

Introduzione

di Federica Signoriello, Stefano Nicosia

Costor, che fan sì gran disputazione
dell'anima ond'ell'entri o ond'ell'esca,
o come il nocciuol si stia nella pesca,
hanno studiato in su 'n gran mellone.
[...]

Luigi Pulci

Dopo essere stato abbandonato dai pirati su un'isola deserta nell'Oceano Indiano, Lemuel Gulliver, il protagonista de *I viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift¹, è salvato dagli abitanti dell'isola levitante di Laputa. Gulliver non si trova solamente su un'isola che contravviene alla legge di gravità grazie a una prodigiosa padronanza del magnetismo: i suoi abitanti sono tutti studiosi dediti alle più diverse discipline, fra cui astronomia, matematica, musica, filosofia, linguistica. Nonostante il loro alto impegno, tuttavia, e per via della loro stessa condizione di isolani completamente avulsi dal sottostante regno di Balnibarbi, governato da un re che si trova però su Laputa, gli studi compiuti sull'isola risultano completamente inutili, se non dannosi alla vita pratica delle persone comuni.

Questo episodio, in cui è comunemente riconosciuta una satira diretta alla più prestigiosa istituzione accademica del Regno Unito,

¹ La prima edizione censurata dall'editore è Jonathan Swift, *Travels into several remote nations of the world. In four parts. By Lemuel Gulliver, first a surgeon, and then a captain of several ships [...]*, Londra, presso Benjamin Motte, 1726, la seconda, riveduta e corretta a cura di George Faulkner è Jonathan Swift, *The works of J. S. D.D. D.S.P.D. in four volumes [...]*, Dublino, presso George Faulkner, 1735.

la Royal Society, è direttamente seguita dal viaggio a Glubbdubdrib, un'altra isola popolata da maghi e stregoni, in grado, fra altre cose, di evocare gli spiriti dal passato. Swift non utilizza più il velo pietoso della rappresentazione allegorica, ma usa Gulliver per intrattenere conversazioni direttamente con grandi personaggi dell'epoca classica, minando di nuovo il prestigio delle grandi menti dei secoli precedenti e dei suoi contemporanei. Gulliver presenta ad Aristotele i suoi commentatori, troppi per farli stare tutti in una stanza, e verso i quali lo Stagirita non mostra nessuna pietà («great dunces», «grandi somari», secondo lui)², e conosce quindi Cartesio e Gassendi, commentando che ogni teoria che miri a spiegare la natura è una moda che cambia ad ogni secolo: lo è persino la gravitazione universale, la quale negli anni appena precedenti alla pubblicazione dell'opera di Swift aveva occupato Newton, non a caso presidente della Royal Society.

La feroce satira di Swift alle istituzioni culturali dominanti nella prima metà del XVIII secolo non è certo una novità letteraria. Questi sagaci passaggi de *I viaggi di Gulliver* possono essere paradigmatici di un'attitudine comune a molta della cultura letteraria della modernità europea, una tendenza che abbiamo cercato di indagare prima individualmente e poi lanciando la Call for Papers per il panel *Laughing at culture* alla conferenza annuale della Canadian Society for Italian Studies, tenutasi nel giugno del 2015 al St. Anna Institute di Sorrento.

La motivazione che ci ha portato alla scelta di questo argomento è la ovvia constatazione che uno dei modi più immediati e interessanti di verificare la pervasività della cosiddetta cultura ufficiale è cercarne i contraltari comici. Se questo è sempre più chiaramente percepibile nella società contemporanea, nell'Europa moderna le arti figurative e, soprattutto, la letteratura si caricavano di sperimentare modalità di critica dell'egemonia intellettuale. È fondamentale sottolineare, però, che la satira della cultura e degli intellettuali non era e non è necessariamente intesa come negazione del sapere. Al contrario, la proposta di una differente strada di accesso al sapere, o di un sapere o di un suo utilizzo diversi, obbliga una comunità a confrontarsi con i paradigmi culturali che la governano.

Il comico è materia serissima, difficilmente è scevro da motivazioni, riflessioni e contenuti gravi e soprattutto in un mezzo letterario che esclude, per costituzione, l'improvvisazione di pensiero e di produ-

² Jonathan Swift, *op. cit.* (1726), vol. II, p. 106.

zione. La sua fruibilità, purtroppo, è sempre dipendente da contesti spesso poco chiari al lettore moderno e perciò molti dei suoi aspetti più seri sono stati talvolta quasi ignorati. Pertanto, in questo numero di “InVerbis”, ideato e costituito in seguito all’esperienza positiva di Sorrento, ci proponiamo di osservare le diverse forme di critica al pensiero dominante e alle forme letterarie e culturali che esso assume. L’ordine cronologico in cui sono presentati i contributi – valido per tutti tranne che per l’ultimo saggio, di Sari Kivistö – potrebbe, del resto, essere rimodulato per venire incontro a tangenze, permutazioni, opposizioni che i testi e le situazioni discussi negli articoli offrono al lettore.

Insieme alla differenza tra i generi letterari utilizzati nei diversi casi di irrisione della cultura predominante o anche solo, diremmo oggi, *mainstream* (con il potere che una norma del gusto aveva anche allora, per una – ancorché piccola – comunità), osserviamo escursioni linguistiche non solo all’interno del volgare, ma anche tra sistemi linguistici – nella fattispecie il latino di Poggio Bracciolini e il macaronico folenghiano, e il latino, con tutt’altro valore, del xvii secolo. Possiamo osservare anche che, in molti dei casi presi in considerazione qui dagli autori, le diverse sfumature di dissenso si esprimono con codici che non sempre si premurano di essere perfettamente trasparenti alla comunità a cui si rivolgono: formule apparentemente palinodiche, complesse architetture di immagini e mondi, dichiarazioni paradossali “a chiave”.

Apronò questo numero di “InVerbis” il latino e le oscenità del *Liber facetiarum* di Poggio Bracciolini, di cui tratta Marta Barbaro nel primo dei sette saggi. Il caso dell’umanista e uomo di spicco della Curia pontificia – in cui fu segretario per oltre quarant’anni – introduce bene una chiara focalizzazione del discriminare tra ortodossia e trasgressione, dall’interno di una struttura di potere, e di un discorso di potere, che nell’idea di un canone trova anche un meccanismo di solidità, prima che di difesa. Lo scherzo, la facezia, è per Bracciolini uno strumento di conoscenza e di critica, quest’ultima però che non sconfina nel campo politico e temporale – sottolinea Barbaro – rimanendo, invece, proposta di alternativa al canone religioso, di fondazione laica di una nuova morale.

Spostandoci più avanti nel tempo, il nucleo di saggi cinquecenteschi – su Folengo, i berneschi *vignaiuoli*, Ortensio Lando – ci mostra una dialettica conflittuale che spazia da teorie cosmologiche a più contingenti realtà cortigiane (senza poi che questi due aspetti possano andare disgiunti). La parola di Folengo, legata a un’idea di universo

quanto a un’idea biologica del corpo, ci conduce a una dietetica – nel saggio di Elisa Bacchi – in opposizione al neoplatonismo. Attraverso la risata, dunque, la «*phantasia*» malinconica del *Baldus* offre una rifondazione di una visione filosofica e biologica del mondo e dell’uomo.

Giordano Rodda, invece, esamina un episodio macaronico del *Chaos del Triperuno* (1527) e come Folengo ritorni su quanto già scritto e sostenuto, per ampliare e arricchire le proprie argomentazioni – la palinodia è una delle forme e delle strategie retoriche che vengono analizzate in questo numero, come si vedrà poco oltre. Anche prendendo in prestito gli strumenti della palinodia, Folengo non risparmia strali all’ordine benedettino e alla toscanizzazione della lingua letteraria – come del resto accade anche nell’*Orlandino*.

Poco più avanti nel secolo e più a Sud, nel turbato e turbolento ambiente romano, i berneschi incrociano le lame con il più ingombrante padre che ormai la poesia italiana avesse, Petrarca (*sub specie Bembi*). Francesca Jossa prende in esame, dunque, i punti di vista di Giovanni Mauro, Giovan Francesco Bini, Mattio Franzesi e di altri autori burleschi, e il doppio incarico affidato alla loro produzione, ancorché spesso palinodica: essere spazio per esprimere un’insopportanza poetica, ed essere strumento di critica ai luoghi dove il potere si manifesta, dove esso si fa schema e forma fissa («corte», ricorda giustamente Jossa, fa spesso rima con «morte»).

Di più ampio spettro, e dal messaggio ancora più criptato di certi pezzi di bravura burleschi, i *Paradossi* di Ortensio Lando (1543), di cui si occupa qui Federica Greco. Il genere del paradosso spinge a ragionare, nelle intenzioni di Lando, fuori dalle categorie consolidate, tanto sociali quanto letterarie. L’appropriazione, da parte del lettore, di una lettura differente dei fenomeni deve attraversare le difficoltà di scioglimento di questi paradossi. Se vogliamo, complicare le cose è già, nel metodo, una critica alle possibilità di comprensione del pubblico, una sfida al quadrato. La successiva landiana *Confutazione dei paradossi* (1545), poi, con il suo statuto incerto tra finta palinodia e convinta ritrattazione, ci offre un motivo per riflettere sull’ambiguità che la critica alla cultura può talvolta assumere.

Una più diretta parodia delle idee correnti, in fatto di teatro stavolta, la offre la *Arcisopratragichissima Tragedia*, sottotitolo dell’opera del veneziano Zaccaria Valaresso. Il *Rutzvanscad il giovine*, dramma in cinque atti del 1724, prende di mira la moda delle tragedie regolate e “aristoteliche”, e nel suo contributo Tobia Zanon illustra il vero e proprio fuoco di fila su più fronti che Valaresso indirizza a questo genere.

A partire dal titolo, come è evidente, la parodia satirica del genere continua al livello della trama, della lingua (in favore di un’opzione antirruscante), dell’ambientazione. Una parodia in particolare dell’*Ulisse il giovane* di Domenico Lazzarini, ma anche di tutto un genere paludato, dei suoi autori e delle storie alla moda, che non tralascia però, all’interno della fase *destruens*, riusciti effetti comici. Il riso è qui la veste migliore per Valaresso per presentare e dare vigore a un discorso critico, senza ‘doppifondi’ palinodici, e con l’efficacia che l’arte performativa offriva tanto a lui quanto, in fase di ricezione, al pubblico. Un’operazione di critica che non può non rimandare a due fustigatori di ambiente veneziano, di una generazione successiva e coetanei tra loro: il Carlo Gozzi della *Marfisa bizzarra* (1766) che, con toni più risentiti di Valaresso, attacca una supposta degenerazione del teatro e dei costumi; il Giuseppe Baretti della *Frusta*, che peraltro con Gozzi condivideva l’avversione per il teatro di Goldoni.

A chiudere la sezione monografica di questo numero trova spazio il saggio di Sari Kivistö sulla palinodia, il cui scopo è quello di ricomporre e rintracciare le radici di un genere peculiarmente versatile, come accennato precedentemente, e di seguire le sue evoluzioni nell’età moderna, ed in particolare nel XVII secolo e nelle tesi di laurea degli atenei tedeschi di cui Kivistö è già profonda conoscitrice, in particolare per ciò che concerne gli aspetti satirici. Kivistö quindi, in particolar modo attraverso la prospettiva di Johann Christoph Olearius nella sua tesi di laurea discussa all’Università di Lipsia ed intitolata *De palinodia eruditorum* (1697), analizza quali siano state le origini classiche e quali le evoluzioni moderne della palinodia, un genere intrinsecamente ironico e quasi auto-satirico.

La questione della critica del sapere ci parla naturalmente del potere esercitato da chi lo amministra o lo autorizza. I saggi contenuti in questo volume non analizzano nello specifico i luoghi e le forme di produzione del potere, ma ci permettono di vedere quest’ultimo a partire dalla reazione intellettuale ad esso. Due aspetti non secondari da prendere in considerazione, infatti, sono la posizione degli scrittori, il loro essere *situati* rispetto all’oggetto del loro dissenso; e gli strumenti a disposizione per esprimere questo dissenso. Gli esempi offerti da questi saggi ci dicono di una molteplicità di possibilità in entrambi gli aspetti. Il comico di dissenso, ribadiscono i testi, si esercita, inoltre, nei confronti di chi è in una posizione di potere, anche se qui non si intende con potere una superiorità intellettuale. Fra tutti i teorici del comico ci limitiamo a citare – e contraddirsi, in coerenza con il tema proposto – quello che, pur con tutti i grandi meriti delle sue ricerche,

ha forse più di tutti ingenerato interpretazioni troppo semplicistiche, cioè Bachtin. Riteniamo che, infatti, per capire al meglio le complesse dinamiche descritte nel volume si debba andare oltre la sua distinzione di cultura e contro-cultura. La perenne instabilità fra gerarchie sociali e culturali è, in sostanza, la base da cui vorremmo partire in questa esplorazione del comico moderno.

Vogliamo ringraziare i *referee* e chi ha contribuito – in vario modo e a vario titolo, ma sempre in maniera importante – alla realizzazione di questo numero, e fra loro Annamaria Bartolotta e Matteo Di Gesù. Inoltre, siamo molto fieri che in questo numero trovino posto articoli di ricercatori e ricercatrici ancora, anche loro, alle prime fasi della carriera accademica.