

EMILIA CALARESU

OSSERVAZIONI PRAGMATICHE (E UN PO' IRRIVERENTI) SULLA PARODIA¹

ogni atto della storia mondiale è accompagnato dalle risa del coro
Michail Bachtin (1979: 523)

1 INTRODUZIONE

La parodia, diceva Hutcheon, possiede l'infallibile capacità di deliziare e confondere allo stesso tempo (2000: xvii). È un oggetto di studio tanto affascinante quanto paradossale: pur essendo di solito realizzata in modo da essere facilmente riconoscibile dai destinatari, si rivela tuttavia sfuggente e refrattaria dal punto di vista teorico a chi

¹ In questa occasione di festeggiamento dei primi sessant'anni di Massimo Palermo, che è da tempo anche uno dei miei amici più cari, vorrei dar forma scritta a qualcosa che era all'origine solo una relazione parlata, relativamente informale, su alcuni aspetti pragmatici della parodia. La scelta di riprendere qui proprio quel tema non è casuale, non solo in ragione del fatto che la parodia è un argomento da sempre molto amato sia da me che dal festeggiato (v. Palermo 2012, 2013, 2016), ma perché la relazione di cui sopra corrispose anche alla prima volta in cui Massimo mi invitò a tenere una lezione [dal titolo "*Parodia (e le sue sorelle)*", 02/12/2015] nella sua sede dell'Università per stranieri di Siena. Da allora le occasioni di incontro, confronto e collaborazione sono state tante e non posso che augurarmi che così continui anche per i prossimi sessant'anni. Ragion per cui conserverò la parte sulle "sorelle" per un altro suo prossimo compleanno.

voglia darne definizioni troppo precise e rigorose:²

the discussion of parody is bedevilled by disputes over definition, a fruitless form of argument unless there are matters of substance at stake—of genuine differences of cultural politics, for example. Finally, because of the antiquity of the word parody (it is one of the small but important group of literary-critical terms to have descended from the ancient Greeks), because of the range of different practices to which it alludes, and because of differing national usages, no classification can ever hope to be securely held in place (Dentith 2000: 6).

La ricostruzione e il confronto puntuale delle diverse accezioni di ‘parodia’ non è comunque tra gli obiettivi di questo lavoro.³ Mi pare invece utile una riflessione, seppur breve, su che tipo di approcci alla parodia sembrino più utili e promettenti dal punto di vista pragmatico-linguistico e quali siano invece nell’insieme più problematici. Tra questi ultimi, l’indiscussa corona spetta senza dubbio alle vertiginose tassonomie di Genette in *Palimpsesti* (1997), di cui dirò meglio in §2.⁴ Un problema più generale, che riguarda invece un po’ tutte le monografie sulla parodia (verbale) che ho potuto leggere negli anni, è che il principale oggetto di interesse e di studio resta pur sempre il testo *letterario* di grandi autori e, anche se non mancano quasi mai riferimenti più o meno episodici ad altri tipi di parodia, l’ambito preferito è comunque quasi sempre quello *artistico*, specie in riferimento alle arti visive e cinematografiche, più raramente a quelle musicali.⁵ Una possibile spiegazione è che questi lavori, pur variamente riconoscendo il contributo fondamentale di Bachtin relativamente all’eterofonia, alla dialogicità inerente di qualsiasi discorso e alla parodia in particolare (v. ad es. Bachtin 1979: 3-68; 1997: 432-444; 2002: 166-172), sono in realtà meno interessati all’altra metà del quadro del pensiero di Bachtin, che comprende le relazioni tra popolare e colto, da un lato, e fra generi primari (interazioni parlate quotidiane) e secondari, specie scritti, dall’altro.⁶ Solo Dentith (2000), come vedremo più avanti, apre il suo lavoro giustamente evidenziando la rilevanza e la diffusa presenza della parodia nel normale parlato dialogico quotidiano di bambini, adolescenti e adulti.

2 Per la parodia nelle diverse epoche storiche v. Bachtin (1979: 3-68), Rose (1993), Dentith (2000) e, per la letteratura in lingua italiana, Tellini (2008). Una rassegna dei principali studi del ‘900 sulla parodia è in Sangsue (2006), mentre su traduzione, parodie e riscritture è Nasi (2010).

3 Ma cfr. in part. gli studi di Hutcheon (2000); Genette (1997); Rose (1993), (2011); Dentith (2000). Tranne quest’ultimo, sono tutti discussi in Sangsue (2006).

4 La sintesi più semplice e schematica dell’intero sistema architettetonico della trans-testualità genettiana è fornita da Maingueneau alla voce ‘intertextualité’ in Charaudeau/Maingueneau (2002: 328). V. anche Bernardelli (2013).

5 Espressamente su ironia, parodia e *pastiche* nelle arti visive nel XIX e XX sec. è Rose (2011).

6 V. ad es. il concetto di “carnealesco” e il problema dei generi di discorso in Bachtin (1979: 3-68) e (2000).

Su diverse forme di parodia in generi più popolari, si vedano invece Palermo (2012, 2016) e i vari altri lavori brevi raccolti in Covino/ Faraoni (2016).

2 APPROCCI DIVERSI ALLA PARODIA

Credo sia importante cominciare cedendo la parola direttamente a Bachtin:

Ogni parodia, ogni travestimento, ogni parola usata restrittivamente, con ironia, messa tra virgolette d'intonazione e, in generale, ogni parola indiretta è un ibrido premeditato, ma un ibrido monolingue, d'ordine stilistico. In effetti nella parola parodica convergono e in un certo modo si incrociano due stili, due «lingue» (intra-linguistiche): la lingua parodiata (ad esempio, la lingua del poema eroico) e la lingua parodiante: la lingua volgare prosaica, la lingua comune familiare, la lingua dei generi realistici, la lingua «normale», la lingua letteraria «sana» come se l'immagina l'autore della parodia. Questa seconda lingua parodiante, sul cui sfondo si costruisce e si percepisce la parodia, non entra personalmente nella parodia (se si tratta di parodia in senso rigoroso), ma vi è invisibilmente presente. [...] Teoricamente, in ogni parodia si può sentire e riconoscere la lingua e lo stile «normale», alla cui luce è stata creata quella data parodia, ma, in pratica, ciò non è facile né sempre possibile. / *Nella parodia, dunque si sono incrociate due lingue, due stili, due punti di vista linguistici, due pensieri linguistici e, in sostanza, due soggetti di discorso.* [...] *Ogni parodia dunque è un ibrido dialogicizzato premeditato. In essa le lingue e gli stili si illuminano attivamente a vicenda* (1979: 437-438, cors. e grass. miei).

Come, a partire da queste intuizioni e riflessioni di Bachtin da cui chiaramente traspare una visione di tipo olistico e tutt'altro che strutturalistico, si sia arrivati, via Julia Kristeva, al più noto e diffuso modello teorico di inter-testualità (e, più ampiamente, di *trans-testualità*) di Genette (1997 [1982]) è in parte ricostruito nel capitolo iniziale di Bernardelli (2013). Il modello genettiano è infatti il più problematico di tutti *soprattutto* per ciò che riguarda la parodia, che è comunque l'argomento centrale o propulsivo dell'intero *Palinsesti*.

La stessa distinzione tra “ipotesto” (testo altrui di partenza) e “ipertesto” (testo di arrivo),⁷ ad esempio, non è la più felice per tutti quei (molti) casi in cui l'oggetto di parodia non è (o non è *solo*) un testo specifico, ma un intero *genere* di testi o di discorsi, oppure una serie di *stilemi* o anche di *idiologemi* tipici di un certo autore o di un certo personaggio noto, o di una certa categoria di persone. Di fronte a tutte queste possibilità diverse, che non sono sempre alternative autoescludentesi e spesso convivono in uno stesso testo, Genette opta per la soluzione meno semplice e intuitiva: separarle e incasellarle in gerarchie e griglie sotto termini diversi (già esistenti o creati ad hoc). Così, ad esempio, *imitazione* e *trasformazione* diventano due parametri contrapposti, cosa del tutto controintuitiva, per non dire assurda: l'imitazione *senza* trasformazione è pura replica o ripetizione parola per parola, e anch'essa subisce trasformazioni di senso nel trasferimento dal contesto originario a un altro.

⁷ Questa specifica accezione del termine ‘ipertesto’ è resa sempre più problematica anche dagli ulteriori sviluppi semantici che ne caratterizzano oggi l'uso (v. Palermo 2017: 78-82; Calaresu/Palermo 2021).

O ancora, stando a Genette: per la parodia di uno stile si dovrebbe parlare non di parodia ma di *pastiche* (e ulteriormente distinguendo fra *pastiche* satirico o caricatura, e *pastiche* ludico),⁸ la parodia di un intero genere testuale non avrebbe a che fare con l'intertestualità ma con l'*architestualità*,⁹ ecc.

L'effetto finale di tutte queste distinzioni concettuali e terminologiche non è maggior chiarezza di visione, ma una sorta di vertigine e di smarrimento. Si veda ad esempio il noto schema, riportato sotto, che rappresenta la tappa finale di schemi preparatori precedenti. Genette lo presentava attraverso un ossimoro come lo schema «più completo e *provvisoriamente definitivo*» delle pratiche ipertestuali:

Regime:	Ludico	Satirico	Serio
Trasformazione	PARODIA	TRAVESTIMENTO	TRASPOSIZIONE
Imitazione	<i>PASTICHE</i>	CARICATURA	<i>FORGERIE</i>

Tab. 1 Schema generale delle pratiche ipertestuali di Genette (1997: 33)¹⁰

Tutte le perplessità sull'effettiva capacità esplicativa di questa tabella¹¹ sono, per la verità, confermate poche righe più avanti dallo stesso Genette:

Il seguito del mio studio non sarà altro, in un certo senso, che un lungo commento di questa tabella, e avrà come effetto principale, *spero*, non quello di confermarla ma quello di scompagnarla, di disgregarla e infine di *cancellarla* (1997: 34, cors. mio).

Non sono in grado di dire se Genette fosse consapevole di quanto questo suo passo, dal sapore improvvisamente postmoderno, richiami alla mente una delle diciannove opere di Pierre Menard, protagonista del famoso racconto di Jorge Luis Borges (di cui si riparerà più avanti), e più precisamente l'opera elencata nel racconto al punto (e): «un articolo tecnico sulla possibilità di arricchire il gioco degli scacchi eliminando uno dei pedoni di torre. *Menard propone, raccomanda, discute, e finisce per rigettare questa innovazione*» (Borges 2011: 650, cors. mio; si noti anche l'ossimoro

⁸ Per orientarsi meglio fra queste distinzioni si veda in part. Bernardelli (2013: 55-58, 65-66).

⁹ Ma si noti che sulle proprie pulsioni tassonomiche sembrerebbe (forse) scherzare lo stesso Genette quando, dopo aver informato in nota di aver scoperto tardi che il termine 'architesto' era già in uso da anni in ambito di scienze religiose, e con un senso più vicino alla sua nozione di 'ipotesto', conclude: «Sarebbe ora che un Commissario della Repubblica delle Lettere ci imponesse una terminologia coerente» (Genette 1997: 3, nota 2).

¹⁰ Non ho ritenuto necessario riportare in tabella anche i titoli delle opere francesi, pochissimo note in Italia, che Genette proponeva come esempi dei sei diversi tipi di pratiche ipertestuali. Possibili esempi italiani equivalenti sono forniti da Bernardelli (2013).

¹¹ V. anche le perplessità di Hutcheon (2000: 21-22, 34) e di Nasi (2010: 65).

dell'*arricchire eliminando*). Ho l'impressione, in ogni caso, che l'auspicio di Genette di disgregare e infine *cancellare* questo suo schema non venga preso sul serio da chi adotta il suo quadro teorico e, per quanto si tratti di un vero e proprio letto di Procuste, vi sia anzi lo sforzo di adattarvisi.

Confesso quindi di sentirmi più a mio agio con gli approcci un po' più pragmatici ed operativi alla parodia che, specie negli ultimi decenni del Novecento, sono arrivati soprattutto dal mondo anglofono (Hutcheon 2000; Rose 1993, 2011; Dentith 2000). Trovo, insomma, più ragionevole e più consona alla natura del discorso naturale umano (parlato e scritto) passare dalla griglia di Genette a quanto serenamente osserva Dentith:

the principal conclusion is that *parody is but one name for a related group of forms* that all intervene in different ways in the dialogues, conversations and dissensions that make up human discourse (2000, *Preface*, cors. mio).

Non vi è dubbio, ad esempio, che, per quanto vaga possa essere la sua definizione a tavolino,¹² la maggior parte di noi usa il termine 'parodia' in un modo che di solito ci consente di individuare a colpo abbastanza sicuro e condiviso un certo tipo di testi e non altri, e anche di distinguere abbastanza facilmente fra parodie volontarie e involontarie, imitazione consapevole e inconsapevole, imitazione giocosa e plagio, ecc.

Entrando comunque più nei dettagli, Hutcheon mette giustamente in evidenza le strettissime relazioni e somiglianze pragmatiche tra parodia e *ironia* («parody is a particular and complex form of ironic allusion», 2000: 95) e caratterizza la parodia in termini di "ripetizione con differenza" («repetition with difference», 2000: 101):¹³

I chose to define parody as a form of repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarity (2000: xii)

Let us return now to the two functions of irony: the semantic, contrasting one and the pragmatic, evaluative one. [...] Because of this structural similarity, I should like to argue, parody can use irony easily and naturally as a preferred, even privileged, rhetorical mechanism. Irony's patent refusal of semantic univocality matches parody's refusal of structural unitextuality (2000: 54).

Sia Hutcheon (2000) che Rose (1993; 2011) dedicano particolare attenzione agli aspetti pragmatici che riguardano la *ricezione* e il riconoscimento della parodia da parte del destinatario, un parametro che ha anche il vantaggio di rendere più concreto e meno sfuggente quello dell'*intenzione* dell'autore. È infatti solo procedendo in

12 Come sa bene chi si occupa di linguaggio e discorso a partire da dati reali, la *vaghezza* è una caratteristica *fondante* del linguaggio verbale umano, dove è più spesso risorsa che non problema; v., fra gli altri, Ludlow (2014), Voghera/Collu (2017).

13 Ricordiamo di passaggio che fra i tanti temi di interesse del nostro festeggiato c'è anche il fenomeno della ripetizione (Palermo 2023; Mastrantonio et al. 2023).

modo induttivo, dai dati particolari alla generalizzazione e alla teoria, che possiamo sperare di capire in cosa si distingua la parodia da altre creazioni testuali che mettono comunque in gioco il rapporto con la parola altrui,¹⁴ e tra un modello e una copia (vera o presunta), tra un originale e un falso, tra un originale e una semplice parafrasi, tra l'imitazione consapevole e inconsapevole di un modello, e così via.

La necessità di un *common-ground* di norme e conoscenze condivise tra l'autore di una parodia e i futuri fruitori della stessa è ben evidenziato da Hutcheon:

The reader who does not “get” the parody is the one whose predicted expectations are somewhat faulty. Parody, like irony, can therefore be said to require a certain institutionalized set of values – both aesthetic (generic) and social (ideological) – in order to be understood, or even to exist. The interpretive or hermeneutic situation is one based upon accepted norms, even if those norms only exist to be transgressed, as we saw in the last chapter. In parodically encoding a text, producers must assume both a shared cultural and linguistic set of codes and the familiarity of the reader with the text parodied (Hutcheon 2000: 95).

Soprattutto chi abbia interesse *anche* per parodie di testi e discorsi non letterari, può facilmente concordare pure con l'idea portante di Rose (1993; 2011) che il parametro distintivo o più significativo della parodia sia la voluta e consapevole manipolazione da parte dell'autore di materiali originari (testi, generi, stili di discorso, ma anche film, opere figurative, monumenti, ecc.) al fine di creare vari tipi di incongruità miranti a produrre *prima di tutto* un effetto comico, divertente, sul fruitore:

The creation of comic incongruity or discrepancy will be taken as a significant distinguishing factor in parody in the definitions given of it in this book (Rose 1993: 31)

Parody can in general be described as the comic reworking of preformed material (Rose 2011: 5).

La centralità di questo aspetto è, del resto, del tutto coerente con l'uso normale o più diffuso che (con buona pace delle distinzioni genettiane) del termine 'parodia' fa di solito, anche in Italia, la maggior parte dei parlanti colti e meno colti. In questa stessa direzione va, d'altronde, anche la famosa osservazione di Vladimir Nabokov: «la satira è una lezione, *la parodia è un gioco*» (1994: 66, cors. mio). Anche se un po' di passaggio, osservo in proposito che come c'è un'evidente relazione tra parodia e *ironia*, così a me pare ce ne sia un'altra, ugualmente importante, tra satira e *sarcasmo*, il fratello amaro e sferzante dell'ironia.

Infine, l'importanza e la frequenza della parodia nelle normali interazioni parlate quotidiane è, come si è anticipato, molto opportunamente evidenziata da Dentith non come informazione o curiosità collaterale, ma come premessa necessaria allo studio delle parodie letterarie dei grandi autori:

14 V. Calaresu (2004a).

many discursive interactions are characterised by the imitation and repetition, derisive or otherwise, of another's words. Imitation is the way in which we learn to speak, taking in, as we do so, not merely a grammar and a vocabulary, but a whole repertoire of manners, attitudes, and ways of speaking. Parodic imitation of another's words is merely one possibility among the whole range of rejoinders that make up human discourse, and parodic imitation can itself take many forms. Listening to the language of children and adolescents (and not only them), you will hear a multitude of parodies, as accents are mocked, oral styles from the television are attempted, fashionable phrases are tried on or discarded, so that each of a whole panoply of verbal and cultural styles is in turn derided or assumed. The slang of one generation becomes the target of parody in the next: 'hip' and 'ace' are long since as comic as 'ripping' and 'jolly good', and to use them would be to make yourself subject to mocking laughter. *It is in discourse, understood in this way as a never-ending to-and-fro of rejoinders, that our understanding of the practice of parody should initially be situated* (Dentith 2000: 2; cors. mio).

Per concludere questa parte, credo valga la pena riportare sotto per intero l'elenco piuttosto articolato di Rose (1993) dei più frequenti *segnali* di parodia, ossia dei segnali che dovrebbero allertare il lettore o l'ascoltatore circa la natura parodistica di ciò che sta leggendo o ascoltando:

I Changes to the coherency of the text quoted:

- 1) Semantic changes: a) apparently meaningless, absurd changes to the message or subject-matter of the original; b) changes to the message or subject-matter of the original of a more meaningful, ironic, or satiric and comic character.
- 2) Changes to the choice of words and/or to the literal and metaphoric functions of words taken from the original.
- 3) Syntactic change[s] (which may also affect the semantic level).
- 4) Changes in tense, persons, or other 'sentence-grammatical' features.
- 5) Juxtaposition of passages from within the parodied work, or with new passages.
- 6) Changes to the associations of the imitated text made by the new context and other co-textual (and 'beyond the sentence') changes. [...]
- 7) Changes in sociolect, in idiolect, or in other elements of the lexicon.
- 8) Changes to metre or rhyme in verse parody, or to other such 'formal' elements in drama or prose works, as well as to subject matter.

II Direct statement

- 1) Comments of the parodied text or on the author of the parody, or on their readers.
- 2) Comments on or to the reader of the parody
- 3) Comments on the author of the parody
- 4) Comments on the parody as a whole text

III Effects on the reader

- 1) Shock or surprise, and humour, from conflict with expectations about the text parodied
- 2) Change in the views of the reader of the parodied text.

IV Changes to the 'normal' or expected style or subject-matter of the parodist. (Rose 1993: 37-38)

Si tratta di un elenco certo non perfetto e in più punti ridondante, tuttavia è l'unico del suo genere, a mia conoscenza, ed è comunque utile per avviare una riflessione più puntuale sui segnali testuali e contestuali di parodia che l'autore usa e dissemina ai fini del riconoscimento da parte del destinatario (lettore o ascoltatore).

3 CONCLUSIONE: LA VIOLAZIONE DELLE ATTESE RISPETTO AL CONTESTO

Il riconoscimento della natura parodistica di un testo necessita dunque di un qualche tipo di cortocircuito o di rottura del normale orizzonte di aspettative, provocato nel lettore/ ascoltatore da anomalie di vario tipo, violazioni o “errori” rispetto al noto e al codificato.¹⁵ Ciò anche spiega perché la parodia sembri ancor oggi funzionare meglio con generi e sottogeneri testuali rigidamente codificati e molto vincolanti (ad es. testi scientifici, ricette, elenchi), oppure in generi meno rigidi e vincolanti ma molto soggetti e permeabili a *cliché* (e a loro volta diffusori di *cliché* e di formule stereotipate), come ad es. generi giornalistici di vario tipo, discorsi dei politici, pubblicità, ecc.

Riprendendo e semplificando il lungo elenco di Rose visto sopra, l'anomalia o la violazione delle attese che può fungere da segnale per riconoscere l'intento parodistico di un testo può riguardare uno o più dei seguenti ambiti o aspetti: 1) la *forma*, intesa in termini di: a) organizzazione testuale; b) stile e varietà di lingua; c) apparati (para)testuali; 2) il *contenuto*; 3) la *collocazione situazionale*, intendendo con ciò sia l'“intorno testuale” (co-testo) che il *contesto* di occorrenza.

Si noti tuttavia che, soprattutto nel caso della parodia *volontaria*, l'inserimento di *incongruità* per ciascuno di questi ambiti non viaggia quasi mai da solo. In altre parole, i tre ambiti, di fatto, non sono reciprocamente autonomi e distorcondone uno se ne distorcono necessariamente anche degli altri.

Per chiarire meglio questo aspetto, prendiamo ad esempio lo spassoso articolo di cronaca dal titolo “L'avvenimento di stanotte a Palazzo Folena”, all'interno del romanzo *In campagna è un'altra cosa* di Achille Campanile (2001 [1931]: 1116-1118). Gli antefatti: il giornalista protagonista del romanzo una notte è di turno al giornale, viene avvisato di un grosso incendio in corso in un noto palazzo nobiliare, non riesce a rintracciare il cronista di cronaca nera e costringe quindi l'unico giornalista ancora in giro a quell'ora, il cronista mondano, ad andare a seguire gli sviluppi dell'incendio e a scrivere il pezzo. L'articolo che questi scriverà è una divertentissima parodia (involontaria, dal punto di vista del giornalista di cronaca mondana) non degli articoli di cronaca nera, ovviamente, ma della tipica cronaca rosa omondana degli anni '30, con tutto il suo apparato di stilemi, frasi fatte e *cliché*. Tuttavia, le incongruità e le violazioni della norma che producono parodia non riguardano solo lo *stile*, ma anche l'intera *organizzazione semantica e testuale dei contenuti*, giacché l'incendio è raccontato lodando e mettendo incongruamente in primo piano l'abbigliamento di fortuna degli scampati, fornendo nomi, cognomi e gli improbabili soprannomi dell'intera squadra dei pompieri, ecc. L'incendio è insomma raccontato applicando lo schema descrittivo di una serata di gala e, come di norma avviene nelle migliori parodie, i segnali d'incongruità sono distribuiti su più ambiti e livelli del testo.

15 Sulle violazioni della norma, in generale, v. anche Calaresu (2004b).

Vorrei infine dedicare un po' d'attenzione al mio punto 3), che direttamente riguarda le operazioni di decontestualizzazione e ricontestualizzazione del testo oggetto di parodia.

Ogni contesto di discorso, non solo ogni testo, ovviamente, attiva conoscenze pre-supposte e specifici orizzonti di attesa e la parodia (volontaria e involontaria) può innescarsi anche attraverso la semplice ripetizione *testualmente fedele* di un brano altrui in un contesto e in un intorno testuale del tutto incongruo (v. il parametro I.6 dell'elenco di Rose). Si tratta di casi meno frequentemente trattati nella letteratura sulla parodia, ma citare e inserire un testo "altro" in un contesto incongruo inevitabilmente crea effetti stranianti che possono, paradossalmente, rendere parodia di sé stesso un discorso (o una porzione di discorso) che in origine non lo era affatto, o che *di norma*, in un contesto più *appropriato*, non lo sarebbe.¹⁶

Un caso di questo tipo, già notato e discusso anche in Nasi (2010: 179-182), è il famoso racconto "seccante" che decide di fare il Topo nel terzo capitolo di *Alice nel Paese delle Meraviglie* (Carroll 2015: 54-55), con lo scopo di velocizzare l'"asciugatura" di Alice e di una schiera di pennuti reduci da una nuotata che li ha lasciati bagnati e infreddoliti. La soluzione del Topo consiste nell'inattesa inserzione (fedele) nel suo discorso, in qualità di cosa più "seccante"¹⁷ che conosca, di un brano su Guglielmo il Conquistatore tratto da un serissimo libro di storia (su cui realmente studiavano Alice Liddell e le sorelle¹⁸). La ripetizione parola per parola di questo brano di argomento medievale all'interno del dialogo in atto, incentrato su tutt'altri argomenti, finisce, come si è detto, per rendere l'intero brano una parodia di sé stesso. Non è difficile immaginare che, in un'adeguata lettura a voce alta dell'intero dialogo tra Alice e il Topo, questa parte dovrebbe venir enunciata con voce improvvisamente più seria ed impostata, che renderebbe ancor più anomala, incongrua e comica la sua presenza in quel contesto.

Un altro esempio di questo tipo, anche se decisamente più raffinato e complesso,

16 Sul ruolo del contesto situazionale e delle ricontestualizzazioni volutamente incongrue è utilissimo il confronto con il mondo delle arti visive e plastiche: si pensi ai *readymade* di Marcel Duchamp (il famoso orinatoio ribattezzato "*Fontana*", la ruota di bicicletta, ecc.) e ai frequenti fraintendimenti e incidenti nei musei di arte contemporanea causati dal mancato riconoscimento dell'opera d'arte da parte del personale del museo (v. ad es. l'articolo "Inservienti del museo gettano un'opera d'arte", uscito nel 2015 su *la Stampa*, in <http://www.lastampa.it/2015/10/27/cultura/inservienti-del-museo-gettano-unopera-darte-bonami-una-volta-lo-stavo-facendo-anchio-DAXbk9TVdD6IPWe6KUBB0N/pagina.html>) (ultima consultazione 2/04/2023). Ho inoltre l'impressione che l'inattesa inserzione, in un certo intorno musicale, di un breve brano incongruo e riconoscibilmente "altro" sia anche il tratto più caratterizzante delle parodie musicali (non verbali, di sola musica).

17 Il termine originale usato dal Topo è 'dry' ("the driest thing I know") che gioca sul doppio senso che in italiano si può rendere in termini di "secco, asciutto" di contro ad "arido".

18 V. infatti la nota 1 in Carroll (2015: 55).

si trova nel già citato racconto di Borges, *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»*.¹⁹ Il racconto, uno dei suoi più comicamente spiazzanti, si presenta come un breve testo apologetico scritto in prima persona dall'anonimo estimatore di un (a suo parere) ingiustamente dimenticato genio, Pierre Menard appunto, di cui lo scrivente elenca e commenta opere e progetti (tutti rigorosamente all'insegna dell'inconcludenza e inutilità). Il passo che riporto sotto, in particolare, spiega e loda l'esperimento "rivoluzionario" di Menard di riscrivere il *Don Chisciotte* di Cervantes:

Il testo di Cervantes e quello di Menard sono identici dal punto di vista verbale, ma il secondo è quasi infinitamente più ricco. (Più ambiguo, diranno i suoi detrattori; ma l'ambiguità è una ricchezza). È una rivelazione confrontare il Don Chisciotte di Menard con quello di Cervantes. / Questi, per esempio, scrisse (Don Chisciotte, prima parte, capitolo nono): «... la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e consiglio del presente, avvertimento dell'avvenire».

Redatta nel XVII secolo, redatta dal «genio profano» Cervantes, quest'enumerazione è un mero elogio retorico della storia. / Menard, **invece**, scrive: «... la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e consiglio del presente, avvertimento dell'avvenire».

La storia, madre della verità; l'idea è stupefacente. Menard, contemporaneo di William James, non definisce la storia come un'indagine della realtà, ma come la sua origine. [...] È anche nitido il contrasto tra i due stili. Lo stile arcaizzante di Menard – in fin dei conti straniero – soffre di una certa affettazione. Non così quello del precursore, che impiega con disinvoltura lo spagnolo corrente della sua epoca (Borges 2003: 31; cors. e grass. miei).

La ripetizione identica del passo appena attribuito a Cervantes è introdotta da una frase che, grazie anche alla presenza di 'invece' ('en cambio' nell'or. spagnolo), crea tuttavia nel lettore l'attesa di un qualche tipo di variante. Questo semplice avverbio avversativo, proprio in quel punto, è anch'esso *retroattivamente* incongruo, ma fa di primo acchito dimenticare al lettore che la voce parlante aveva già anticipato che i testi di Cervantes e di Menard sono «identici dal punto di vista verbale». La funzione di 'invece' (e locuzioni avverbiali simili²⁰) in una posizione testuale di quel tipo è infatti *di norma* quella di avvisare il lettore/ascoltatore che seguirà qualcosa di nuovo e diverso.

Hanno poi chiaro sapore parodistico anche tutte le successive e dotte spiegazioni critiche tese a rimarcare le suppostamente "evidenti" differenze stilistiche e contenutistiche tra il brano originario di Cervantes e la "riscrittura" di Menard.

Ma, come sempre, Borges sta in realtà svolgendo sotto traccia un discorso più complesso, che è assurdo, comico e incongruo solo all'apparenza, giacché in fondo

19 V. anche la riflessione che su questo racconto (e sullo stesso passo) fa Nasi (2010: 155-157). In un ambito più storico-filologico, il racconto è giustamente citato, discusso e valorizzato anche da Luciano Canfora (2019: 21-34).

20 In altre versioni italiane del racconto 'en cambio' è tradotto ad es. con 'per contro'.

è verissimo che ogni forma di citazione è sempre, di per sé, una nuova *performance*, uno sradicamento contestuale e un'appropriazione di parole altrui che, per ciò stesso, non può che cambiarne, inevitabilmente e più o meno impercettibilmente, il senso e il significato originario.

BIBLIOGRAFIA

- Bachtin 1979 = Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi [1965].
- Bachtin 1997 = Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi [1975].
- Bachtin 2000 = Michail Bachtin, *Il problema dei generi del discorso [1952-53]*, in Idem, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino, Einaudi, pp. 245-290.
- Bachtin 2002 = Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi [1963].
- Borges 2003 = Jorge Luis Borges, *Pierre Menard, autore del «Chisciotte» [1939]*, in Idem, *Finzioni*, a cura di Antonio Melis, Milano, Adelphi, pp. 24-33.
- Calaresu 2004a = Emilia Calaresu, *Testuali parole. La dimensione pragmatica e testuale del discorso riportato*, Milano, FrancoAngeli.
- Calaresu 2004b = Emilia Calaresu, *Le 'violazioni' della norma. Percorsi aperti dalle riflessioni teoriche di Eugenio Coseriu*, in «Plurilinguismo» 10/ 2004, Supplemento Studi in memoria di Eugenio Coseriu; pp. 73-93.
- Calaresu/Palermo 2021 = Emilia Calaresu / Massimo Palermo, *Iper testi e iper discorsi. Proposte di aggiornamento del modello di Koch e Oesterreicher alla luce dei testi nativi digitali*, in Teresa Gruber / Klaus Gröbl / Thomas Scharinger (Hrsg.), *Was bleibt von kommunikativer Nähe und Distanz? Mediale und konzeptionelle Aspekte sprachlicher Variation*, ScriptOra 144, Tübingen, Narr, pp. 81-111.
- Campanile 2001 = Achille Campanile, *In campagna è un'altra cosa [1931]*, in Idem, *Opere complete. Romanzi e racconti 1924-1933*, a cura di Oreste del Buono, Milano, Bompiani, pp. 893-1123.
- Canfora 2019 = Luciano Canfora, *Il copista come autore*, Palermo, Sellerio [2002].
- Carroll 2015 = Lewis Carroll, *Alice nel Paese delle meraviglie [1865]. Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò*, ed. annotata a cura di Martin Gardner, trad. di Masolino D'Amico, Milano, BUR.
- Charaudeau/Maingueneau 2002 = Dominique Maingueneau / Patrick Charaudeau, *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, Paris, Seuil.
- Covino/Faraone 2016 = Sandra Covino / Vincenzo Faraone (a cura di), *Linguaggio e comicità. Lingua, dialetti e mistilinguismo nell'intrattenimento comico italiano tra vecchi e nuovi media*, Bern, Peter Lang.
- Dentith 2000 = Simon Dentith, *Parody*, London, Routledge.
- Genette 1997 = Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi [1982].
- Hutcheon 2000 = Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The teachings of twentieth-century art forms*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press (second edition).
- Ludlow 2014 = Peter Ludlow, *Living Words. Meaning Undetermination and the Dynamic Lexicon*, Oxford, Oxford University Press.

- Mastrantonio *et al.* 2023 = Davide Mastrantonio *et alii* (a cura di), *Repetita iuvant, perseverare diabolicum. Un approccio multidisciplinare alla ripetizione*, Siena, Edizioni Università per Stranieri di Siena (open access in https://edizioni.unistrasi.it/volume?id_sez=1263).
- Nabokov 1994 = Vladimir Nabokov, *Intransigenze* [1973], trad. di Gaspare Bona, Milano, Adelphi.
- Nasi 2010 = Franco Nasi, *Specchi comunicanti. Traduzioni, parodie, riscritture*, Prefazione Stefano Bartezzaghi, Milano, Medusa.
- Palermo 2012 = Massimo Palermo, *Tra ipercorrezione e parodia: aspetti della deformazione comica del romanesco dal Belli a Bombolo*, in Michele Loporcaro / Vincenzo Faraoni / Paolo Di Pretoro (a cura di), *Vicende storiche della lingua di Roma*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 317-336.
- Palermo 2013 = Massimo Palermo, *La contraffazione: parodia, imitazione, falsificazione* (cap. 2.7), in Idem, *Linguistica testuale dell'italiano*, Bologna, il Mulino, pp. 63-70.
- Palermo 2016 = Massimo Palermo, *I falsi del «Male». Alle origini della parodia postmoderna?*, in Covino/Faraoni 2016, pp. 197-218.
- Palermo 2017 = Massimo Palermo, *Italiano scritto 2.0. Testi e ipertesti*, Roma, Carocci.
- Palermo 2023 = Massimo Palermo, *Variazione e ripetizione lessicale in italiano (con qualche confronto interlinguistico)*, in Mastrantonio *et al.* 2023, pp. 17-32.
- Rose 1993 = Margaret A. Rose, *Parody: ancient, modern and post-modern*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Rose 2011 = Margaret A. Rose, *Pictorial Irony, Parody and Pastiche. Comic intertextuality in the arts of the 19th and 20th centuries*, Bielefeld, Aisthesis Verlag.
- Sangsue 2006 = Daniel Sangsue, *La parodia*, trad. e cura di Fabio Vasarri, Roma, Armando Editore [1994].
- Tellini 2008 = Gino Tellini, *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Milano, Mondadori.
- Voghera/Collu 2017 = Miriam Voghera / Laura Collu, *Intentional vagueness. A corpus-based analysis of Italian and German*, in Maria Napoli / Miriam Ravetto (eds), *Exploring Intensification. Synchronic, diachronic and cross-linguistic perspectives*, Amsterdam, Benjamins, pp. 371-389.