

UNIVERSITÀ DI GENOVA
SCUOLA DI SCIENZE
UMANISTICHE

ITINERARI DEL TESTO

per

Stefano Pittaluga

II TOMO

a cura di

Cristina Cocco, Clara Fossati, Attilio Grisafi,
Francesco Mosetti Casaretto e Giada Boiani

Dipartimento di Antichità, Filosofia e Storia
(sezione D.AR.FI.CL.ET.)

2018

PUBBLICAZIONI DEL D.A.R.FI.CL.ET.
"Francesco Della Corte"
Terza serie, n. 254

COLLANA DIRETTA DA
WALTER LAPINI · STEFANO PITTALUGA · SILVANA ROCCA

COMITATO SCIENTIFICO
Claudio Bevegni (Genova), Jean-Louis Charlet (Aix-en-Provence),
Giovanni Cipriani (Foggia), Carmen Codoñer (Salamanca), Clara Fossati (Genova),
Jean-Yves Guillaumin (Besançon), Valeria Viparelli (Napoli), Paolo Viti (Lecce),
Nigel Wilson (Oxford), Jan Ziolkowski (Cambridge, Mass.).

Volume pubblicato con il finanziamento dell'Università degli Studi di Genova (Dipartimento di Lingue e Culture Moderne e Dipartimento di Antichità, Filosofia e Storia) e dell'Università degli Studi di Cagliari (Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica - premialità RAS), nonché grazie alla cortesia di Cristina Cocco e di Mariarosaria Pugliarello

*I contributi pubblicati in questo volume sono stati sottoposti a valutazione preventiva
(blind peer review)*

Collana distribuita da:
LEDIZIONI S.r.l.
Via Alamanni, 11
20141 MILANO (Italy)
Tel. 02.450.71.824 - Fax 02.421.08.107
www.ledizioni.it - info@ledizioni.it

SOMMARIO

I TOMO

| | |
|--|-----|
| Attilio Grisafi, <i>Premessa</i> | 9 |
| Gabriella Albanese – Paolo Pontari, <i>Tra Genova e Napoli: gli Spinola, la corte aragonese e un libro di famiglia (Genova, Bibl. Univ., MS. B.I.32)</i> | 13 |
| Claudio Bevegni, <i>Aldo Manuzio editore di Aristofane</i> | 83 |
| Concetta Bianca, <i>Storia di un'amicizia: Poggio Bracciolini e Niccolò Niccoli</i> | 99 |
| Armando Bisanti, <i>Albertino Mussato e le Troades di Seneca</i> | 109 |
| Giada Boiani, <i>Itinerari letterari sul lago d'Orta: Virgilio, Ovidio e Giovenale nell'Egloga di Enea Silvio Piccolomini</i> | 125 |
| Roberto Cardini, <i>Quando e dove l'Alberti conobbe il nuovo Plauto?</i> | 141 |
| Jean-Louis Charlet, <i>Lectures du poème 63 de Catulle par Marulle, Flaminio, Muret et Jules-César Scaliger: d'un poème sur le culte de Cybèle à des hymnes ou prières à Bacchus</i> | 195 |
| Béatrice Charlet-Mesdjian, <i>La Gigantomachie d'Ercole Strozzi, composition et comparaison avec les versions ovidiennes et claudiennes du mythe</i> | 207 |
| Jean-Frédéric Chevalier, <i>Leonardo Dati et le mythe de Prométhée dans Hiensal</i> | 223 |
| Cristina Cocco, <i>Echi comici negli Epygrammata di Enea Silvio Piccolomini</i> | 237 |
| Carmen Codoñer, <i>¿Hay un protagonista de la Vita Desiderii de Sisebuto?</i> | 259 |
| Giuseppe Cremascoli, <i>Ecclesia nel Catholicon di Giovanni Balbi</i> | 283 |
| Sondra Dall'Oco, <i>Una poco nota tradizione della Lamia di Angelo Poliziano</i> | 301 |
| Edoardo D'Angelo, <i>La fanciulla perseguitata nell'agiografia mediolatina</i> | 307 |
| Lucio De Giovanni, <i>Alcune costituzioni del Codice Teodosiano su vescovi e chierici. Brevi note</i> | 351 |

| | |
|--|-----|
| Antonio De Prisco, <i>Ancora su alcune novità lessicali dei volumi XI e XII del Codex Diplomaticus Cavensis</i> | 359 |
| Fulvio Delle Donne, <i>Tra retorica e poetica: una lettera amatoria in prosa e versi attribuita a Pier della Vigna</i> | 369 |
| José Manuel Díaz de Bustamante, <i>Cartas del cielo, de la Virgen, del más allá...: una pequeña nota al uso y abuso de la auctoritas. A propósito del Peregrinatio religionis ergo de Erasmo</i> | 383 |
| Enrico Fenzi, <i>Sul tempo della composizione dell'Epyst. I, 14, Ad seipsum, di Francesco Petrarca</i> | 397 |
| Edoardo Ferrarini, <i>Intorno alla casa che Ennodio chiese a Boezio</i> | 431 |
| Clara Fossati, <i>L'itinerario di un funesto presagio e una nuova fonte per Poggio Bracciolini</i> | 445 |
| Francesco Furlan, <i>Tra l'Alberti e il Machiavelli ossia Delle ragioni di un sogno e dell'opposta illusione nefasta</i> | 461 |
| Paolo Garbini, <i>Il proscenio della pagina. Teatralità in Boncompagno da Signa</i> | 477 |
| Paolo Gatti, <i>Nuovi testimoni del De Lombardo et lumaca</i> | 491 |
| Patrick Gautier Dalché, <i>Hic mappa mundi consideranda est: lecture de la mappemonde au Moyen Age</i> | 495 |
| Giuseppe Germano, <i>Epigrammi erotici nella raccolta poetica di Manilio Cabacio Rallo</i> | 517 |
| Claudio Griggio, <i>Giovanni d'Arezzo copista del De re uxoria di Francesco Barbaro (a Firenze e a Venezia)</i> | 535 |
| Attilio Grisafi, <i>Il Novus Esopus di Baldone: tradizione testuale e rielaborazioni favolistiche</i> | 547 |

II TOMO

| | |
|---|-----|
| Antonietta Iacono, <i>Encomio, celebrazione e antiquaria negli Epigrammata De summis imperatoris laudibus Francisci Sfortiae Mediolanensium ducis di Porcelio de' Pandoni</i> | 565 |
| Francesco Lo Monaco, <i>Una scheda per Alessandro Ariosto</i> | 583 |
| Donatella Manzoli, <i>Le gemme di Agnese (Venanzio Fortunato, De virginitate, vv. 263-278)</i> | 591 |
| Anna Maranini, <i>Des parcours sémantiques et étymologiques latins des concepts de «frontière», «borne», «limite», «seuil»</i> | 611 |
| José Martínez Gázquez, <i>Una definición medieval del Triuium y el Quadriuium (Ms. 40 del Archivo C. de la Catedral de Tortosa, fines s. XII)</i> | 629 |
| Maurizia Matteuzzi, <i>Luciano e Galeno: una ipotesi di lavoro</i> | 639 |
| Letterio Mauro – Donatella Restani, <i>«Ascoltiamo il canto armonioso degli uccelli, il grido delle aquile». Incontri filosofici e sonori nei racconti su Alessandro</i> | 653 |
| Francesco Mosetti Casaretto, <i>Parodia, appartenenze e «gioco di sponda» mediolatino</i> | 661 |
| Sandra Origone, <i>Francesco Petrarca e il negotium Terrae Sanctae</i> | 687 |
| Marco Petoletti, <i>Il dialogo poetico tra la morte e il custode delle porte di Bartolomeo di Piacenza, poeta del tardo Trecento</i> | 701 |
| Antonius Placanica, <i>Vita sancti Romuli Ianuensis episcopi (B.H.L. 7335)</i> | 715 |
| Giovanni Polara, <i>Emmanuele Campolongo imitatore di poeti latini medievali</i> | 747 |
| Mariarosaria Pugliarello, <i>Committenti e dedicatari nei testi scolastici tardolatini</i> | 763 |
| Mariangela Regoliosi, <i>Redazioni intermedie o codici contaminati? Esempi dalle Elegantie di Lorenzo Valla</i> | 783 |
| Silvana Rocca, <i>Enone, ninfa fedele</i> | 801 |

| | |
|--|------|
| Luca Ruggio, <i>Forsitan in somno putat ipsa fovere Priapum. Il ruolo della sessualità nella commedia umanistica</i> | 813 |
| Luisa Secchi Tarugi, <i>Mito e allegoria nelle Stanze di Angelo Poliziano</i> | 825 |
| Roberto Sinigaglia, <i>Un testimone poco noto della fine della Russia zarista: Eugenio Bollati di Saint-Pierre</i> | 837 |
| Francesca Sivo, <i>Il racconto della morte di Seneca nella versione di Rodolfo Tortario</i> | 873 |
| Vito Sivo, <i>Frammenti grammaticali nel codice Trecensis 2018</i> | 905 |
| Serge Stolf, <i>Musca de L. B. Alberti: de l'éloge paradoxal au «taon» socratique</i> | 913 |
| Francesco Surdich, <i>I progetti e le proposte del Consorzio Autonomo del Porto per la costruzione di un fabbricato per l'imbarco e lo sbarco degli emigranti nel porto di Genova (1883-1892)</i> | 927 |
| Luigi Surdich, <i>Tabucchi, la quarta declinazione, il cardellino</i> | 943 |
| Francesco Tateo, <i>La generatio rerum inferiorum nell'Urania di Giovanni Pontano</i> | 955 |
| Enrico Testa, <i>Un etnonimo di cattiva fama: bulgaro</i> | 963 |
| Francesca Trebino, <i>Itinerari identitari. Per un profilo dell'autore del Gerro</i> | 1003 |
| Sabina Tuzzo, <i>La vicenda d'amore di Eloisa: una donna «altra» nel Medioevo</i> | 1011 |
| Luca Villani, <i>Poliziano lettore dello pseudo Ovidio: le glosse alla Nux pseudo ovidiana</i> | 1037 |
| Paolo Viti, <i>Galli cedroni in Poliziano</i> | 1051 |
| Étienne Wolff, <i>Pannonius traducteur du grec dans ses Épigrammes</i> | 1057 |
| Raffaella Maria Zaccaria, <i>Genova e gli anni 1444-1447 nel carteggio della Signoria fiorentina</i> | 1069 |
| Gabriella Moretti, <i>Esperienza letteraria e metamorfosi dello sguardo sul mondo. Il primo capitolo del secondo libro delle Metamorfosi di Apuleio (con qualche appunto sulla fortuna del motivo nella storia letteraria europea)</i> | 1081 |

Parodia, appartenenze e «gioco di sponda» mediolatino

*Gli uomini per lo più ridono di cose che
in effetto son tutt'altro che ridicole,
e spesso ne ridono per questo
appunto che non son ridicole*

Giacomo Leopardi

La parodia è un «gioco di sponda» perché la parodia è, statutariamente, la deformazione collaterale, più o meno «stonata»¹, di un modello. Non è autosufficiente: al contrario, è una forma retorica ipertestuale², parassitaria, che, per potersi esprimere, necessita di un bersaglio ovvero di una «sponda» semiotica sulla quale rimbalzare come antimodello³. Gran parte della sua strategia è basata sulla mobilità e su dinamiche d'infrazione (della stabilità, della norma, della consuetudine, *etc.*) comiche⁴; l'obiettivo, è quello di rovesciare, invertire o deviare, per irrisione, scopo e traiettoria comunicativa originale del modello parodiato.

La caricatura, la parodia e la contraffazione — come la loro antitesi pratica: lo smascheramento — si rivolgono contro persone e oggetti che rivendicano autorità e rispetto, che sono in un certo qual senso «elevati». Sono processi di *Herabsetzung* [i.e. «degradazione»], come dice la lingua tedesca con felice espressione⁵.

¹ «*Ode* è il canto; *para* significa «lungo», «a lato»; *parodein*, da cui deriva *parodia*, sarebbe (di conseguenza?) il fatto di cantare a lato, quindi di cantare stonando, o in un'altra voce, in contro canto — in contrappunto — o anche in un altro tono: deformare, dunque, o *trasporre una melodia*» (G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, *Palimpsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. a cura di R. Novità, Torino 1997, p. 14).

² «Chiamo ipertesto qualsiasi testo derivato da un testo anteriore tramite una trasformazione semplice (d'ora in poi diremo solo *trasformazione*) o tramite una trasformazione indiretta, che diremo *imitazione*» (Genette, *Palimpsestes* cit., p. 10).

³ Cfr. M. Corti, *Modelli e antimodelli nella cultura medievale*, «Strumenti critici», 35 (1978), pp. 3-30.

⁴ Anche se non esclusivamente: cfr. J. N. Tynjanov, *O parodii*, in *Poetika. Istorija literatury*. Kino, Mosca 1929, *Sulla parodia*, trad. it. a cura di M. Di Salvo, in *Dialettiche della parodia*, a cura di M. Bonafin, Alessandria 1997, passim.

⁵ S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, s.l. 1905, Il motto di

In mancanza di un modello da degradare, non c'è parodia: così come uno specchio concavo o convesso non può deformare, parodiana, una figura umana, se quest'ultima non vi si riflette⁶. La parodia è, dunque, una forma letteraria secondaria, che per esistere ha bisogno dell'energia intrinseca del modello parodiato, di cui sfrutta mimicamente cornice, linguaggio, tipologie, movenze, struttura e quant'altro per enfatizzarne la vulnerabilità, le intrinseche debolezze e consumarne *per risum* l'ideologia⁷. In altri termini, senza una «sponda» su cui rimbalzare, la parodia è incapace di generare un moto semiotico; esaurita l'energia di quella «sponda» — per fattori storici, contestuali, culturali, *etc.* — la parodia stessa si esaurisce, sclerotizzandosi; risulta depotenziata o, addirittura, ammutolita e, in tal caso, solo un difficile (e non sempre realizzabile) processo ermeneutico di storicizzazione può riattivarla. Ciò significa che la parodia ha una portata limitata e contestuale, in quanto sensibile di perdere mordente in termini di comprensibilità per mutamento dell'enciclopedia del fruitore empirico: non solo a causa di fattori temporali (il fruitore empirico appartiene a un'epoca diversa), ma anche a causa di fattori spaziali (il fruitore empirico è contemporaneo, ma appartiene a un ambiente culturale diverso).

Sarebbe tragico un atto di cannibalismo, sarebbe comico un cinese che mangiasse un proprio simile con le bacchette invece che con la forchetta (e naturalmente sarebbe comico per noi, non per i cinesi, che troverebbero il gesto abbastanza tragico)⁸.

Quindi, «il comico della parodia implica una comunità di cultura» ed «è innanzitutto allusivo»⁹. Per questo motivo, «le opere parodisti-

spirito e la sua relazione con l'inconscio, trad. it. a cura di S. Daniele – E. Sagittario, Torino 1975, p. 222.

⁶ Questo costituzionale asservimento, fa sì che la parodia si configuri come una sorta di doppio spettrale, la cui esistenza e il cui significato, poiché dipendenti, sono non assoluti, ma relativi: si perfezionano e si esauriscono nell'atto stesso del negare il bersaglio dato. La qual cosa, per alcuni, mette addirittura in crisi lo statuto stesso del genere parodico, «considerata più una figura, un ornamento determinato del discorso» (Genette, *Palimpsestes* cit., p. 22) ovvero un discorso dialettico, che «distoglie un testo preesistente dal suo significato originario, e lo rivolge ad un altro o altri significati, operando mediante modifiche, il più minute possibile, della lettera originaria» (M. Bonafin, *Contesti della parodia. Semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino 2001, p. 12).

⁷ Cfr. Bonafin, *Contesti* cit., pp. 12 e 14.

⁸ U. Eco, *Sette anni di desiderio*, Milano 1995, p. 254.

⁹ L. Olbrechts-Tyteca, *Le comique du discours*, s.l. e d., *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso*, trad. it. a cura di A. Serra, Milano 1977, p. 130.

che sono in genere indirizzate verso opere della letteratura contemporanea, o verso l'atteggiamento contemporaneo nei confronti di fenomeni del passato; è poco possibile un rapporto parodistico con fenomeni semidimenticati»¹⁰.

Il tragico (e il drammatico) — si dice — sono universali. A distanza di secoli doloriamo ancora sui casi di Edipo e di Oreste, e anche senza condividere l'ideologia di Homais si rimane sconvolti dalla tragedia di Emma Bovary. Invece il comico sembra legato al tempo, alla società, all'antropologia culturale. Comprendiamo il dramma del protagonista di *Rashomon* ma non capiamo quando e perché ridono i giapponesi. Si fa fatica a trovar comico Aristofane, occorre più cultura per ridere su Rabelais di quanto non ne occorra per piangere sulla morte di Orlando paladino (...). Anche a non sapere di cosa fosse accusato, Socrate che si spegne lentamente dai piedi verso il cuore ci fa fremere, mentre senza una laurea in lettere classiche non sappiamo esattamente perché il Socrate di Aristofane debba farci ridere¹¹.

Ci viene in mente il *Simposio* di Luciano e il memorabile ingresso in scena dell'«epicureo Ermone», che «gli Stoici, una volta entrato, subito avevano cominciato a guardar male e si giravano dall'altra parte, manifestando la loro avversione come contro un parricida o un maledetto»¹². Si tratta di un caso esilarante di quello che Sigmund Freud definisce «comico della situazione», nesso con il quale s'intende «la possibilità di rendere una persona comica a proprio arbitrio, ponendola in situazioni nelle quali queste condizioni della comicità sono inerenti al suo modo di agire»¹³. E, tuttavia, per trarre «profitto di piacere comico»¹⁴ da questa scena bisogna avere «consapevolezza della regola violata»¹⁵ cioè bisogna intuire i riferimenti culturali (la «sponda») dai quali questa scena trae la propria energia comunicativa: per esempio, sapere quali sono le posizioni speculari della filosofia stoica e di quella epicurea; conoscere — per apprezzarne la degradazione comica — la ragguardevole statura di un personaggio come Ermone («sacerdote dei Dioskouroi» ed esponente di una «delle famiglie più nobili della città»)¹⁶; ed essere, soprattutto, al

¹⁰ Tynjanov, *O parodii* cit., p. 34.

¹¹ Eco, *Sette anni* cit., p. 253.

¹² Luciano di Samosata, *Il simposio o i Lapiti*, a cura di A. Zanotti Fregonara, Milano 2009, p. 57.

¹³ Freud, *Der Witz* cit., p. 211.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Eco, *Sette anni* cit., p. 254.

¹⁶ Cfr. Luciano di Samosata, *Il simposio* cit., p. 115, nota 34.

corrente del fatto che il *Simposio* di Luciano è il doppio spettrale del *Simposio* di Platone, di cui si prefigge il ribaltamento comico¹⁷.

Quali sono le condizioni non di *espressione*, ma di *attualizzazione* del messaggio parodico? Fondamentalmente, due:

1. Il messaggio parodico deve condividere con il fruitore la medesima enciclopedia di riferimento dell'emittente;
2. Il messaggio parodico deve condividere con il fruitore il consenso ludico alla degradazione del modello.

L'efficacia della parodia, infatti,

risiede nella capacità del ricevente di mettere in correlazione i contenuti critici della parodia con quelli del suo modello: si tratta dunque di una struttura letteraria che per realizzarsi ha bisogno dell'impegno cooperativo del lettore e del suo interesse ad una lettura emancipata¹⁸.

In definitiva: emittente e destinatario di un messaggio parodico devono *appartenersi*; devono, cioè, in qualche modo, *co-spirare*, «respirare insieme» ovvero essere culturalmente in accordo, nel senso più ampio del termine. Tutte le ragioni della fortuna o meno del genere parodico in ambito mediolatino stanno qui.

*

Il Medioevo viene spesso considerato come l'«età d'oro della parodia», al punto che Bachtin parla apertamente di «immensa letteratura parodica del Medioevo»¹⁹; ma non si può rappresentare in una sola istantanea quasi un millennio letterario a geografia politica e culturale variabile, né si può assiepare tutti gli attori e tutte le componenti della letteratura medievale in un'unica, coesa e omogenea categoria. Se apriamo una qualsiasi storia della parodia nel Medioevo — da *La parodia sacra* di Francesco Novati (1889) a *Die Parodie im Mittelalter* di Paul Lehmann (1963), a *Parody in the Middle Ages* di Martha Bayless (1996), a *Contesti della parodia* di Massimo Bonafin (2001), solo per citarne alcune — tutte queste sintesi, pur nella singolare disparità dei loro con-

¹⁷ Cfr. A. Zanotti Fregonara, *Introduzione*, in Luciano di Samosata, *Il simposio* cit., pp. 7-10.

¹⁸ Bonafin, *Contesti* cit., p. 15.

¹⁹ M. Bachtin, *Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, s.l. 1965, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it. a cura di M. Romano, Torino 1995, p. 94.

tenuti e del loro relativo approfondimento teorico, per quasi sei secoli di letteratura latina medievale (fine VI - inizi XII sec.), si allineano nell'elencare, quali unici esempi di parodia, sostanzialmente, due soli insiemi di testi:

1. la *Cena Cypriani* — che, in realtà, è un testo di origini tardoantiche — e le sue rielaborazioni medievali (dal IX al XII s1)²⁰;
2. i cosiddetti *ioca monachorum*.

Al contempo, tutte concordano nell'affermare che un più ampio campionamento di testimonianze parodiche (o presunte tali) è possibile soltanto a partire da fine XI - inizi del XII sec., e fanno riferimento, in prima istanza, a raccolte quali i *Carmina Burana* e i *Carmina Cantabrigiensia*²¹. L'assenza di documentazione altomedievale latina è, di per sé, piuttosto eloquente. Dovremmo prendere atto che, perlomeno durante i «grandi secoli monastici» (IX-XI sec.), quasi nessun autore mediolatino sembra essere stato effettivamente attratto dal «gioco di sponda» della parodia. Perché? Le ragioni, forse, non sono poi così difficili a individuarsi. Vladimir Ja. Propp, *Comicità e riso*:

La parodia tende a dimostrare che dietro le forme esteriori di un principio spirituale non c'è nulla, che dietro di loro c'è il vuoto (...) La parodia costituisce così lo strumento per mettere a nudo l'inconsistenza interiore di ciò che viene parodiato²².

Quanto è compatibile una simile rivoluzionaria forma retorica con una letteratura mediolatina che, dalla fine del VI all'inizio del XII sec., si configura per essere una dimensione per lo più confessionale? Perché parlare di «letteratura latina medievale» in questo segmento cronologico, lo ricordiamo, vuol dire parlare di un insieme chiuso, quasi esclu-

²⁰ L'edizione critica di riferimento della *Cena Cypriani* e delle sue rielaborazioni medievali è quella di C. Modesto, *Studien zur "Cena Cypriani" und zu deren Rezeption*, Tübingen 1992. Precedenti edizioni del testo si devono a K. Strecker, *Iohannis diaconi versiculi de Cena Cypriani*, München 1978, pp. 857-900 (*MGH, P.L.A.C.*, IV, 2); *Coena, Cypriano falso inscripta*, PL 4, Paris 1844, coll. 925-932. Una traduzione italiana dell'opera (con l'ed. cit. dello Strecker a fronte) è apparsa per le cure di A. Fontana, *Anonymus. Coena Cypriani*, Sotto il Monte (Bergamo) 1999. Per quanto riguarda, invece, la tradizione manoscritta, oltre al già citato studio di Christine Modesto, si rimanda al volume di L. Doležalová, *Reception and Its Varieties. Reading, Re-Writing, and Understanding "Cena Cypriani" in the Middle Ages*, Trier 2007.

²¹ Cfr. Bonafin, *Contesti* cit., pp. 100-101.

²² V. Ja. Propp, *Problemy komizma i smecha*, Moskva 1976, *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana*, trad. a cura di G. Gandolfo, Torino 1988, p. 73.

sivamente di segno clericale, più spesso monastico; l'autore mediolatino è ecclesiastico o para-ecclesiastico; se, per caso, è laico, è comunque imbevuto di cultura patristica e biblica, e ha nel proprio codice genetico una scala etica indotta di rifiuti e di priorità, che ne costituisce la «sponda» ideologica. Queste particolari condizioni ambientali fanno sì che la letteratura mediolatina, pur nella sua indiscutibile varietà di espressioni, si presenti come un insieme piuttosto integro, compatto e omogeneo dal punto di vista strategico e risponda a criteri compositivi, a forme mentali, che sono, in ultima analisi, più che collettive, consociative. Per questo ambiente peculiare, il problema della parodia si pone in termini ermeneutici, più che storici; ed è difficile che lo stesso ambiente possa esprimere il proprio consenso ad attivare un siffatto meccanismo di degradazione. Certo, le eccezioni sono sempre possibili: Ermenrico di Ellwangen (IX sec.), per esempio, utilizza, nella sua intricata *Epistola ad Grimaldum*²³, una nutrita serie di strumenti parodici per degradare il suo occasionale avversario: ma per l'ambiguo gioco di millantato amore e di reale vituperazione, cui tali strumenti vengono piegati (doppi sensi, malignità oblique e, ancora, comicità situazionale)²⁴, siamo favorevoli a ritenere che quella parodia, istruita e attratta da una funzione polemica, sia, per la sua aggressività, quasi più satira o invettiva, che non parodia²⁵. Lo stesso accade, qualche tempo dopo, anche per il bilioso Liutprando di Cremona, la cui legge esistenziale è quella dell'*Antapodosis*²⁶, retributiva alla maniera dell'Antico Testamento²⁷: *Fracturam pro fractura, oculum pro oculo, dentem pro dente* (Lv 24, 20). Il che farebbe propendere per un Medioevo ecclesiastico poco incline alla parodia in

²³ Edizione critica: *Ermenrico di Ellwangen. Epistola a Grimaldo*, a cura di F. Mosetti Casaretto, Alessandria 2009.

²⁴ Cfr. F. Mosetti Casaretto, *La lettera di Ermenrico tra finzione e realtà*, in *Medieval Letters between Fiction and Document*, a cura di C. Hoegel – E. Bartoli, Turnhout 2015, pp. 73-84.

²⁵ Cfr. A. Plebe, *La nascita del comico*, Bari 1956, pp. 108-109: «Affine, e pur diversa dall'invettiva è la parodia. Essa ha in comune con l'invettiva lo scopo di colpire comicamente qualcosa, senza proporsi di ritrarne alcun risultato. Se ne distacca però quanto al mezzo con cui si attua questa aggressione comica. Mentre infatti l'invettiva mira a colpire direttamente, attraverso la semplice ingiuria e la derisione, la parodia invece colpisce indirettamente, mostrando di quanto ridicolo possa coprirsi l'avversario, allorché esso si presenti in una forma diversa da quella consueta».

²⁶ Cfr. Liutprandus Cremonensis, *Antapodosis* III 1, 4-15 (ed. P. Chiesa, Milano 2015, pp. 172-173).

²⁷ Cfr. G. Vinay, *Alto Medioevo latino. Conversazioni e no*, Napoli 2003, pp. 351-387; M. Oldoni, *Liutprando oltre il magazzino delle maschere*, in *Liutprando di Cremona. Italia e Oriente alle soglie dell'anno mille*, a cura di M. Oldoni – P. Ariatta, Novara 1987, pp. 7-35.

quanto degradazione di universalità²⁸, ma — in barba al *diligite inimicos vestros* (Mt 5, 44) — assai più propenso al morso di un livoroso quanto insopprimibile motteggio *ad personam*.

La parodia, come forma specializzata di derisione, è tellurica o, addirittura, ipogea; attinge, cioè, la propria linfa dal basso materiale (inteso in senso topografico).

Funzionando da valvola di sfogo della pressione di modelli culturali rigoristici, antimondani e socialmente costrittivi, avrebbe contribuito a mantenere accesa la fiamma di un senso della corporeità (...) La letteratura satirica e parodica medievale sarebbe quindi attraversata da una tendenza antispiritualista, a conferma della concezione generale che fa della parodia uno strumento della critica delle ideologie²⁹.

Ancora:

La cultura medievale offre (...) situazioni, manifestazioni, testi estranei al modello con cui essa si è autodefinita, elementi non ufficiali, aperti verso il diverso, il discorde, il contrario della codificazione ufficiale (...) Non molte tuttavia le descrizioni di questo mondo contestatario, che fa capo a *clerici vagantes, histriones, joculariores*, goliardi ecc., così sottaciuto nei testi ufficiali (...) Questa cultura «diversa», trasgressiva, entro la quale il diavolo è concorrente di Dio e trionfano quegli *histriones* che la cultura ufficiale definisce *ministri Satanae* (cfr. Onorio di Autun nell'*Elucidarium*, II 18, in PL 172, 1148), sviluppava, nonostante le difficoltà, e accumulava informazione, lentamente si istituzionalizzava, come la cultura ufficiale. L'aspetto più rilevante, che accomuna le manifestazioni del «diverso», è la messa in rilievo della corporeità, cioè dell'elemento rifiutato in un'altra delle opposizioni del modello ufficiale: *spirito/carne*. Si opera in questo modo un abbassamento del sublime per cui alla materia (corpo, sesso, escrementi) passa la marca del positivo (+), che la trasforma in simbolo di fecondità, in *signum* di un valore cosmico universale (i *signa* rinascono in posizione speculare). Il rovesciamento dei segni positivi e negativi ha luogo in tutte le opposizioni pertinenti al modello; quella *alto/basso*, omologa a *spirito/carne*, si rovescia non soltanto sul piano individuale, ma anche della collettività, essendo il popolo il massimo portatore di questi valori corporali e materiali³⁰.

Si comprende perché Jean Leclercq, nell'elencare i generi letterari praticati dal monachesimo scrittore non faccia mai menzione della

²⁸ Plebe, *La nascita del comico* cit., p. 109: «La parodia, più che rivolgersi a singoli individui, ama ridicolizzare riti religiosi o credenze mistiche, consuetudini sociali, opere pubbliche».

²⁹ Bonafin, *Contesti* cit., p. 18.

³⁰ Corti, *Modelli* cit., pp. 14-15.

parodia³¹. La parodia è un genere di contrapposizione categorica e la cultura alta del Medioevo, soprattutto se in fuga ascensionale dal mondo, si schiera tendenzialmente nel campo del modello e della norma, non in quello dell'antimodello rivoluzionario: non può accettare di buon grado, perlomeno per via ufficiale, detronizzazioni corporee o sovvertimenti, che sono, soprattutto, espressione «bivoca»³² della cultura popolare e folclorica, vera loro *humus* elettiva³³. Tanto più che tali sovvertimenti sono, spesso, veicolati — anche se non esclusivamente — dalle *performances* del giullare, estrema ramificazione medievale di quel riso appunto di «sponda», funzionalizzato e distruttore, di cui il repertorio del mimo tardo-antico si era già impossessato per farne «un'arma anticristiana senza dubbio più efficace delle persecuzioni»³⁴. Non stupisce se il monachesimo — popolato da Nani seduti sulle spalle di Giganti, i quali non tardarono a riconoscere la filiazione del giullare dalle ceneri dello spettacolo basso-imperiale — ne conserva diffidente memoria.

Ciò detto, il quadro è, in realtà, assai più complesso di quel che potrebbe apparire e basta approfondire anche solo l'argomento *risus paschalis* per accorgersene³⁵. Del resto, come ha opportunamente sottolineato Réginald Grégoire, «non si può oggi giudicare il monachesimo latino medievale sulle basi delle invenzioni artificiali di un romanzo contemporaneo (...) intitolato *Il nome della rosa*»; «l'anziano monaco Jorge, che vieta severamente la risata più ordinaria», oltre che «inquietante»³⁶ è, prima di tutto, lui stesso un simulacro parodico, generato da un fondamentale disprezzo per il Medioevo; così come lo è, per altre vie, una pellicola pur geniale e di successo come *L'Armata Brancaleone*³⁷. Dun-

³¹ Cfr. J. Leclercq, *L'amour des lettres et le désir de Dieu*, Paris 1957, *Cultura umanistica e desiderio di Dio*, trad. it. a cura del «Centro di Documentazione», Istituto per le scienze religiose, Firenze 1983, pp. 197-243.

³² Da Bonafin, *Contesti* cit., p. 17.

³³ Cfr. *ivi*, p. 57.

³⁴ G. Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris 2000, *Storia del riso e della derisione*, trad. it. a cura di M. Carbone, Bari 2004, p. 152.

³⁵ Cfr. M. C. Jacobelli, *Il "risus paschalis" e il fondamento teologico del piacere sessuale*, Brescia 2004.

³⁶ R. Grégoire, *Le risate dei monaci medievali: gli "ioca monachorum"*, in *Il riso. Capacità di ridere e pratica del riso nelle civiltà medievali*, a cura di F. Mosetti Casaretto, Alessandria 2005, p. 77.

³⁷ M. Monicelli, *L'Armata Brancaleone* (1965). Cfr. M. Monicelli – A. Palazzino, *Il Medioevo di Monicelli: una parodia molto vera*, fino ad oggi consultabile al sito <https://babel.revues.org/720>: «La verità è che il Medioevo era una epoca selvaggia, ignorante, priva di cultura (...) solo i trovatori, i nobili erano gente raffinata, ma poi anche loro erano profondamente ignoranti. Carlo Magno era analfabeta. Volevamo far vedere la bestialità di

que, cosa fa il Medioevo monastico latino, *risus capax*, quando incontra la parodia?

Abbiamo un esempio al riguardo. Attorno all'855, infatti, Rabano Mauro intercetta la tardo-antica *Cena Cypriani*, che è un *falso* biblico tardo-antico per esasperazione parodica³⁸. Non è un testo cristiano, perlomeno non nel senso dell'ortodossia; al contrario, è un *sosia scoronizante*³⁹, blasfemo, dissacrante; una *rapsodia inversa*⁴⁰, la cui costituzione è funzionale a un preciso scopo: detronizzare il Cristianesimo attraverso l'egida parodico-rassicurante di uno dei suoi più insigni rappresentanti martiriali, Tascio Cecilio Cipriano (205 ca. - 258)⁴¹, dando per buona la metafora apologetica della Scrittura come *condignum fidei spectaculum*⁴² e automatizzandola in scenette da destinare idealmente allo scomposto ludibrio di quegli stessi mimi, che, sin dai tempi della persecuzione religiosa contro i Cristiani, avevano fatto dello stile di vita della nuova «setta» uno dei loro bersagli preferiti. Per far questo, l'anonimo autore costruisce il proprio erudito *divertissement* sulla contaminazione basso corporea di un'icona fondamentale dell'escatologia cristiana: «L'idea secondo cui la fase finale del regno prenderà l'aspetto di un banchetto preparato da Dio per i giusti»⁴³. *Ad nuptias venerunt, id est Christo cre-*

quelle masse che andavano in terra santa e che non sapevano neanche dov'era. La cosa ci divertiva, mentre quello che ci veniva dalla cultura non era vero (...) Gli stiliti, il camminare sulle braci ardenti, il rogo delle streghe erano tutte cose assurde. Come è possibile che ci fosse stata un'epoca in cui fossero esistite queste cose, ritenute reali, indiscutibili. Fu facile trovare delle situazioni farsesche».

³⁸ Nella misura in cui non si limita a una semplice derivazione passiva dalla Scrittura, ma dà vita a una *pagina altera*, virtuale, apocrifa, polisemica, ibrida, che non esiste né dentro, né fuori la Rivelazione, ma le esiste accanto, come identità sdoppiata. Non a caso, il Lapôte parla di «Bible inventée par l'auteur de la *Cena*» (A. Lapôte, *La "Cena Cypriani" et ses énigmes. Lettre à M. le professeur Strecker de l'Université de Berlin*, «Recherches de Science religieuse», 3 [1912], p. 500). Cfr. F. Mosetti Casaretto, *Il banchetto sempiterno della "Cena Cypriani"*, in *L'alimentazione nell'Alto Medioevo. Pratiche, simboli, ideologie*, LXIII Settimana internazionale di Studio sull'Alto Medioevo (Spoleto, 9-14 Aprile 2015), Spoleto 2016, pp. 969-1019.

³⁹ M. Bachtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, s.l. e d., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it. a cura di G. Garritano, Torino 1968, p. 166.

⁴⁰ Con riferimento alla definizione della parodia data da Giulio Cesare Scaligero nei suoi *Poeticæ libri septem* (1561) e riportata da Bonafin, *Contesti* cit., p. 11: «La parodia è una *rapsodia inversa*, che con modificazioni verbali produce un senso comico».

⁴¹ Cfr. F. Mosetti Casaretto, *Cipriano e il suo doppio: Giovanni Immonide di fronte al problema attributivo della "Cena"*, «Wiener Studien», 115 (2002), pp. 225-259.

⁴² Novatianus, *De spectaculis* 10, 1-4 (ed. G. F. Diercks, Turnholti 1972, *C.C.S.L.* 4, p. 178).

⁴³ A. Sacchi, *Cibo*, s.v., in *Nuovo dizionario di teologia biblica*, a cura di P. Rossano - G. Ravasi - A. Girlanda, Cinisello Balsamo (Milano) 1988, p. 278.

*diderunt*⁴⁴: la sceneggiatura della *Cena Cypriani* è parodica perché si appropria del modello evangelico del «banchetto nuziale» (*Io* 2, 1-11; *Mt* 22, 1-14; *Lc* 14, 1-24) — ben sapendo del suo alludere all'allegoria di Cristo-«Sposo» (*Io* 3, 29), all'Incarnazione come «festa di nozze»⁴⁵, al «banchetto escatologico» (*Is* 25, 6-8; *Mt* 8, 11-12; *Lc* 13, 23-30), alla «festa di nozze» a tempo indefinito, che si svolgerà, per i soli beati⁴⁶, nella Gerusalemme celeste (*Ap* 19, 7-9; 21, 2) — e lo rappresenta come lo spettacolo di un'anacronistica cena mondana — il «*magic moment* di Roma imperiale»⁴⁷ — alla quale, secondo Lattanzio, chiunque avesse partecipato sarebbe tornato impuro e contaminato⁴⁸. Si può immaginare il valore socialmente irridente, che doveva assumere per il lettore tardo-antico constatare la paradossale presenza degli eroi biblici a uno di questi *luxuriosa convivia* e, al contempo, il veder precipitare, al ritmo serrato delle portate di una trimalchionica abbuffata (*gustus, ferculum primum, secundum e tertium*, nonché *commissatio*⁴⁹), l'immagine escatologica della beatitudine eterna. In altri termini: l'infrazione della *Cena Cypriani* è una sacrilega violazione di *témenos*, di confine sacro⁵⁰, nella piena consapevolezza del valore trasgressivo e paradossale rappresentato da una così grottesca ibridizzazione⁵¹; il suo spirito parodico muove, dunque, dal desiderio di una grande profanazione comica⁵².

Perché Rabano? Perché una simile dissacratoria contraffazione interessa all'austerità di un monaco benedettino come l'Arcivescovo di Ma-

⁴⁴ Augustinus, *Quaestiones in Evangelia* I, 31 (ed. A. Mutzenbecher, Turnholti 1980, C.C.S.L. 44B, p. 25).

⁴⁵ Cfr. *Mt* 9, 14-15. Cfr. anche *Mc* 2, 18-20, *Lc* 5, 33-35 e Gregorius Magnus *homiliae XL in evangelia* II, 38, 3 (ed. H. A. Hurter, a cura di G. Cremascoli, Roma 1994, p. 520).

⁴⁶ Cfr. *Lc* 12, 35-37 e *Ap* 3, 20.

⁴⁷ G. Race, *La cucina del mondo classico*, Napoli 1999, p. 168 e p. 365.

⁴⁸ Lactantius, *De mortibus persecutorum* 37 (*PL* 7, Paris 1844, col. 253A): *Ut quisquis ad caenam vocatus esset, inquinatus inde atque impurus exiret.*

⁴⁹ Cfr. W. Deonna – M. Renard, *Croyances et superstitions de table dans la Rome antique*, Bruxelles 1961, *A tavola con i Romani. Superstizioni e credenze conviviali*, trad. it. a cura di M. Fratnik, Parma 1994, pp. 102-103.

⁵⁰ «La struttura culturale di una società normalmente consiste in due cerchi concentrici: uno interno che è costituito esclusivamente dal sacro, ed uno esterno che, sebbene sia in relazione con il sacro, ha una circonferenza difesa con minor vigilanza e che descriviamo come secolare o profana» (N. Frye, *Mito metafora simbolo*, trad. it. di C. Pezzini Plevano – F. Valente Gorjup, Roma 1989, p. 49).

⁵¹ Cfr., ad es., *Sap* 14, 28; *Is* 65, 11-13; *Lc* 6, 25; *Ga* 5, 16-19; *Iud* 12; etc.

⁵² Cfr. M. Bayless, *Parody in the Middle Ages. The Latin Tradition*, Ann Arbor (Michigan) 1996, p. 33: «The *Cena* satirizes the use of earthly terms to convey the realities of a divine state».

gonza? Perché il Medioevo è «ingannevole»⁵³, non si fa rinchiudere da alcuno stereotipo, ed è molto meno radicale e rescissorio del nostro tempo: scommette non sulla censura, ma sulla longevità culturale, a prescindere. Il «gioco di sponda» innescato con la Bibbia dalla *Cena Cypriani* ha una seducente particolarità per Rabano: specula, analogicamente, sul rapporto fra i personaggi e gli oggetti con i quali vengono a contatto (i cibi, le bevande, i costumi), trasformandoli in battute, in stratagemmi comici. Prendiamo Adamo:

A tavola siede nel mezzo (*Cena Cypriani*, 14.12) perché era stato posto da Dio in mezzo al Paradiso (*Gn* 2.15); mangia una costata (*Cena Cypriani*, 22.18), perché dalla sua costola fu tratta Eva (*Gn* 2.18-24); mangia un pelamide (*Cena Cypriani*, 22.22) — cioè, un giovane tonno — per il denominatore comune del *limus*, reperibile sia in Adamo, formato *de limo terrae* (cfr. *Gn* 2.7), sia nel *pelamys*, così denominato appunto perché vive nel fango; indossa una veste di pelle (*Cena Cypriani*, 18.9) per alludere alle tuniche di pelle confezionate da Dio per i Protoparenti (cfr. *Gn* 3.21); si traveste da ortolano (*Cena Cypriani*, 28.9) perché abitante in *horto deliciarum*⁵⁴; beve del vino di Pelli (*Cena Cypriani*, 24.20), cioè, del «vino plebeo», perché il «gioco di sponda» qui è sui termini *Paelignus - pellis - pellinus* e allude ancora una volta alle medesime tuniche.

Così per tutto il testo, per ciascun personaggio del testo, per ciascun momento del testo. Estratti dalla Scrittura, i protagonisti della *Cena* dalla Scrittura non possono allontanarsi: gli è consentito unicamente di riproporre ciò, che li caratterizza come *personae*, impronte su impronte, nella costrizione posturale del loro specifico retroterra biblico, riscritto e riposizionato secondo la maschera cenatoria contenente. Questo è il «gioco di sponda», forse il più evidente, che contraddistingue la trasgressiva distorsione della *Cena Cypriani*; ma questo stesso «gioco», a livello d'impianto fabulatorio, contiene in sé, per un monaco medievale, una provocazione aggiuntiva: fare della *Cena Cypriani* un istruttivo «cru-civerba a schema libero per esperti biblisti»⁵⁵. Ecco, ciò di cui si accorge Rabano. Non sappiamo se l'Arcivescovo abbia accettato quell'imper-tinente «gioco di sponda» con la Bibbia perché era protetto dall'egida

⁵³ Cfr. M. Oldoni, *L'ingannevole Medioevo. Nella storia d'Europa letterature "teatri" simboli culture*, Napoli 2013.

⁵⁴ Il riferimento, in questo caso, non è a *Gn* 2, 8, dove il termine *hortus* non ricorre, ma all'immaginario edenico, che legge «Paradiso» come «giardino delle delizie».

⁵⁵ F. Bertini, *La "Cena Cypriani"*, in *Il cibo culturale. Dal cibo alla cultura, dalla cultura al cibo*, a cura di A. Guerci, Genova 1999, p. 375.

aureolata del Martire cartaginese; ma sappiamo per certo che egli sceglie di *usarlo* perché, di là dalle stonature e dalle deformazioni, quel testo parodico poteva essere convertito e riusato. Lo spiega lui stesso a re Lotario II:

Cupienti mihi vestre dignitati aliquid scribere, quod delectabile foret et acumen sensus vestri acueret, occurrit mihi Cena Cypriani, in qua multorum memoria continetur (...) Hec vero vestre serenitati relegenda sive audienda et grata fore credo ad iocunditatem et utilia propter multarum memoriam rerum. Cum ergo vestra celsitudo hec legere aut audire voluerit, recurrans ad veteris instrumenti paginas, quare singula singulis sint inputata, repperiet⁵⁶.

[Desiderando scrivere qualcosa che si addicesse alla Vostra dignità, fosse piacevole e stimolasse la perspicacia della Vostra intelligenza, mi venne in mente la *Cena di Cipriano*, nella quale si conserva memoria di molte cose (...) Sono certo che Vostra Altezza Serenissima considererà gradito rileggerne o ascoltarne i contenuti perché divertenti e utili a esercitare la memoria. Infatti, quando vorrà leggere il testo o udirne la lettura, Vostra Altezza potrà ricostruire il motivo, che regola l'attribuzione di una determinata azione o di un determinato oggetto a un determinato personaggio, ricorrendo alle pagine testamentarie].

In sostanza,

L'intento di Rabano Mauro è di esaltare le qualità didattiche del meccanismo di riferimenti scritturali (quasi 500 passi sono inseriti tra i brevi periodi che preannunciano il passaggio da una fase all'altra della narrazione) proponendo un gioco allusivo che, dietro la cornice del pranzo e delle azioni connesse, rammenti (...) i singoli personaggi e le loro avventure. L'aspetto educativo, *utilitas*, e quello conviviale, *iocunditas*, rappresentano le caratteristiche positive che il testo pseudo-cipriano suggerisce al suo attento lettore medioevale e che egli, da precettore, vuol trasportare nel proprio rimaneggiamento, operando, perciò, una revisione del canovaccio tardo antico che viene epurato e sfrondata da tutti quegli ammiccamenti parodici che il gioco con le Sacre Scritture lasciava intendere⁵⁷.

Dunque, cosa fa il Medioevo latino, *risus capax*, quando incontra la parodia? La strumentalizza. Perché la *Cena Cypriani* «alla maniera

⁵⁶ Hrabanus Maurus, *Cena nuptialis: Ad Lotharium regem* 2, 1-6 (Rabano Mauro – Giovanni Immonide. La “Cena di Cipriano”, a cura di F. Mosetti Casaretto – E. Rosati, Alessandria 2004, pp. 94-97).

⁵⁷ E. Rosati, *Il riso dissimulato dall'ingegno. Parodia del rituale nella “Coena” di Giovanni Immonide*, in *Dialettiche della parodia*, a cura di M. Bonafin, Alessandria 1997, pp. 126-127.

di Rabano Mauro»⁵⁸ è un *altro testo comico*: de-parodizzato, aggiustato, modificato *per servire a un altro scopo*. Trae spunto da una consapevolezza magistrale: *quomodo rudes catechizandi sint: narratione, exhortatione, atque hilaritate*⁵⁹. Non sarà il *De catechizandis rudibus* agostiniano, ma comunque altra è «la vivanda di questo convivio»⁶⁰. La parodia si trasforma nel più scolastico sorriso dell'ortodossia. Se la parodia aveva ribaltato la Bibbia, Rabano ribalta, a sua volta, la parodia: opera una sorta di reazionario capovolgimento, rovesciando *ex cathedra* il «caos incapsulato»⁶¹ della sceneggiatura tardo-antica e restituendo al mittente il suo rivoluzionario, dissacrante, «gioco di sponda». Certo, di lì a poco, *Qui risum poterit stringere marmor erit*⁶²: c'è Giovanni Immonide, c'è lo *scurra* Crescenzo, che aspettano dietro la porta. Per il diacono romano l'idea di far rappresentare le deformazioni della *Cena* da un vecchio e balbuziente giullare è talmente esilarante, che ne raccomanda parodicamente l'esecuzione all'imperatore Carlo il Calvo (841-877) e al Papa stesso perché ne possa ridere a crepapelle⁶³. Quindi, *post Hrabanum*, parodia «mimica» ritrovata? Senza dubbio; l'Immonide, però, è una *rara avis*, «che incuriosisce»⁶⁴; soprattutto, è un laico e una *hirundo* — specialmente nel IX sec. — *ver non efficit*.

*

È sicuro che i popoli romanzi (...) sviluppavano e incrementavano per via orale tradizioni diverse e antitetiche a quelle della classe colta ed egemone; è anche sicuro che le manifestazioni del comico avevano funzione contestataria e alternativa all'interno del sistema (...) Riconosciuto tutto questo, però, si deve dare posto al problema del passaggio dalla tradizione orale alla scritta, che è quella giunta a noi; vi è cioè all'interno della cultura ufficiale una fascia di persone colte che assorbe e fa propri i motivi di tradizione popolare; quanto di passivo e attivo

⁵⁸ G. Vinay, *Alto Medioevo latino. Conversazioni e no*, Napoli 1978, p. 345.

⁵⁹ «In che modo vadano catechizzati gli ignoranti: attraverso la spiegazione, l'esortazione e il sorriso» (cfr. Hrabanus Maurus, *De ecclesiastica disciplina* I, PL 112, Paris 1852, col. 1193D).

⁶⁰ Dante Alighieri, *Convivium* I, 1,14 (ed. F. Brambilla Ageno, Firenze 1995, p. 6, riga 63).

⁶¹ D. Parker, *Lo strano caso del polipo del faraone e altre questioni connesse*, in *Saggi su "Il nome della rosa"*, a cura di R. Giovannoli, Milano 1999, p. 417.

⁶² Iohannes Hymmonides, *Cena Cypriani* IV: *Suppositio eiusdem ad Iohannis papam*, 10 (Modesto, *Studien* cit., p. 200).

⁶³ Cfr. F. Mosetti Casaretto, *Ipotesi controcorrente sulla "Cena Iohannis"*, in «Studi Medievali», 57 (2016), pp. 579-630.

⁶⁴ Vinay, *Alto Medioevo latino* cit., p. 342.

ci sia in tale processo di scrittura va indagato situazione per situazione; di sicuro resta il fatto che le trasgressioni nei riguardi del modello culturale generale si producono all'interno stesso della cultura che ha generato il modello⁶⁵.

C'è un testo, nel Medioevo latino, che può rispondere: i *Versus de Unibove*⁶⁶ cioè la sola versione redatta in mediolatino (su ottocentosettantacinque varianti fabulatorie censite) della «farsa del contadino ingannatore». I *Versus* sono una testimonianza evidente del processo dinamico di riorganizzazione e di consolidamento testuale dell'oralità, che la cultura scritta sviluppò in vario modo durante l'epoca medievale (in particolare, proprio dal X-XI sec.) e che ebbe, come conseguenza storica, la comparsa di opere letterarie di genere favolistico, di latente provenienza folclorica, nelle quali questa componente è ormai del tutto opacizzata ovvero non è più analizzabile in quanto tale poiché risulta contaminata nella sua originaria purezza dalla mediazione plastica e dalla capitalizzazione strategica di un autore colto⁶⁷. Si tratta, come premesso, di un'opera a carattere farsesco, ma che non è priva, al suo interno, di estesi segmenti a carattere parodico: è il caso, per esempio, della cosiddetta «beffa della pseudo-resurrezione» (strofe 68-118).

Dopo aver truffato e condotto alla rovina i tre maggiori del villaggio (strofe 4-67), Unibos trema (70.1) al pensiero della loro vendetta. Cerca quindi uno stratagemma per togliersi d'impaccio. Fa sdraiare la moglie a terra e la macchia col sangue di un maiale, simulando un uxoricidio. Il presunto delitto gela letteralmente l'ira dei tre beffati, che, sopraggiunti, rimproverano aspramente il contadino per il suo misfatto. Per calmarli, Unibos promette, in cambio dell'impunità, di far resuscitare la moglie morta grazie a uno strumento magico. Stupiti, i tre uomini accettano; inscenato un buffo rituale, Unibos ridesta naturalmente la donna, che, pulitasi del sangue, sembra, addirittura, più giovane e più bella. Pur-

⁶⁵ Corti, *Modelli* cit., p. 16.

⁶⁶ Edizione criticamente riveduta: *La beffa di Unibos*, a cura di F. Bertini – F. Mosetti Casaretto, Alessandria 2000.

⁶⁷ Il quale l'avrà irrimediabilmente manipolata, elaborata, accorciata, alterata, variata, estesa allo scopo di creare un prodotto nuovo, dalla forte caratterizzazione letteraria; in definitiva, allo scopo di creare il suo prodotto semiologicamente strategico e indipendente, conforme alle sue prefissate esigenze progettuali, diverse, in tutto o in parte, dalle motivazioni, dalla struttura e dalla strategia dell'eventuale palinsesto folclorico. Cfr. P. Zumthor, *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*, Paris 1987, *La lettera e la voce. Sulla "letteratura" medievale*, trad. it. a cura di M. Librario, Bologna 1990, p. 47: «Ammettere che un testo, in qualsiasi momento della sua esistenza, sia stato orale, significa prendere coscienza di un fatto storico che non si confonde con la situazione di cui esiste la traccia scritta, e che non apparirà mai, nel senso proprio dell'espressione, davanti ai nostri occhi».

troppo, i tre sventurati si convincono di poter ringiovanire così le loro vecchie e brutte mogli; acquistano quindi lo strumento dal contadino e uccidono le rispettive consorti, tentando poi invano di risvegliarle dalla morte.

Il modello «di sponda», sul quale l'autore opera le proprie parodiche deformazioni, è chiaro e visibile: non solo come traccia immaginaria, ma anche come traccia frastica, essendo esplicitamente richiamato da espressioni quali *horam surgendi* (81, 4), *quiescentem resuscitat* (82, 4), *exurgens uxor* (83, 1), *resuscitate femine* (85, 3), *surrexit* (86, 4; 107, 4; 111, 4), *de morte... rediit* (87, 2), *ut occisam resuscitet* (98, 4), *resurges* (101, 4), *surge* (104, 2), *revixit* (111, 3), *suscitat* (112, 4). Se ne accorge già Gabriella La Placa, che, tuttavia, osserva: «alcune strofe raggruppabili sotto il denominatore comune di contenere un riferimento parodico alla resurrezione dei morti, anche se non è possibile stabilire raffronti puntuali»⁶⁸. Il giudizio è affrettato. Riscontri precisi fra il componimento medievale e la pagina biblica sono, infatti, possibili; ed è proprio in questa intertestualità⁶⁹, che risiede il «gioco di sponda» dell'anonimo poeta.

Dal punto di vista interpretativo, l'elemento più importante è rappresentato dallo strumento con il quale e per il quale il malefico contadino protagonista riesce ad inscenare il suo parodico rito di resurrezione. Lo sottolinea lo stesso autore, che, nell'arco delle cinquantadue strofe costituenti l'episodio (68-118) — ma di cui solo tredici (80-118) riguardano davvero il tema analizzato⁷⁰ — nomina lo strumento ben venticinque volte, utilizzando: per ventuno occorrenze il termine *bucina*⁷¹, per le restanti quattro il termine *tuba*⁷². Nonostante tale oscillazione e disparità terminologica, tuttavia, l'intenzione dello scrivente è chiaramente sinonimica⁷³. In sostanza, non si tratta di uno sdoppiamento, bensì, al contrario,

⁶⁸ G. La Placa, *I "Versus de Unibove", un poema dell'XI secolo tra letteratura e folklore*, «Sandalion», 8-9 (1985-1986), p. 300.

⁶⁹ «La lingua e lo stile di ogni composizione poetica sono, nel loro complesso, il risultato di una fitta intertestualità, che si differenzia da fatti analoghi dei testi parlati e prosastici per la consapevolezza, e spesso l'allusività, con cui essa è messa in atto» (C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino 1985, p. 89).

⁷⁰ Le dodici precedenti (68-80) rappresentano, per così dire, l'antefatto.

⁷¹ Cfr. *Versus de Unibove* 80, 1; 81, 3; 88, 1; 89, 2; 90, 3; 92, 1; 93, 4; 94, 3; 96, 2; 97, 1; 99, 1; 101, 4; 103, 1; 104, 4; 105, 4; 106, 3; 107, 1; 109, 4; 110, 3; 112, 4; 116, 4.

⁷² Cfr. *ivi* 91, 1; 92, 2; 110, 2; 111, 1.

⁷³ Per due motivi: 1) per ragioni narratologiche (nel testo si parla sempre e soltanto di uno strumento; esso, dunque, pur se identificato con nomi diversi, non può che essere lo stesso); 2) perché in due delle quattro occorrenze in cui appare il termine *tuba* (94, 2; 110,

di una fusione emblematica ovvero della sovrapposizione intenzionale di due oggetti simili, in origine distinti, che — pur restando scissi a livello linguistico — vengono associati a livello immaginario. L'ambiguità non è comunque il solo problema onomastico legato allo strumento di Unibos. Infatti, sia che esso venga definito *bucina*, sia che venga chiamato *tuba*, la scelta terminologica appare inappropriata. Ci troviamo di fronte a uno strumento a fiato, a metà fra il flauto e il corno, di legno di salice (80, 4), in grado di emettere suoni acuti e gravi (110, 1-3) di colore triste, simili a un muggito (110, 2; 116, 4)⁷⁴: sembrerebbe, forse, più opportuno ricorrere a definizioni quali *fistula* o *tibia*⁷⁵. Cosa spiega la scelta del poeta medievale? Analisi precedentemente condotte hanno rilevato nei *Versus* «la presenza in notevole misura dell'elemento cristiano [a] conferma che l'autore è un uomo colto, buon conoscitore della lingua latina biblica e cristiana»⁷⁶. Ebbene, se ricorriamo alla *Vulgata*, noteremo che in essa con *bucina* e *tuba* vengono designati due importanti strumenti a fiato, le «trombe d'argento» e il cosiddetto *šôphâr*. Il confronto di questi ultimi con la *bucina-tuba* di Unibos si rivela subito fertile e mostra che, a dispetto della sua minore presenza, nel poema medievale è soprattutto la *tuba* ad essere il vero elemento caratterizzante:

Si tratta di uno strumento molto particolare, che emette un suono grave e non sempre armonioso. Spesso lo si considera dotato di potere magico. La bassa frequenza della sua vibrazione evoca il rumore del caos, il boato

2) compare anche il termine *bucina* (94, 3; 110, 3), rendendo inequivocabile il fatto che, contrariamente al normale uso semantico, i due termini indicano qui il medesimo oggetto.

⁷⁴ Nei *Versus* si registra un costante equivoco fra uomo e animale, fra categoria umana e categoria bestiale, che porta all'omologazione semiologica dei due termini (cfr. F. Mosetti Casaretto, *Una sfida al Lettore: i "Versus de Unibove"*, in *Latin culture in the Eleventh Century*, Turnhout 2002, II, pp. 153-186; Id., *Unibos e il "pio bove"*, «L'immagine riflessa», 11 [2002], pp. 111-139): il fatto che la *bucina-tuba* di Unibos porti, chi la suona, letteralmente a muggire va inserito in questo contesto di specifica ambivalenza, che è tipologicamente comica (cfr. Propp, *Problemy* cit., pp. 54-59).

⁷⁵ Cfr. E. Buhle, *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des früheren Mittelalters*, Leipzig 1903.

⁷⁶ La Placa, *I "Versus de Unibove"* cit., p. 290, che a p. 291 così prosegue: «Tra la prima e l'ultima strofa, racchiusi in una sorta di *Ringkomposition*, si notano numerose allusioni e riferimenti specifici alla Bibbia, termini ed espressioni genericamente cristiane, reminiscenze e riecheggiamenti di formule liturgiche e di linguaggio religioso. Si tratta di un materiale linguistico di cui l'autore ha una perfetta padronanza e che viene introdotto in un'opera di argomento profano e di genere non impegnato nell'intento di ottenere effetti parodici». Sulla componente biblica nel testo cfr. anche D. A. Wells, *Die biblischen Wörter im "Unibos"*. *Ein Beitrag zur Bedeutungsforschung und zum Verständnis des Antiklerikalismus im Frühmittelalter*, in *Kleinere Erzählformen im Mittelalter. Paderborner Colloquium 1987*, Paderborn-München-Wien-Zürich 1988, pp. 83-88.

che prelude a distruzioni e a metamorfosi radicali. Simile al muggito di un mostro primordiale, al ruggito di una belva invisibile, questo suono possiede un potere straordinario, terrificante, trascendente⁷⁷.

Le qualità tipologiche dello strumento biblico e quelle dello strumento utilizzato dallo pseudo-contadino coincidono in modo impressionante. Non solo sul piano timbrico (il suono grave, simile a un muggito), ma anche su quello esoterico (il potere magico). La stringente somiglianza diventa poi identità, quando, verificato quale sia effettivamente l'impiego della *tuba* nella Rivelazione, ci si imbatte nell'epistolario paolino, in particolare, in un celebre passo della *Prima Lettera ai Corinzi*:

Ecce mysterium vobis dico / omnes quidem resurgemus / sed non omnes inmutabimur / in momento in ictu oculi in novissima tuba / canet enim / et mortui resurgent incorrupti / et nos inmutabimur / oportet enim corruptibile hoc induere incorruptelam / et mortale hoc induere immortalitatem⁷⁸.

[Ecco io vi annuncio un mistero: non tutti, certo, moriremo, ma tutti saremo trasformati, in un istante, in un batter d'occhio, al suono dell'ultima tromba; suonerà infatti la tromba e i morti risorgeranno incorrotti e noi saremo trasformati. È necessario infatti che questo corpo corruttibile si vesta di incorruttibilità e questo corpo mortale si vesta di immortalità].

Alla stessa pagina, fa eco la *Prima Lettera ai Tessalonicesi*:

Quoniam ipse Dominus in iussu et in voce archangeli / et in tuba Dei descendet de caelo / et mortui qui in Christo sunt resurgent primi / deinde nos qui vivimus qui relinquimur / simul rapiemur cum illis in nubibus / obviam Domino in aera / et sic semper cum Domino erimus⁷⁹.

[Perché il Signore stesso, a un ordine, alla voce dell'arcangelo e al suono della tromba di Dio, discenderà dal cielo. E prima risorgeranno i morti in Cristo; quindi noi, i vivi, i superstiti, saremo rapiti insieme con loro tra le nubi, per andare incontro al Signore nell'aria, e così saremo sempre con il Signore].

Il simbolismo legato alla *tuba* scritturale si dispiega in tutta la sua valenza: essa non è solo il corno d'ariete mediatore fra Dio e l'uomo dell'*Esodo* (*Ex* 19, 13), né è soltanto il potente distruttore acustico delle

⁷⁷ M. Cocagnac, *Les symboles bibliques. Lexique Théologique*, Paris 1993, *I simboli biblici. Lessico teologico*, trad. it. a cura di M. A. Cozzi, Bologna 1993, p. 708.

⁷⁸ *1 Cor* 15, 51-53.

⁷⁹ *1 Th* 4, 16-17.

mura di Gerico (*Ios* 6, 1-21); è, anche e soprattutto, il segnale apocalittico della resurrezione: «al suo suono i morti risorgeranno»⁸⁰; ovvero, per dirla con i *Versus*: *Cum resonabit bucina / Fugabitur mors aspera* (92, 1-2). D'un tratto il riso suscitato dai *Versus* svela tutto il suo «gioco di sponda»: è il riso parodico di una società enciclopedicamente chiusa, clericale, che, condividendo l'immaginario di uno stesso Libro, rimbalza sulle sue polarizzazioni, divertendosi a ricreare, al suo interno, situazioni virtualmente allusive, automatizzate, comicamente irrigidite⁸¹. La *tuba* escatologica, la *tuba magna* del Figlio dell'uomo *veniens in nubibus*⁸², la voce apocalittica stessa di Dio (*Ap* 1, 10), viene estratta da una semplice cesta di legno (80, 3), diventa *tuba Unibovis*, uno strumento impoverito di ogni valore soterico, un artificio a metà fra lo zufolo pastorale e un corno di salice. Il capovolgimento e l'interferenza comica sono evidenti⁸³. Ma non basta. Se si considerano gli esiti disastrosi dell'inganno per le vittime del contadino (113, 1 - 114, 4), non si potrà che ridere del loro stolto plaudere (85, 4) al *felix sonus* (88, 2) della *bucina-tuba* di Unibos, sapendo che quel suono «è profetico: segnala l'approssimarsi della sventura»⁸⁴. Insomma, *dies irae dies tubae et clangoris* (*So* 1, 15-16); non a caso, nell'*Apocalisse* «sette angeli salutano con squilli di tromba i terribili flagelli escatologici»⁸⁵.

L'abbassamento parodico in atto nei *Versus* è evidente. È importante, soprattutto, vedere come l'*imagerie* comica del poema ruoti sempre sopra il modello normativo della piattaforma esegetica, sulla quale rimbalza; si manifesti, cioè, come «una sorta di correlato della cultura seria,

⁸⁰ M. Lurker, *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*, München 1987³, *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, trad. it. a cura di M. R. Limiroli, Cinisello Balsamo 1990, p. 219.

⁸¹ «Il comico è quel lato d'una persona per cui essa rassomiglia ad una cosa, quell'aspetto degli avvenimenti umani che imita (con la sua rigidità d'un genere tutto particolare) il meccanismo puro e semplice, l'automatismo totale, il movimento senza vita. Esso esprime dunque una imperfezione individuale o collettiva che vuole la correzione immediata. Il riso è la correzione. Il riso è un gesto sociale che sottolinea e reprime una distrazione speciale degli uomini e degli avvenimenti» (H. Bergson, *Le rire. Essaire sur la signification du comique*, «Revue de Paris» [1899], *Il riso. Saggio sul significato del comico*, trad. it. a cura di A. Cervesato - C. Gallo, Roma-Bari 1996, pp. 57-58).

⁸² *Et videbunt Filium hominis venientem in nubibus caeli cum virtute multa et maiestate / et mittet angelos suos cum tuba et voce magna* (*Mt* 24, 30-31).

⁸³ «Una situazione è sempre comica quando appartiene nello stesso tempo a due serie di avvenimenti assolutamente indipendenti tra loro, e quando essa può interpretarsi ogni volta in due sensi del tutto differenti» (Bergson, *Le rire* cit., p. 63).

⁸⁴ Cocagnac, *Les symboles bibliques* cit., p. 710. Cfr. *Is* 58, 1; *Os* 8, 1.

⁸⁵ *Ivi*, p. 713. Cfr. *Ap* 8-11.

che è presente in ess[a]»⁸⁶. Di là dal riso, resta nel testo una logica sacra, ineludibile, che garantisce al componimento, non solo coerenza, ma tenuta sul piano didascalico. Osserviamo, ad esempio, come Unibos imiti, nel gesto, la figura paolina: come l'Apostolo, *Horam surgendi praedicat* (81, 4), ovvero «predica», «annuncia» la resurrezione⁸⁷. Importante, poi, è soffermarsi sul rito pseudo-negromantico del contadino: inscena un rituale, che altro non è se non la drammatizzazione buffonesca del rito ieratico di consacrazione dei Leviti (*Nm* 8, 5-22)⁸⁸; lo mostra, oltre al contesto, l'uso continuo di verbi-chiave quali *lustrō* (81, 1; 82, 1)⁸⁹ e *mundo* (83, 4; 84, 4), nonché la stessa «iunctura» *deformis habitu* (83, 2)⁹⁰; ma la spassosità complessiva del quadro non si ferma qui. Contemporaneamente, si allude alle norme prescritte nell'Antico Testamento per la purificazione di chi fosse entrato in contatto con un cadavere⁹¹: si tenga presente che il cadavere della moglie di Unibos è fittizio e che la sua supposta impurità non è metafisica, ma è del tutto concreta e grottesca, essendo stata rozzamente determinata dal sangue di maiale⁹², che lo stesso contadino le ha versato addosso (70, 3-4)⁹³. Infine, quando —

⁸⁶ A. J. Gurevič, *Problemy srednevekovoj narodnoj kul'tury*, Moskva 1981, *Contadini e santi. Problemi della cultura popolare nel Medioevo*, Torino 1986, p. 283.

⁸⁷ *Si autem Christus praedicatur quod resurrexit a mortuis / quomodo quidam dicunt in vobis quoniam resurrectio mortuorum non est / si autem resurrectio mortuorum non est / neque Christus resurrexit / si autem Christus non resurrexit / inanis ergo praedicatio nostra / inanis est et fides nostra (I Cor 15, 12-14).*

⁸⁸ «Tutte queste inversioni del culto serio e del rituale non solo non ignorano o ripudiano la cultura e la religiosità dominanti, ma, al contrario, derivano da esse, in esse trovano le proprie leggi e in fin dei conti a modo loro le sanzionano» (Gurevič, *Problemy cit.*, p. 283).

⁸⁹ Il verbo appare anche in 2 *Sam* 2, 28-29 insieme a *bucina*, seppur con significato diverso rispetto a quello previsto nel poema medievale.

⁹⁰ Cfr. *Versus de Unibove* 81, 1 - 84, 4 e *Nm* 8, 7: *Tolle Levitas de medio filiorum Israel / et purificabis eos iuxta hunc ritum / aspergantur aqua lustrationis et radant omnes pilos carnis suae / cumque laverint vestimenta sua et mundati fuerint.*

⁹¹ Cfr. *Versus de Unibove* 81, 1 - 84, 4 e *Nm* 19, 11-22: *Qui tetigerit cadaver hominis et propter hoc septem diebus fuerit immundus / aspergetur ex hac aqua die tertio et septimo et sic mundabitur / si die tertio aspersus non fuerit septimo non poterit emundari / omnis qui tetigerit humanae animae morticinum / et aspersus hac commixtione non fuerit / pollut tabernaculum Domini et peribit ex Israel / quia aqua expiationis non est aspersus / immundus erit et manebit spurcitia eius super eum / ... / si quis ergo in agro tetigerit cadaver occisi Hominis aut per se mortui / sive os illius vel sepulchrum immundus erit septem diebus / ... / atque hoc modo mundus lustrabit immundum tertio et septimo die / expiatusque die septimo lavabit et se et vestimenta sua et mundus erit ad vesperam / ... / quicquid tetigerit immundus immundum faciet / et anima quae horum quippiam tetigerit immunda erit usque ad vesperum.*

⁹² Animale biblicamente immondo, cfr. *Lv* 11, 1-7.

⁹³ «Noi ridiamo ogni volta che la nostra attenzione è attirata sul fisico d'una persona, allorché dovrebbe esserlo sul morale (...) se la nostra attenzione si concentra sulla materialità d'una metafora, l'idea espressa diventa comica» (Bergson, *Le rire cit.*, p. 74).

per attuare a sua volta il rito di resurrezione — il sacerdote ucciderà la propria moglie⁹⁴ «rendendo grazie a Dio» (101, 1 - 102, 4), l'addizione di un ulteriore verbo-chiave, *iugulo* (96, 3; 98, 3; 101, 2), rivelerà l'intenzione del poeta di voler sovrapporre alla scena anche il ricordo della rappresaglia di Mosè ai danni dei Madianiti, cruenta pagina biblica, in cui, non a caso, le sole donne maritate (!) saranno sgozzate⁹⁵.

E che dire poi del fatto che la moglie di Unibos risorge all'essere chiamata per nome?⁹⁶ L'allusione all'episodio della resurrezione di Lazzaro, strappato alla morte proprio mediante il nome⁹⁷, è chiara; si consideri, fra l'altro, che Cristo paragona il decesso del suo amico a un semplice sonno⁹⁸, stato assai prossimo a quello nel quale si trova effettivamente la *mulier* del contadino⁹⁹. L'effetto comico-parodico risulterà aumentato quando verrà riprodotto dal sacerdote: e non solo perché in tale occasione, spazientitosi di fronte all'inutilità dei propri sforzi, l'uomo comincerà a inveire *obscenis verbis* (103, 4) sul corpo inerte della donna; il ridicolo qui non sta solo nell'antimodello degli epiteti ingiuriosi¹⁰⁰ — per di più pronunciati da quello che dovrebbe essere un *caritativus presbiter* (177, 1) — ma anche e soprattutto nel paradossale sostituirsi di questi stessi epiteti allo ieratico *talitha cumi* (*Mc* 5, 41) con il quale

⁹⁴ «Siamo evidentemente in una zona e in un'epoca in cui il celibato imposto ai sacerdoti dalla riforma gregoriana non è ancora pienamente operante» (F. Bertini, *Il contadino medievale, ovvero il profilo del diavolo [una nuova interpretazione dei "Versus de Unibove"]*, «Maia», 47 [1995], p. 335, ora anche in Id., *Interpreti medievali di Fedro*, Napoli 1998, pp. 111-128).

⁹⁵ Cfr. *Versus de Unibove* 96, 1 - 102, 4 e *Nm* 31, 14-24: *Iratusque Moses (...) ait / nonne istæ sunt quæ deceperunt filios Israhel ad suggestionem Balaam / et prævaricari vos fecerunt in Domino super peccato Phogor / unde et percussus est populus / ergo cunctos interficite quicquid est generis masculini etiam in parvulis / et mulieres quæ noverunt viros in coitu iugulate / puellas autem et omnes feminas virgines reseruate vobis / et manete extra castra septem diebus / qui occiderit hominem vel occisum tetigerit / lustrabitur die tertio et septimo / ... / et lavabitis vestimenta vestra die septimo / et purificati postea castra intrabitis*. La complessiva plausibilità di questi echi è confermata anche dalla loro univoca provenienza: com'è noto, appartengono tutti al libro dei *Numeri*, che evidentemente è stato il modello del nostro poeta medievale per i versi al riguardo.

⁹⁶ *Dum nomen sponse nominat, / Quiescentem resuscitat (Versus de Unibove 82, 3-4)*.

⁹⁷ *Haec cum dixisset voce magna clamavit / Lazare veni foras / et statim prodit qui fuerat mortuus / ligatus pedes et manus intitis / et facies illius sudario erat ligata / dicit Iesus eis / solvite eum et sinite abire (Io 11, 43-44)*.

⁹⁸ Cfr. *Io* 11, 11-14: *Lazarus amicus noster dormit / sed vado ut a somno exsuscitem eum / ... / tunc ergo dixit Iesu manifeste / Lazarus mortuus est*.

⁹⁹ *Uxor dolosi sub dolo / Strata iacet turgurio, / Quasi sit vere mortua, / Occisa sponsi dextera (Versus de Unibove 71, 1-4)*.

¹⁰⁰ *O simulatrix callida, / Surge, dolosa simia, / Petulca sicut asina, / Leva caput de bucina! (Versus de Unibove 104, 1-4)*.

Cristo richiama in vita la figlia di Giairo (*Mc* 5, 21-24; 35-42), ovvero nel loro trasformare l'evangelico *puella tibi dico surge*, nel *surge dolosa simia* (104, 2) esclamato dal prete, che — fra l'altro — è *figura Christi* per vocazione ministeriale. Ugualmente ridicolo (seppur di un umorismo nero) sarà il constatare l'imperturbabilità del cadavere della moglie del sacerdote, avendo in mente l'immagine dell'immediato risveglio della fanciulla graziata dal Salvatore, la quale, invece, «subito si alzò e si mise a camminare»¹⁰¹. La forte volontà di esagerazione caricaturale, così come la comicità strettamente biblica di queste situazioni grottesche è evidente¹⁰².

Un altro nucleo di sapidità comico-parodica nel poema è quello legato alla beltà e alla giovinezza mostrata dalla moglie di Unibos dopo la sua presunta resurrezione. Si tratta di un particolare, che circoscrive esattamente l'ambito originale di produzione/destinazione del testo: esso presuppone, infatti, la conoscenza dell'elaborazione teologica medievale sul tema dei risorti, per la quale «tutti risorgeranno a trent'anni, l'età che aveva Cristo quando sconfisse la morte, risorgendo dopo la crocifissione» e «tutti coloro che lasciano le loro tombe sono giovani e belli, indipendentemente dall'età in cui sono morti»¹⁰³. Anche qui appare manifesta la logica del rovesciamento attuata nei *Versus*: la bellezza¹⁰⁴ trascendente, dovuta alla purificazione e alla trasfigurazione dei risorti (*I Cor* 15, 35-58), nella moglie di Unibos viene ridotta a mera forma fisica, corporale; un'avvenenza erotica, esemplata sul modello veterotestamentario di quella di Giuditta¹⁰⁵. L'irrisione è amplificata dal fatto che, in modo speculare e parallelo, la bellezza della donna ripete sul piano della materialità la bellezza del Cristo trasfigurato (*Mt* 17, 1-9; *Mc* 9, 2-9; *Lc* 9, 28-36). Infatti, come nella Scrittura il volto del Salvatore cambiò d'aspetto (*Lc* 9, 29) *et resplenduit (...) sicut sol* (*Mt* 17, 2), così anche il viso della moglie del contadino *apparet speciosior* (84, 3): ma perché era sporco ed è stato lavato (84, 1, 4); come nella Scrittura la bellezza celeste del Messia si manifesta attraverso le sue vesti, che «divennero

¹⁰¹ *Et confestim surrexit puella et ambulabat* (*Mc* 5, 42).

¹⁰² «La rappresentazione comica, caricaturale di un carattere sta nel prendere una qualche proprietà della persona e nel rappresentarla come esclusiva, cioè esagerandola» (Propp, *Problemy* cit., p. 77).

¹⁰³ Gurevič, *Problemy* cit., p. 175.

¹⁰⁴ J. Leclercq, *The Love of Beauty as a Means and an Expression of the Love of Truth*, «Mittellateinisches Jahrbuch», 16 (1981), pp. 62-72.

¹⁰⁵ Cfr. *Versus de Unibove* 85, 1-86, 4 e *Idt* 10, 1-7.

splendenti, bianchissime» (*Mc* 9, 3), così anche la bellezza della moglie di Unibos si estrinseca in un aspetto rinnovato: ma perché la donna ora appare *induta meliuscole* (84, 2), cioè «vestita un tantino meglio». La detronizzazione del sacro e dello spirituale, che — con un vistoso movimento verso il basso — vengono convertiti dall'originale piano metafisico a quello pseudo-carnascialesco dell'artificio materiale è netta e palese.

I tre uomini, poi, osservando la novità di questa avvenenza (86, 2-4), tutta carnale e femminile (85, 2-3), non provano alcuna reazione mistica, anzi: la provocazione sensibile è così forte, da pervertirli e farli esclamare all'unisono: *Ante mortem turpis fuit, / De morte pulchra rediit / Felix mors, que pulchrificat, / Que deformes condecorat* (87, 1-4). L'inversione non potrebbe essere più sistematica, perché investe direttamente le simmetrie neotestamentarie, per le quali la morte non è un bene, ma il letale effetto del peccato originale¹⁰⁶, la *novissima inimica*, destinata ad essere definitivamente sconfitta proprio dalla finale resurrezione (*I Cor* 15, 20-26). In pratica, ci troviamo ancora una volta di fronte a un emblematico abbassamento: l'alto valore pneumatico, che, nella linearità della *Heilsgeschichte*, vincola in modo necessario e sequenziale il concetto di morte a quello di redenzione, qui viene invertito, automatizzato in domestica teurgia; ridotto addirittura a *lifting*, a terapia estetica contro l'invecchiamento: i tre uomini si ripropongono, non a caso, di uccidere le decrepite consorti *pro rugis execrabiles* (89, 4), per riportarle a nuova giovinezza (88, 2-3), restituendo loro il *sex appeal* perduto (91, 1-4; 96, 3-4). Siamo nella piena realizzazione della parodia, la cui efficacia è determinata dalla ripetizione dei «tratti esteriori [di un] fenomeno, in assenza del contenuto interiore»¹⁰⁷.

A questo punto, cosa concludere? Benché monaco, l'autore dei *Versus*, stimolato dall'origine orale e popolare del *plot*, non rifiuta il «gioco di sponda» parodico, anzi: ne applica il meccanismo di degradazione in modo tipologico. *L'Unibos*, infatti, non innova il «comico delle situazioni», né quello «di carattere», né quello «delle parole»¹⁰⁸; anche nel futuro rabelaisiano episodio della resurrezione di Epistemone (II 30), per esempio, la «parodia [sarà] costruita fondendo allusioni agli opportuni

¹⁰⁶ Cfr. *Rm* 5, 12 e Augustinus, *De civitate Dei*, XIII 3 (a cura di D. Gentili - A. Trapè, Roma 1988, II, pp. 224-227).

¹⁰⁷ Propp, *Problemy* cit., p. 73.

¹⁰⁸ Bergson, *Le rire* cit., p. 43. Cfr. E. Banfi, *Il linguaggio comico: tra pragmatica e strategie linguistiche*, in *Sei lezioni sul linguaggio comico*, cura di E. Banfi, Trento 1995, p. 27.

testi evangelici con immagini del basso materiale e corporeo»¹⁰⁹. La specificità del poema nell'uso della parodia, però, è un'altra ed è strategica. Alla strofa 69, versi 3-4, il poeta medievale enuncia l'«aforisma» fondamentale del suo componimento: *Insania, prudentia / Respondent per ludibria* ovvero «scherzando, si distingue la stoltezza dalla sapienza»; tradotto in termini biblici, significa: «scherzando, si distingue il reprobato dal giusto». Per questo straordinario poema farsesco, che comincia citando *Qohèlet*¹¹⁰ e termina facendo uscire di scena i suoi protagonisti così come i demòni di Gadara¹¹¹ escono dal Vangelo¹¹², accanto e oltre la polarizzazione comica, c'è quindi dell'altro: c'è una polarizzazione morale, che si comunica ugualmente attraverso il riso. Ed è mediante quest'ultima, che il «pensiero nascosto d'intesa» fra l'autore dei *Versus de Unibove* e i suoi ipotizzati lettori può completarsi in una perfetta «complicità»¹¹³.

La *bucina-tuba* di Unibos, che, con implicito e ambiguo riferimento alla sfera escatologica, *turpem tollit maculam* (90, 4)¹¹⁴; che porta ad assurde «seconde nozze» dopo la resurrezione (93, 2)¹¹⁵; che viene suonata *per arrogantiam* (103, 2); che, pur essendo apportatrice di morte, è *vitalis* (96, 2; 105, 4); che, pur essendo causa di peccato, è *saluberrima* (97, 2); che diventa addirittura *bucina seductionis* (109, 4), con malcelata allusione all'attività seduttrice di Satana¹¹⁶; che alla fine del poema muta inspiegabilmente il suo timbro e, come il serpente genesiaco, *sybilat* (199, 2): qui non si tratta solo di parodiche inversioni, ma di una se-

¹⁰⁹ Bachtin, *Tvorcestvo* cit., p. 419.

¹¹⁰ Cfr. *Versus de Unibove* 1, 1-4 e *Ecl* 1, 1-11; cfr. F. Mosetti Casaretto, *Il tempo curvo del contadino. Per una lettura qohèletica dei "Versus de Unibove"*, «Studia Monastica», 42 (2000), pp. 65-112.

¹¹¹ Cfr. *Bibbia TOB. Edizione integrale*, trad. it. a cura del Centro Catechistico Salesiano di Leumann, Leumann 1992, pp. 2200-2201, nota k.

¹¹² Cfr. *Versus de Unibove*, 210, 1 - 215, 4 e *Mt* 8, 28-34; *Mc* 5, 1-20; *Lc* 8, 26-39.

¹¹³ Cfr. Bergson, *Le rire* cit., p. 6.

¹¹⁴ Cfr., in particolare, *Sap* 4, 9: *Et aetas senectutis vita immaculata.*

¹¹⁵ *Et respondens Iesus ait illis / ... / cum enim a mortuis resurrexerint neque nubent neque nubentur / sed sunt sicut angeli in caelis (Mc 12, 24-5); Et ait illis Iesus / filii saeculi huius nubunt et traduntur ad nuptias / illi autem qui digni habebuntur saeculo illo et resurrectione ex mortuis / neque nubunt neque ducunt uxores (Lc 20, 34-35).*

¹¹⁶ Uno dei verbi più spesso impiegati in relazione ad Unibos e ai suoi raggiri è *seduco* (e derivati): *Nos seduxisti nequiter* (75, 2); *Magis seducens tres viros* (77, 2); *Dicunt seducti pariter* (79, 2); *Seducti per Unibovem* (85, 1); *Magis seducens tres viros* (172, 2). Si tratta di uno dei predicati ontologici di Satana, che è tipologicamente «il seduttore» (cfr. R. Lavatori, *Satana. Un caso serio. Studio di demonologia cristiana*, Bologna 1996, p. 60): *Non enim cogendo, sed suadendo nocet* (Augustinus, *Sermo 37 de veteri Testamento* 6, *PL* 39, Paris 1865, col. 1820). Cfr. La Placa, *I "Versus de Unibove"* cit., p. 302 e Bertini, *Il contadino* cit., p. 340.

rie complessa e articolata di indicazioni semiotiche, che, nel loro stesso trasmettersi sotto forma di riso alla coscienza del destinatario previsto (un ecclesiastico!), contemporaneamente veicolano a quella medesima coscienza la profonda ed inequivocabile qualità demoniaca del contadino protagonista¹¹⁷, con tutto ciò che ne consegue¹¹⁸. Del resto Unibos, che manipola e abbassa le categorie della resurrezione e che, alla fine del poema, dopo essere stato quasi giustiziato come il Satana dell'*Apocalisse*¹¹⁹, «risorge» parodicamente il terzo giorno¹²⁰, non si appropria forse dell'ontologia stessa del Cristo, «che è la Resurrezione e la Vita»¹²¹? E non la inverte, forse, per seminare quella morte e quella perdizione¹²², che solo chi è omologabile all'Anticristo¹²³ può seminare?

Certo, la natura comico-farsesca dei *Versus* è indiscutibile, ma altrettanto indiscutibile è la loro serietà: il poema è davvero coerente solo se il meccanismo parodico del riso viene attualizzato in senso didascalico ovvero solo se l'umorismo viene ricondotto alle intenzioni omiletiche testuali¹²⁴; se attinge, cioè, il proprio senso comico da quella morale per la quale è stato espresso. L'Anonimo, allora, non è diverso da Rabano: entrambi coltivano «giochi di sponda» per uno scopo etico e per entrambi «*ioca seriis miscere* resta una valida convenzione»¹²⁵. Non tanto,

¹¹⁷ Sulla qualità diabolica di Unibos, cfr. F. Mosetti Casaretto, "Ritorno al futuro"? *Unibos, il trickster e il fabliau*, «Quaderni di Filologia Romanza», 22 (2014), pp. 57-97.

¹¹⁸ «Il diavolo diventava così parte dell'immaginario popolare attraverso un meccanismo di riconoscimento, che ricercava nel quotidiano i segni di una creatura destinata comunque a porre in evidenza la sua alterità, di conseguenza la sua temibilità. La figura demoniaca era quindi utilizzata con notevoli slanci pedagogico-moralistici» (M. Centini, *Il ritorno dell'Anticristo*, Casale Monferrato [Alessandria] 1996, p. 114).

¹¹⁹ Cfr. La Placa, *I "Versus de Unibove"* cit., p. 302 e Bertini, *Il contadino* cit., p. 340.

¹²⁰ Cfr. *Versus de Unibove* 197, 1-4 (*Post hec in die tertia, / Sollempti tamen feria, / Visitaturos fatuos / Redit magistros Unibos*) e *Mt* 16, 21 (*Et occidi et tertia die resurgere*), 27, 63; *Mc* 8, 31 (*Et occidi et post tres dies resurgere*); *I Cor* 15, 4 (*Quia sepultus est / et quia resurrexit tertia die secundum scripturas*); cfr. anche La Placa, *I "Versus de Unibove"* cit., p. 303.

¹²¹ *Ego sum resurrectio et vita / qui credit in me et si mortuus fuerit vivet / et omnis qui vivit et credit in me non morietur in aeternum* (*Io* 11, 25-6).

¹²² Cfr. *Versus de Unibove* 113, 1 - 144, 4.

¹²³ «L'Anticristo (...) è la logica conseguenza dell'antitesi tra bene e male implicita nell'accettazione di Gesù come Cristo, il Figlio divino dell'Uomo, e più tardi Verbo del Signore» (B. McGinn, *Antichrist*, s.l. 1994, *L'Anticristo*, Milano 1996, p. 50).

¹²⁴ Cfr. F. Mosetti Casaretto, *Il sermone rappresentato: i "Versus de Unibove"*, in *Predicazione e società nel Medioevo: riflessione etica, valori e modelli di comportamento*, Padova 2002, pp. 278-284.

¹²⁵ E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, *Letteratura europea e Medio evo latino*, trad. it. a cura di R. Antonelli, Firenze 1992, p. 468.

perché «il grottesco medievale è sempre ambivalente e rappresenta un tentativo di abbracciare il mondo in tutte le sue ipostasi: sacra e mondana, sublimata e bassa, seria e buffa»¹²⁶; non solo, perché i *Versus* sono un testo retrospettivo, strategicamente proteso ad anticipare la finale soluzione dei propri epigrafici enunciati; ma anche e soprattutto, perché, lo spazio mentale comicizzato e comicizzabile, cui i *Versus* come la *Cena nuptialis* fanno riferimento, è quello di un'altra *societas*, di un altro ambiente¹²⁷; in definitiva, è quello onirico di un mondo chiuso e orientato, che, *loquendo lingua clerici*¹²⁸, si rovescia da sé e ride nella *clausura* di un immaginario codificato. Alla fine, è vero, quindi: emittente e destinatario di un messaggio parodico devono proprio *appartenersi*; devono, cioè, in qualche modo, *co-spirare*, «respirare insieme» ovvero essere culturalmente in accordo, nel senso più ampio del termine.

Abstract

Parody is the deformation of a model, but the culture of the early Middle Ages ranks, above all, in favor of the model and the norm. After a broad introduction about the concept of parody and the Middle Ages, the article focuses on Rabano Mauro's *Cena Cypriani* and on the *Versus de Unibove*.

Key Words

Parody – Model – Rabano Mauro – *Cena Cypriani* – *Versus de Unibove*

¹²⁶ Gurevič, *Problemy* cit., p. 324.

¹²⁷ «La cultura monastica è la cultura di un ambiente, non è soltanto il privilegio di qualche bella intelligenza. Un ambiente vive delle sue élites; ma le élites non sono possibili senza di esso» (Leclercq, *L'amour* cit., p. 333).

¹²⁸ *Nostrī moris esse solet, / Quando festum turbas olet, / Loqui lingua clerici, / Ne, si forte quid dicamus, / Unde risum moveamus, / Cachinnentur laici* (*Moralisch-satirische Gedichte Walters von Châtillon*, ed. K. Strecker, Heidelberg 1929, p. 14).

