca, oltre che lo scoronamento, anche una specie di paradossale *consacrazione* – che è poi una declinazione peculiare della parodia moderna, come chiarisce l’ancora utilissimo Almansi-Fink (1976). Non si tratta, infatti, del consueto sberleffo dell’arte viva nei confronti di quella museificata: anzi, si direbbe che abbiamo a che fare con l’incorporazione di un modello drammaturgico di rottura – e di un verbo moderno e risonante – nel tronco antico e rigoglioso della tradizione attoriale sancarliniana, di un mestiere che tenderebbe a trasmettersi per via verticale, sempre uguale a se stesso, senza contaminazioni. Particolarmente in casi come questo, insomma, bisogna stare particolarmente attenti a dove mettere il segno *più* e dove il *meno*, e a cosa qualificare come *vecchio*, e cosa come *nuovo*.

4. Di là dalle valutazioni estetiche, è facile rendersi conto che siamo dinanzi ad un punto di non ritorno dello scarpettismo, di quella prassi di riscrittura sistematica dei testi che meriterebbe uno studio a fondo, disposto a sceverare, volta per volta, fra la traduzione e il rabberciamento, il plagio e il palinsesto, la contraffazione e la parodia. Ma una cosa è certa: non potremmo mai convocare Scarpetta in quell’assise del gusto e dell’*esprit de finesse* che qualcuno ha recentemente battezzato «civiltà dei traduttori» (Ruggiero 2010); il suo atteggiamento verso la tradizione d’oltralpe e di casa è sempre estremamente rapace e compulsivo, in dispregio dei più elementari protocolli legali o semplicemente etici. Per lui, come ha notato in pagine di grande acume Emma Giammattei (ragionando proprio sul *Figlio*), l’Opera non esiste, e l’Autore è già morto (Giammattei 1989: 224); l’ipotesto, quindi, non sarà nient’altro che un pretesto, un oggetto

da rifondere e ricostituire, spesso mantenendone il solo spunto originario, o viceversa riprendendone pedissequamente la struttura, salvo dargli la cortecchia di una lingua allotria e magari stridente. Per convincersene, basterà seguire, per sommi capi, le vicende del testo. Innanzitutto, gioverà ricordare che in quello stesso 1904, ai primi di febbraio, quindi prima ancora che *La figlia di Iorio* debuttasse a Milano, Scarpetta si era già cimentato in una parodia con scambio di sesso, affidando il ruolo della protagonista a suo figlio Vincenzo: si trattava de *La geisha*, scoronamento di un testo di Sidney Jones, nonché sublime presa in giro dell'orientalismo d'inizio secolo (per inciso, fu anche l'occasione della prima partecina per un altro suo figlio, ma naturale, di appena quattro anni: un certo Eduardo de Filippo). *Il figlio di Iorio* si configurava quindi anche come un rilancio sul terreno dell'alterità culturale e della locuzione artificiosa ed enfatica, sull'etnologia corriva, dell'esotismo ridondante, della sterile antiquaria. Solo che un conto era toccare l'oscuro Sidney Jones, un conto era prendere per le corna il toro D'Annunzio: tanto che, «per delicatezza» (come dirà in sede processuale), Scarpetta si recò a Marina di Pisa per ottenere il consenso alla messinscena. Nonostante l'apparente cordialità dell'incontro (Francesco Saponaro l'ha di recente raccontato nel suo pregevole *Delitto di parodia*⁷), D'Annunzio non solo negò il permesso, ma fece pervenire a Scarpetta una diffida telegrafica; era però troppo tardi, lo spettacolo era già stato allestito, e il sipario si levò. All'inizio del secondo atto, l'ingresso in scena del capocomico in abiti femminili fu accompagnato da una baraonda di fischi e oggetti in scena, scagliati, pare, da un manipolo di *fans* del Vate. La pioggia che cadeva su quei

⁷ La *pièce* diretta da Francesco Saponaro alla quale si fa riferimento, con soggetto e drammaturgia di Antonio Vladimir Marino (in collaborazione con lo stesso Saponaro, Antonio Marfella e Luciano Saltarelli), ha debuttato il 21 ottobre 2008 nel 'tempio' della tradizione scarpettiana e defilippiana, il San Ferdinando di Napoli. Nel 1985, invece, era stato Ugo Gregoretti a cimentarsi in una rappresentazione a montaggio incrociato dell'originale e della parodia, sotto la rubrica, da noi parzialmente ripresa, *I figli di Iorio*.

volti silvani era la risposta, già futurista e forse già situazionista, del dannunzianesimo al «grigio diluvio democratico» dello scarpettismo. Il commediografo fu, così, costretto a fare retromarcia e a virare su un atto unico. Né i guai erano finiti: qualche giorno dopo giunse, a firma Marco Praga (direttore generale della Siae e socio di D'Annunzio: come si vede, anche il conflitto d'interessi era stato già brevettato), una querela per plagio e contraffazione.

All'orizzonte, oltre la scena del teatro e oltre la scena del tribunale, si delineava un duello epocale. Filosofi contro istrioni, arte alta contro arte plebea e all'occorrenza triviale, pianto contro riso, il feticismo monolitico del testo contro la sua monetizzazione, la sua consistenza erratica e malleabile, pronta a passare di bocca in bocca, di penna in penna, di palco in palco. Il villaggio delle lettere napoletane fu colpito da una specie di terremoto mediatico, e intellettuali di altissimo rango furono chiamati in veste di periti; producendo illogiche compensazioni e perfide faide, di quelle che, chissà perché, possono verificarsi solo in seno all'*intelligentsija*. Così Salvatore Di Giacomo, cui pure Scarpetta si era rifatto per la sua metrica discensionale e soffusa, i suoi falsetti al crepuscolo e le sue soavi sordine, si schierò contro il comico, e dunque pro D'Annunzio, che non era certo un suo idolo; laddove – lo si è già accennato – Croce, pur lontano anni luce dal mestiere del commediografo-prosivendolo, difese le ragioni della libertà e del riuso. Da studioso di storia e di letteratura, di filosofia e di filosofia dell'arte, egli mirava a preservare l'autonomia del giudizio di valore: Scarpetta poteva aver offeso l'arte mancando il proprio obiettivo estetico, ma non era da ritenersi colpevole di concorrenza sleale né tantomeno di lesa maestà; e la responsabilità di quel Collegio non era di conferire premi, ma di stabilire sulla statera della qualità l'*originalità* di quel prodotto. Non era una distinzione tendenziosa, né un cavillo causidico: si deve anzi ammettere che il Croce nemico giurato del comparatismo, il Croce dall'estetica graniticamente dualistica, si rivelava molto più comparatista nel metodo – e molto più raffinato nel merito – di tanti altri. Mostrava di sapere, meglio degli accusatori di Madame Bovary e di Lady Chatterley, che il codice letterario ha delle ragioni che il codice legislativo non conosce.

La distinzione crociana tra giudizio della Critica e giudizio della Legge finì per costituire il segreto sottofondo di quello che fu uno dei primi processi italiani intorno al *copyright*. Le carte del dibattito, fino a poco tempo fa ammucciate negli archivi del tribunale, sono state, per così dire, “stanate” dall’avvocato penalista e sceneggiatore Antonio Vladimir Marino, che ringrazio per avermele fatte studiare: in un’altra occasione intendo fornirne un’analisi critica approfondita. Sono una miniera. A partire dalla memorabile arringa di Carlo Fioravante, degna della requisitoria di Pinard contro Flaubert: l’avvocato vi metteva in rilievo la funzione liberatoria della parodia nell’arte e la sua intrinseca inadeguatezza agli spiriti servili:

 Che cosa rappresenta la parodia, onorevoli signori? Rappresenta il bisogno imprescrittibile di ridere, il bisogno di chiedere un’ora di conforto e di tregua lungi dalle miserie e dalle amarezze ond’è stata, e sarà sempre, travagliata la vita. La parodia volta il cannocchiale. Essa, contrariamente all’ironia che dà carattere permanente a ciò che è contingente, di solenne a quello che è piccino, di grandioso a quel che è comune e volgare, volta il cannocchiale, capovolge gli uomini e le situazioni.

Il punto saliente, e se vogliamo lo scandalo estetico-etico, era altro, cioè che *Il figlio di Iorio* sarebbe stato assolto solo se fosse riuscito a provocare il riso; tanto che quando, addirittura quattro anni dopo, il tribunale emanò una sentenza in cui dichiarava il non luogo a procedere perché il fatto non costituiva reato, l’argomentazione dirimente fu che la parodia era felice, centrava il bersaglio. Con stile brioso, smaliziato, perfettamente mimetico verso i suoi oggetti, l’arringa di Fioravante dava luogo a una formidabile alchimia estetico-giudiziaria, sorprendendo un malcelato riso sotto i biondi mustacchi dell’avvocato Ferri, e leggendo in quel sintomo *minimal* il trionfo della linea della difesa: l’anima dell’opera era stata trasformata, la tragedia era diventata commedia. Guai a ridere sotto i baffi, insomma.

5. Durante quegli anni di dibattito erano accadute moltissime cose. Solo in apparenza il piú debole aveva vinto: nonostante il sovvertimento delle gerarchie del canone e il sommovimento di paradigmi estetici e filosofici e giuridici, il processo aveva fatto di Scarpetta un uomo finito; dal complesso di quella esperienza egli aveva compreso come, dopo mezzo secolo di botteghino facile, gusti e aspettative del pubblico fossero mutati. Davvero il tribunale aveva offerto alla sua arte *naïve* la possibilità di un'«eutanasia» (Giammattei 1989: 226): niente piú. Perché in quella sorta di arretrante “società dello spettacolo” il giudizio del popolo sovrano bastava a vanificare le gratificazioni della casta intellettuale, momentaneamente concessasi – a fini di lucro, per faida, o anche in buona fede – a una discesa agli inferi della plebe. E né la critica forense, né la giurisprudenza teorizzante, poterono qualcosa contro il verdetto insindacabile del mercato.

Ma, prima ancora, era successo anche qualcos'altro di estremamente interessante per noi, oggi: una pratica formale (qualcosa che, sia pure a un livello diverso, è pur sempre una *pratica*) collaudata da un autore per mezzo secolo si era infine consegnata al giudizio della Legge, e non in ragione di eccessive trasgressioni o forzature o millanterie o trivialità o scopiazzature (Scarpetta fu molto piú plagiatario, se non falsario, nell'adottare e adattare Feydeau, o nel parodiare il lusingatissimo Rossini), bensì perché era stato toccato un intoccabile del canone vigente, anzi del canone *vivente*. Insomma, non siamo di fronte a un qualunque *fait divers* di storia del teatro, a una sorta di regolamento di conti fra diritto e letteratura; ma a una questione spinosissima di sociologia delle arti e perfino, in ultima istanza, di scienza politica. Infine, questo esemplare *case study* giurisprudenziale si offre allo studioso anche come cruciale episodio di storia della cultura: perché il meta-spettacolo ospitato dal tribunale fu anche un coriaceo, dilettesco, appassionato *brainstorming* di “comparatistica forense”. I periti e i legali sapevano ciò che spesso dimentichiamo: che la retorica nasce, cinque secoli prima di Cristo, dentro il tribunale di Siracusa, per restituire ai cittadini i terreni confiscati dai tiranni. E allora intrapresero ricostruzioni, fin troppo erudite e avventurose, della storia millenaria della parodia; si

cimentarono in autentiche recensioni scritte in punta di penna, con piglio piú da *connaisseurs* che da neofiti; presero in esame le ‘soglie’ delle opere in oggetto, i loro formati, i disegni e le copertine. Fu ricostruita l’origine del titolo *La figlia di Iorio*, che, come risulta dagli atti, non era certo frutto della fantasia di D’Annunzio, bensí il titolo di un dipinto di Michetti: il Vate quindi non poteva in alcun modo rivendicarlo a nessuno, tanto meno a Scarpetta, il cui titolo rientrava pienamente fra le caratteristiche della parodia; per tale ragione, la concorrenza dolosa che la legge puniva severamente, non sussisteva. Infine, il Pubblico Ministero esaminò le peculiarità tipografiche dei due volumi, e concluse che, malgrado le palesi similarità, queste ultime rispondevano non a un intento di contraffazione bensí alla volontà di operare una satira integrale.

Come si vede, il ragionamento sui codici letterari (tragedia, commedia, satira, parodia...) e quello sui codici legislativi si incastravano e si fondevano in modo surrettizio; ma gli avvocati dibatterono e si dibatterono anche con un altro genere di codice alla mano. Di piú, essi affidarono a una diversa “guerra di libri” la risoluzione finale del nodo di Gordio: se il contenzioso tra *Figlio* e *Figlia* era la strada maestra della disputazione, nell’udienza s’insinuò anche un altro tipo di “paragone”, meno prevedibile. Beninteso, non un paragone evidente e dichiarato, ma un corto circuito, una corrispondenza di lontano che possiamo notare noi oggi, col privilegio di una vista telescopica. Ben due fra i protagonisti dell’agone giuridico, infatti, non trovarono niente di meglio da fare che “citare in giudizio” altrettanti vocabolari, vale a dire dei “codici alla mano”, molto alla mano, quasi bussole di senso comune fornite dalla Nazione al buon cittadino. D’altronde, l’idea che l’ordine delle cose (o, se si preferisce, il foucaultiano «ordine del discorso») sia rispecchiato in modo abbastanza fedele dall’ordine delle parole è un’idea sempre forte, ma fortissima nel primo cinquantennio dell’Unità: come ha notato da ultimo Marazzini (2009). Nell’ansia edificativa di «fare gli Italiani», non era poi cosí peregrino che, in mezzo all’*impasse* tra due codici in contenzioso (quello letterario e quello giurisprudenziale), finisse per

imporsi quel terzo tipo di codice, elaborato dalla furia legiferante ed istituzionale dei lessicografi positivisti.

Proviamo ora a porre queste definizioni di dizionario l'una di fronte all'altra. C'è l'ipotesi colpevolista, che esce dalla bocca dell'insigne latinista Enrico Cocchia, chiamato come perito, e convinto assertore del principio che «la parodia in letteratura è una forma d'arte secondaria e parassitaria che vive sulle spalle dell'opera originale; ne spia da vicino le vicende per trasformarle e capovolgerle. La parodia imbruttisce le rime, i versi, le cadenze, i ritmi e le voci dell'opera originale»⁸. La sua idea è che, giusta «nei vocabolari più recenti e autorevoli», la parodia sia «contraffazione volta per mezzo dell'imitazione a fine ridicolo e burlesco». I passaggi successivi del sillogismo sono quasi automatici: la *ratio* della parodia è nell'imitazione pedissequa, *ergo* si tratta d'una forma abusiva di riproduzione soggetta a sanzione penale. Per inciso, nel suo poemetto conviviale e canzonatorio composto qualche anno dopo sotto la rubrica vezzeggiativa *'A causa mia*, Scarpetta avrebbe ridicolizzato il paludato umanista con sin troppo facile bisticcio («Cocchia nun sapette che accocchiare»).

Durante la controversia, invece, l'avvocato della difesa Francesco Spirito aprì un altro lessico, il Giorgino-Broglio, e di lì cavò una definizione innocentista:

I nostri valorosi avversari obbietano che sotto il manto di parodia si possono nascondere dei furti, ma allora quella cessa di essere parodia e diventa una frode qualunque. Ecco quello che non avete voluto intendere mai, mai avete voluto intenderlo! Ma la parodia, tornano a ribattere gli avversari, deve prendere dall'opera originale il suo punto di partenza, ma poi occorre che se ne allontani: deve imitare, sì, ma, intendiamoci, deve imitare così

⁸ Qui e più avanti cito dal copione, inedito, di *Diritto di parodia*: come ho potuto personalmente verificare, il testo contiene adattamenti assai puntuali delle arringhe originali, dovuti per lo più alla mano di Antonio V. Marino. Ringrazio lui, Marfella, Saltarelli e Saponaro per la gentilissima concessione.

così, *acoppa acoppa*, e soprattutto, senza travestimenti. Ma questa non è parodia! [...] Ebbene, onorevole Simeoni, voi che volete la parodia senza travestimenti, sentite ciò che è scritto nel *Novo Vocabolario*: “Parodia; travestimento di opera o lavoro altrui”...sicché, guardate un po’, la parodia è proprio un travestimento. E tanto più il successo è assicurato quanto più da una grande imitazione si ottiene una profonda trasformazione.

La fine è nota. Vinse il secondo vocabolario: vinse, cioè, il vocabolario che non concepiva parodia senza metamorfosi, anzi senza travestimento. Già, *travestimento*: forse, se le parole sono pietre e vanno scrutate nei loro strati più profondi per capire qualcosa di più della storia del mondo, questa scelta terminologica, compiuta prima da un non meglio identificato lessicografo, poi da un uomo di legge entusiasta e verace, può insegnarci, a sua volta, qualcosa di essenziale circa le nostre *transparodie* e il loro secolare, disturbante, stranito stare al mondo.

Bibliografia

- Almansi, Guido – Fink, Guido, *Quasi come*, Milano, Bompiani, 1976.
- Billi, Mirella, *Il testo riflesso. La parodia nel romanzo inglese*, Napoli, Liguori, 1993.
- de Cristofaro, Francesco, *Signorina Pamela & figlie*, «Inchiesta Letteratura», 122 (1998).
- Frasca, Gabriele, *La lettera che muore. La «letteratura» nel reticolo mediale*, Roma, Meltemi, 2005.
- Fusillo, Massimo, *Estetica della letteratura*, Il Mulino, Bologna 2009.
- Giammattei, Emma, «*Il figlio di Iorio*»: *D'Annunzio, Scarpetta e Croce*, in «*La figlia di Iorio*». *Atti del VII Convegno internazionale di studi dannunziani, Pescara, 24-26 ottobre 1985*, a cura di E. Tiboni, Pescara, Centro Nazionale di Studi Dannunziani, 1986.
- Giammattei, Emma, *Tempi e luoghi della parodia: Scarpetta al Mercadante*, in *Il teatro Mercadante la storia, il restauro*, a cura di T. R. Toscano, Napoli, Electa, 1989.
- Lamarra, Annamaria, *Generi al femminile*, in *Storia della civiltà letteraria inglese*, diretta da F. Marengo, Torino, Utet, 1996.
- Lavagetto, Mario, *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi*, Milano, Garzanti, 1979; poi Torino, EDT, 2003².
- Lennox, Charlotte, *Le avventure di Arabella, donna Chisciotte*, trad. di L. Loni, Ferrara, Tufani, 1998.
- Marazzini, Claudio, *L'ordine delle parole. Storia di vocabolari italiani*, Bologna, Il Mulino, 2009.
- Processo D'Annunzio-Scarpetta: pel «Figlio di Jorio»*, Napoli, Morano, 1908.
- Ross, Deborah, *Mirror, Mirror: The Didactic Dilemma of the Female Quixote*, «*Studies in English Literature*», 2001.
- Ruggiero, Nunzio, *La civiltà dei traduttori. Transcodificazioni del realismo europeo a Napoli nel secondo Ottocento*, Napoli, Guida, 2010.
- Sapienza, Annamaria, *La parodia dell'opera lirica a Napoli nell'Ottocento*, Napoli, Guida, 1998.

Scarpetta, Eduardo, *Il figlio di Iorio* Napoli, Morano, 1904.

Šklovskij, Victor, *La mossa del cavallo* (1923), trad. it. a cura di M. Olsoufieva, Bari, De Donato, 1967.

Watt, Ian, *Miti dell'individualismo moderno* (1997), trad. it. di M. Baiocchi e M. Gnoli, Roma, Donzelli, 2007.

L'autore

Francesco de Cristofaro

Francesco de Cristofaro è ricercatore e docente di Letterature comparate presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II. I suoi corsi e i suoi studi vertono soprattutto su realismo e visione nel romanzo europeo, metanarrativa e antiromanzo, parodia, figurazioni fisiognomiche, forma breve, rappresentazione della storia nel romanzo. Suoi articoli e saggi sono stati pubblicati in volumi collettivi e in riviste nazionali e internazionali come «Intersezioni», «Modern Language Notes», «Lettere italiane». Ha anche scritto alcune sezioni del *Dizionario dei temi letterari* (Utet, Torino 2007) e della *Letteratura europea* (Utet, Torino, in corso di stampa). Tra le sue monografie di area italianistica spiccano *Manzoni* (Il Mulino 2009), e *Giovanni Verga*, (Treccani 2012). Con il volume *Zoo di romanzi. Balzac, Manzoni, Dickens e altri bestiari* (Liguori, Napoli 2002) ha vinto il premio Sapegno. Ha progettato e diretto per Carocci un nuovo *Manuale di Letterature comparate*, di prossima pubblicazione.

Email: francescopaolodecristofaro@gmail.com

L'articolo

Data invio: 24/03/2012

Data accettazione: 09/05/2012

Data pubblicazione: 30/05/2012

Come citare questo articolo

de Cristofaro, Francesco, "Codici alla mano. I due figli di Iorio in contenzioso estetico-giudiziario", *Between*, II.3 (2012), <http://www.between-journal.it/>