

NICOLA CATELLI

**FRA UNCINI E UNCINATE.
UNA PARODIA DEL “FURIOSO”**

Emula impudica di romanzesche eroine, in seno a un’accezione alquanto ampia e malleabile del concetto di ‘virtù’, la protagonista della *Puttana errante* di Lorenzo Venier (1530 ca.) intraprende un’erotica *quête* votata, per la natura stessa del poemetto e per espressa volontà mimetica del personaggio, anch’esso ‘di secondo grado’, al reimpiego deformante di materiali letterari, tanto sul piano della concezione complessiva dell’opera quanto al livello delle singole sequenze che la compongono.¹ Un fulgido esempio di questa disposizione si può leggere sul finire del primo canto, dopo la descrizione dell’infernale genealogia della ‘paladina’, della sua stravolta vestizione cavalleresca e delle sue prime gesta di valore, allorché le non sempre felici ottave del discepolo aretiniano mettono in luce l’inesausta *ars amandi* dell’Errante testimoniando uno sbalorditivo accoppiamento, al contempo, con un cane e con un cavallo. La scena (I, 39-45) termina con una farsesca fuga del gruppo erotico verso il Reno, in

¹ Cfr. L. Venier, *La Puttana errante*, a cura di N. Catelli, Milano, Unicopli, 2005 (edizione cui si farà riferimento anche in seguito, con corsivi miei ad accezione delle espressioni latine), I, 18, 1-6: “Questa invitta gaglioffa un dì sentendo, / Che l’Ancroia, Marphisa e Brandamante / Andâr pel mondo gran prove facendo / A onta di Macone e Trivigante, / Grand’animo in la potta e in cul avendo, / Deliberò farsi Puttana errante” – quasi adombrando, *si parvissima licet*, il Cavaliere dalla Trista figura.

Romagna, dove i protagonisti del bestiale triangolo amoroso possono estinguere le fiamme che un furfante, per burla, aveva nel frattempo appiccato alla paglia posta sulla soma del cavallo: ha inizio così una riscrittura parodistica che riprende per sommi capi l'episodio di Angelica e del vecchio eremita del *Furioso* (VIII, 30-67), condotta mutuando dal modello lo scheletro dell'azione insieme a frammenti lessicali richiamati sulla pagina come misura della distanza che separa le due versioni, come 'uncino' per la memoria di un lettore continuamente sospinto a confrontare i due soggetti di questa *liaison pornographique*.²

La parodia diretta riguarda propriamente le ottave 6-23 del canto secondo del poemetto, ma già l'amplesso animalesco descritto nel primo canto mette a frutto alcune suggestioni derivanti dal duello di Rinaldo e Sacripante che cagiona la fuga di Angelica e il suo incontro con l'eremita: in particolare, nell'antefatto ariostesco i due cavalieri sono paragonati a "due can mordenti, / o per invidia o per altro odio mossi", che si avvicinano "digrignando i denti, / con occhi bieci e più che bracia rossi", mordendosi quindi "di rabbia ardenti, / con aspri ringhi e rubuffati dossi" (II, 5; e cfr. anche l'ott. 9); di risposta, nella *Puttana errante* il cane e il cavallo ingaggiano una sorta di rivalità o reciproca emulazione ("Spingea di dietro il cagnaccio poltrone, / E 'l cavallaccio dinanzi spingia; / Un bugera et abbaia, un fotte e ringe, / E questo per veder quell'altro spinge": I, 42, 7-8; e cfr. 45, 3-4).³ L'uscita di scena del gruppo erotico esplicita poi altri

² La parodia è stata segnalata da G. Erasmi, "La puttana errante": parodia epica ispirata all'Aretino, in *Pietro Aretino nel cinquecentenario della nascita. Atti del Convegno di Roma-Viterbo-Arezzo (28 settembre-1 ottobre 1992), Toronto (23-24 ottobre 1992), Los Angeles (27-29 ottobre 1992)*, Roma, Salerno Editrice, 1995, t. II, pp. 875-895. La metafora dell'uncino è petrarchesca (*Secretum*, II), e mi pare possa utilmente prestarsi a indicare le espressioni, lunghe o brevi che siano, che vengono conservate nel testo derivativo e che fungono da *markers* dell'operazione di riscrittura.

³ Per i riferimenti ariosteschi si cita qui e in seguito, per comodità di riscontro, da L. Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di L. Caretti, presentazione di I. Calvino, Torino, Einaudi, 1992 (corsivi miei), dal momento che l'edizione del 1521, su cui Venier

riferimenti: se il cavallo che rapisce Angelica e la conduce nell'Atlantico è posseduto dal demonio, che si cela nel suo corpo “come si cuopre alcuna volta il fuoco, / che con sì grave incendio poscia avampa, / che non si estingue, e a pena se ne scampa”, il “cavallaccio” che porta con sé l'Errante è spinto a sua volta nel fiume dal “diavol” e da un fuoco non più solo metaforico.⁴ Nel Reno l'Errante, temendo di affogare,

“[...] Fe' voto, s'ella uscìa de l'acqua viva,
 Quattr'anni *gratis* gir dietro alloggiando
 De cazzi ogni stupenda comitiva;
 Promesse visitar peregrinando
 Del mondo ogni bordello a suon di piva;
 E fatto 'l voto *ex corde*, ecco un villano
Servus servorum di san Crescimano”.⁵

Imitando qui suo malgrado non l'ideale virago ma la donna 'angelicata' di Ariosto, bramata ed errabonda, costantemente in fuga, l'eroica cortigiana attrae entro il proprio *text-world* anche l'eremita dall'aspetto venerando ma in realtà lascivo ed esperto di negromanzia, che assume nel poemetto le sembianze di un rozzo frate devoto del boccacciano san Cresci in Valcava (*Decameron*, II, 7), più scopertamente lussurioso del personaggio originale e per questo – con un'inversione che ha quasi il valore di una dichiarazione di poetica – venerato come creatura divina dalla protagonista:

basava la propria riscrittura, non presenta per l'episodio in questione varianti significative ai fini del nostro discorso.

⁴ Per l'Ariosto cfr. VIII, 32-34 (la citazione a testo è da quest'ultima ottava, vv. 6-8), mentre per Venier cfr. I, 45. Si osservi inoltre che sia nel canto secondo del *Furioso*, al momento del duello fra Rinaldo e Sacripante, sia nel canto ottavo, durante il 'primo rapimento' di Angelica, l'immagine del cavallo è accostata a quella del cane (cfr. la similitudine dei due cani di II, 5, sopra citata, che precede la descrizione dell'imbizzarrimento di Baiardo, e il paragone fra l'eremita e il cane da caccia di VIII, 33, posta fra le due ottave che descrivono l'indemoniato cavallo di Angelica).

⁵ II, 7; anche nel *Furioso* l'eremita compare al termine delle parole disperate di Angelica (cfr. VIII, 44-45). Il verso “*Servus servorum* di san Crescimano” di Venier muta in comica oscenità l'ironia allusiva di Ariosto (“quanta avesse mai Paulo o Ilarione”: VIII, 45, 8).

8

Questo villan miracolosamente
 La scanfarda cavò del fiume, e poi
Dietro, e dinanzi la tocca, e pon mente
 Tanto, che s'incazzi de i fatti suoi,
E sguainò un priapo fottente
Che l'ha minor tre dozzine di buoi:
 Dice Turpin cronichista, ch'egli era,
 Come quel d'un *muletto* a primavera.⁶

9

Quando l'ostessa d'ogni Taliano
 Porse a la bestia *lo sfacciato viso*,
 Inginocchioni a lui alzò ogni mano,
 Ché le parse veder il paradiso,
E fremitando la sua vulva, et ano
 Disse: "La serva tua or va improvviso
Coeli coelorum ne la tua presenza,
 E vadasi a impiccar chi vive senza".

10

Ella dicea: "Cazzon santo e divino,
 Tu solo il corpo mio puoi far beato,
 Mio Tebaldeo, mio dolce Seraphino,
 Melato, inzucherato, e confettato".
Poi reccosselo in man, com'un bambino
 Reccasi mamma, come l'ha fasciato,
 E lo bascia, e vagheggia con amore,
 Come Venere porca bascia Amore. [...]

13

Quando 'l cazzo asinino in cul trascorse,
 Fégli onor regio il suo gentil budello:
L'anima in cima al duro cazzo corse,
 L'anima ch'ha per suo ciel il bordello.
 Di morir la puttana stette in forse
 Per l'allegrezza del cazzo novello,
 E pel soave fottuto martiro
Sul cazzo tramortì con un sospiro.

49

Egli l'abbraccia et *a piacer la tocca*,
 et ella dorme e non può fare ischermo.
 Or le bacia il bel petto, ora la bocca;
 non è chi 'l veggia in quel loco aspro et ermo.
Ma ne l'incontro il suo destrier trabocca;
ch'al disio non risponde il corpo infermo:
 era mal atto, perché avea troppi anni;
 e potrà peggio quanto più l'affanni.

46

Come la donna il cominciò a vedere,
 prese, non conoscendolo, conforto;
 e cessò a poco a poco il suo temere,
 ben che ella avesse ancora *il viso smorto*.
 Come fu presso, disse: – Miserere,
 padre, di me, ch'i' son giunta a mal porto –.
E con voce interrotta dal singulto
 gli disse quel ch'a lui non era occulto.

47

Comincia l'eremita a confortarla
 con alquante ragion belle e divote;
 e *pon l'audaci man*, mentre che parla,
 or per lo seno, or per l'umide gote:
 poi più sicuro va per abbracciarla;
 et ella sdegnosetta *lo percuote*
con una man nel petto, e lo rispinge,
 e d'onesto rossor tutta si tinge.

48

Egli, ch'allato avea una tasca, aprilla,
 e trassene una ampolla di *liquore*;
 e negli occhi possenti, onde sfavilla
 la più cocente face ch'abbia Amore,
spruzzò di quel leggermente una stilla,
che di farla dormire ebbe valore.
Già resupina ne l'arena giace
 a tutte voglie del vecchio rapace.

⁶ Si noti il richiamo, anch'esso parodistico, a Turpino, invocato a garanzia delle dimensioni virili del villano, le quali innescano una netta opposizione con il "pigro rozzon" dell'eremita (cfr. il *Furioso*, ott. 50, vv. 1-4: "Tutte le vie, tutti li modi tenta, / ma quel pigro rozzon non però salta. / Indarno il fren gli scuote, e lo tormenta; / e non può far che tenga la testa alta"). I vv. 3-4 dell'ott. 8 di Venier alludono però a un passo precedente del *Furioso*: "Quella rara bellezza il cor gli accese, / e gli scaldò le frigide medolle" (VIII, 31, 1-2; nel resto dell'ottava è descritto l'atteggiamento della cavalcatura dell'eremita, in anticipo su quanto accadrà in seguito al suo metaforico destriero).

Mentre la metamorfosi dell'eremita in frate procede secondo un'esacerbazione dell'erotismo insito nel personaggio ariostesco, la sostituzione dell'Errante ad Angelica, oltre a innescare scambi di ruolo,⁷ suggerisce una diversa caratterizzazione della figura della donna amata da Orlando e, proiettandosi all'indietro, condiziona maggiormente la lettura del testo di partenza. Se la riscrittura comica, nel caso dell'eremita, infrange le apparenze dell'erasmiano 'sileno rovesciato' per esplicitare la corruttela interiore del personaggio, limitandosi però ad estremizzare quanto Ariosto aveva già in realtà fatto intendere, in relazione ad Angelica essa *rivela* che la donna è, a ben vedere, un secondo sileno rovesciato, ne attesta l'impudicizia e la rappresenta 'al naturale', sulla base di una pretesa di verità che costituisce, del resto, una modalità ricorrente di opere parodistiche.⁸

⁷ In particolare paiono invertiti i ruoli di dominanza e i rapporti di forza fra Angelica e l'eremita da un lato, fra l'Errante e il frate dall'altro. Nel testo di Venier il frate prende l'iniziativa dal punto di vista sessuale, ma è la donna a condurre veramente l'*actio*, riproponendo peraltro alcuni gesti che il *Furioso* assegnava all'eremita. Si osservino a questo proposito anche altri dettagli: mentre Angelica viene addormentata grazie al ricorso alla negromanzia, e quindi ad arti diaboliche, l'Errante sviene per il piacere paradisiaco che lei stessa è stata in grado di procurarsi, perdendo i sensi per la gioia che le deriva dall'incontro con il 'divino'; la stessa opposizione si riflette anche nella cinetica delle azioni, lenta e graduale nel *Furioso* ("il cominciò a vedere", "cessò a poco a poco il suo temere", "Comincia l'eremita a confortarla"), secca e rapida nella scena dell'*Errante* ("Inginocchioni a lui alzò ogni mano", "or va improvviso", "in cul trascorse"). Sull'erotismo di Ariosto si rimanda a P. Larivaille, *Les jeux de l'amour dans "Le Roland furieux", ou l'érotisme discret de l'Arioste*, in *Au pays d'Éros. Littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l'âge baroque*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle (Centre Interuniversitaire de Recherche sur la Renaissance Italienne), 1988, pp. 53-144, e Id., *De l'équivoque érotique dans la poésie italienne de la Renaissance, et de l'érotisme discret de l'Arioste en particulier*, in "Italique", II, 1999, pp. 33-53.

⁸ Si pensi ad esempio a *Shamela* di Fielding, o, più prossimo al Venier, all'*Orlandino* aretiniano, rivolto a cantare "le menzogne de l'armi e de gli amori, / di che il mondo coglion si inebria tanto": "Di Angelica, Marfisa e Bradamante, / di Fiordeligi, di Morgana e Alcina / non vo' cantar, che chi non è ignorante / la vita loro amorosa e' indivina; / io l'assimiglio a la putana errante / Antea, Origilla e Fallerina; / l'Ancroia errante anche essa era putana / e Gabrina di tutte la ruffiana. // Questo è la verità! Non dice fola, / come ser Pulci, il Conte e l'Ariosto, / il mio sol Aretino, che pel ciel vola / come quel lume che 'l sol da mezzo agosto" (P. Aretino, *Orlandino*, in Id.,

A questo proposito, retrocedendo di alcune ottave, si può osservare come anche la rappresentazione dei due protagonisti animaleschi della sequenza – non così diversi, nella sostanza, dall’Errante e dai suoi amanti – assecondi lo stesso vettore di trasfigurazione. Il cavallo descritto da Venier ricalca, lo si è visto, quello di Angelica, per quanto quest’ultimo sia destinato a trovare solo per opposizione un’eco metaforica nella *défaillance* del “pigro rozzon” del religioso; Venier, tuttavia, riattiva anche una delle fonti principali dell’episodio ariostesco, ovvero il rapimento di Europa da parte di Giove: ne resta una traccia evidente nel lamento della donna in balia delle acque,⁹ che non si ha nel *Furioso* ed è presente invece in alcune versioni del mito. Sul “cavallaccio” viene proiettata così l’aura divina del candido toro di cui Giove ha assunto le sembianze per sedurre Europa, amplificando le cadenze lascive dell’intertesto di Ariosto e additandone la funzione da esso svolta nel meccanismo compositivo dell’episodio parodiato: anche, ad esempio, a riguardo dello scarto ludico del *Furioso* – il fallito amplesso fra il rapitore e la donna – rispetto alla fonte.¹⁰ D’altro canto il cane è un ibrido mostruoso somigliante al Pulicane del *Buovo d’Antona*, secondo un’espressa menzione da parte del narratore che non soltanto pone anche questo dettaglio sotto le insegne di un referente

Poemi cavallereschi, a cura di D. Romei, Roma, Salerno Editrice, 1995, risp. I, 1, 3-4 e I, 8, 1-8 e 9, 1-4). Per inciso, su una pretesa di verità si basa peraltro, *mutatis mutandis*, anche la riforma del testo petrarchesco proposta, nello stesso periodo, dal *Petrarca spirituale* di Girolamo Malipiero (se ne veda in particolare il dialogo iniziale fra il Malipiero stesso e l’anima di Petrarca).

⁹ Il lamento di Europa mentre si trova in mare aperto, e in particolare l’invocazione divina (a Nettuno), è presente nell’idillio secondo di Mosco (*Europa*), mentre altre versioni riferiscono più genericamente il timore e il pianto della giovane; la sua ripresa dà ragione della leggera inversione narrativa compiuta da Venier rispetto all’ordine del racconto di Ariosto, sfasatura subito ricucita grazie all’intervento del bargello (si veda oltre). In Ariosto il lamento di Angelica avviene invece dopo che la donna è ritornata sulla terra ferma, come si legge ad esempio in Orazio, *Carmina*, III, 27, 33 e ss.

¹⁰ L’amplesso mancato è debitore però – come molti altri elementi – nei confronti dell’episodio di Fiordelisa e del vecchio nell’*Inamoramento de Orlando* (I, XX-XXII).

cavalleresco, ma opera l’inserimento di un travestimento letterario in un altro: sul concepimento di Pulicane – a sua volta memore del mito di Pasife, che riconduce dunque implicitamente la trama di riferimenti intessuta da Venier a un’ulteriore immagine taurina di ambito cretese – è modellato infatti l’amplesso tra l’Errante e il “sodomito can” (I, 44, 1):

39

Mostrò questo miracolo a la gente:
Coram populo fe’ venir un cane
 Di pagliari, e macei luogotenente,
 Profumato di merda, e d’ambracane;
 Egli era zio, nepote, o parente,
 Là in *Buovo d’Antona*, a Pulicane:
 Questo figliuol bastardo è de la Diva,
 Che per vituperar il mondo è viva.

40

Il gran lussurioso mostro caro
 Ella col cul parturì senza doglia,
 E l’acquistò del mese di genaro
 Da Cerbar, che di foterla ebbe voglia.
 Ora ’l can traditor, visto ’l cul raro,
 Il cazzo de la pelle a un tratto spoglia,
 E nel cul, donde uscì, con spinte ladre
 Cacciollo de la sua cagnaccia madre.

IV, 20

[Drusiana] menonne uno che aveva in prigionie, chiamato Pulicane, il quale era mezzo uomo e mezzo cane; cane era dal mezzo in giù, e dal mezzo in su era uomo; e correva tanto forte, che non era altro animale ch’egli non giugnesse a correre, e parlava molto bene; ed era figliuolo d’uno cane e d’una cristiana, la quale fu gentile donna. E fu signora sua madre d’una città d’Erminia, chiamata Capodozia; e uno turco, ch’era re di Ligonìa e di Sauria, avendole fatto gran tempo guerra e non potendola vincere, trattò la pace e tolsela per moglie, promettendole di battezzarsi; e quando la menò, che l’ebbe in sua balia, la fece per dispregio spogliare ignuda, e fecela legare in su ’n uno capo d’una panca boccone, e fece venire uno grande mastino, e più volte la fece coprire a quello mastino, ed ella ingravidò di questo Pulicane. Essendo pregna, si fuggì in Erminia al re Erminione, e partorì questo animale, e morì di dolore nel parto. E il re Erminione, per vedere quello che poteva addivenire di questo animale, lo fe’ allevare; e quando fu grande, lo teneva in prigionie o incatenato per dignità; ed era chiamato Pulicane.¹¹

Al termine delle ottave iniziali del canto secondo, il nuovo svenimento dell’Errante dopo l’amplesso con il frate permette infine a Venier di riallacciare il filo degli accadimenti a quello del testo modello,

¹¹ Per il brano del *Buovo d’Antona* mi avvalgo della versione di A. da Barberino, *I reali di Francia*, a cura di G. Vandelli e G. Gambarin, Bari, Laterza, 1947, p. 326.

facendo comparire sulla scena, in luogo dei corsari dell'isola di Ebuda, “il bargel di Romagna” attorniato da “cento sbirri” e da un boia “di capestri adorno” (II, 14): nuovamente, però, l'esito della sequenza è di segno opposto, e mentre in Ariosto i corsari rapiscono Angelica (VIII, 61-66), “incatenata [...] prima che desta”, portando “il frate incantator con essa”, nel poemetto del veneziano la protagonista dapprima difende il frate e sé stessa dagli assalti degli sbirri, che, anzi, vengono catturati dalle sue ‘grazie’ (“Parte presi in battaglia, e parte uccisi, / Parte feriti di foiosi strali. / Stettero gli altri un pezzo su gli avisi, / Ma l'invitta e gran Dea, qual non adulo, / Al fin gli 'ncatenò dentro 'l suo culo”, II, 20, 4-8, con parodia di *Triumphus Cupidinis*, I, 29-30), successivamente, in una sorta di *happy end*, si congiunge con il boia dando luogo a un amplesso di un giorno intero, per poi proseguire in cerca di nuovi agoni (“La petegola al fin, de i cazzi schiva / Com'i romanzi del cantar d'Orlando, / A Fiorenza n'andò, quasi a chius'occhi, / Con fantasia di sfoiar li marzocchi”, II, 23, 5-8).

Inserito all'interno di un'articolata ‘parodia di genere’ che vira verso l'ambito della pornografia i principali stilemi di una tradizione cavalleresca còlta nei suoi esiti più e meno alti, il rifacimento dell'episodio ariostesco è compiuto anche in quest'ultimo caso – in cui, come avviene in alcuni passi del *Furioso* (e non solo), la donna eroticamente desiderata lascia scorgere la propria fisionomia sotto l'armatura della *virgo* guerriera – non tanto capovolgendo il modello e rovesciandone carnevalescamente i contenuti, quanto esacerbando temi e modalità rappresentative già presenti in certa misura (almeno secondo l'*auctor parodicus*) nel testo d'origine, in primo luogo la componente sensuale e l'atteggiamento ironico nei confronti della materia trattata. La fitta trama di rimandi allusivi e *mots déplacés*,¹²

¹² Si notino in particolare, nelle ottave sopra citate, la corrispondenza fra l'ott. 49, v. 1, di Ariosto (“Egli l'abbraccia et a piacer la tocca”) e l'ott. 8, v. 3 di Venier (“Dietro e dinanzi la tocca”); la raffigurazione del viso della donna (ott. 9, v. 2 dell'*Errante*, “Porse a la bestia lo sfacciato viso”, che sintetizza i vv. 1 e 4 dell'ott. 46 di

l’inserimento di citazioni dirette, racchiuse fra ideali virgolette uncinata o apicali ma collocate entro un contesto stravolto, la variazione dell’ordine del racconto, il mutamento dei personaggi e delle loro azioni secondo procedimenti di comica transdiegetizzazione,¹³ il travestimento di *tópoi* consolidati sulla base di scelte ideologiche e letterarie che, rifrangendosi all’indietro, non lasciano inalterata la percezione dell’ipotesto, convergono a forgiare una parodia che non soltanto “arrache le Masque”¹⁴ al testo che rappresenta a quella data l’esempio più fulgido del genere di appartenenza, ma ne indaga gli elementi costitutivi, ne analizza i modelli, ne propone una diversa orchestrazione delle fonti che si traduce in un vero e proprio atto critico. La parodia implica così, al contempo, una lettura del *target-text* nel suo complesso, nella dialettica con le sue fonti, nel suo rapporto con il genere di appartenenza e con gli altri esemplari del genere. In altri termini,

Ariosto, “Come la donna il cominciò a vedere / [...] / ben che ella avesse ancora il viso smorto”); la ripresa del lessico religioso (ott. 46, vv. 5-6 del *Furioso*: “Miserere, / padre, di me”), reso da Venier in maniera caricaturale (“La serva tua or va improvviso / *Coeli coelorum* ne la tua presenza”, ott. 9, vv. 6-7); la diversa dislocazione delle “audaci man” dell’eremita (ott. 47, v. 3), che nell’*Errante* divengono le mani non meno licenziose della protagonista (“Poi reccosselo in man”, ott. 10, v. 5), la quale peraltro subito dopo inizia a baciare l’oggetto del suo desiderio (“E lo baccia”, v. 7) quasi in risposta ad Ariosto (ott. 49, v. 3: “Or le bacia il bel petto, ora la bocca”); infine, a un grado più cerebrale di allusione, la trasformazione del “liquor” di cui l’eremita “Spruzza [...] leggermente una stilla” negli occhi di Angelica (ott. 48, vv. 2 e 5) nel liquido seminale (“L’anima in cima al duro cazzo corse”, ott. 13, v. 3) con cui il villano asperge il “gentil budello” (v. 2) della prode cortigiana, liquido che in entrambi i testi cagiona lo svenimento delle donne.

¹³ S’intende, con G. Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. Torino, Einaudi, 1997 (ed. or. Paris, Seuil, 1982), pp. 352 e ss., la tecnica di variazione degli aspetti attinenti alla cornice spazio-temporale della *fabula* e alla caratterizzazione dei personaggi.

¹⁴ Cfr. L. Fuzelier, *Discours à l’occasion d’un Discours de M. D. L. M. sur les parodies*, Paris, Briasson, 1731, stampato con autonomo frontespizio e numerazione propria alla fine di *Les parodies du nouveau théâtre italien ou recueil des parodies représentées sur le Théâtre de l’Hôtel de Bourgogne, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roy. Avec les Airs gravés. Tome premier*, Paris, Briasson, 1731, pp. 8-12: “Ordinairement le Parodiste n’est que l’écho du Parterre, c’est du Parterre lui-même qu’il emprunte de quoi le divertir; il ne fait que donner une forme Théâtrale aux observations générales qu’il a entenduës [...]. Loin d’être le corrupteur des pièces de Théâtre, il en est la pierre de touche [...]: bien des Tragédies déguisent les vices en vertus, les Parodies leur en arrachent le Masque”.

nel momento in cui il testo-modello (*l'Orlando furioso*) non viene rovesciato dalla riscrittura comica, bensì assecondato e condotto oltre le intenzioni originarie, esibito in una versione 'più vera' – o paradossalmente vera, sì da delegittimare ogni pretesa di verità – che, non fosse altro, conferisce sostanza reale a quanto nel testo di partenza era semicelato o presente allo stato di metafora, da un lato la dialettica fra testo di primo e di secondo grado trova un parallelo in quella fra finzione e verità, fra – rispettivamente – la spada d'Orlando e la "potta" dell'Errante (arma, quest'ultima, ben più adatta dell'archibugio a simboleggiare la moderna corruzione);¹⁵ dall'altro l'estremizzazione di taluni contenuti e modalità dell'ipotesto dirige a ritroso l'interesse nei confronti dell'ironia ariostesca, mette in luce il distacco dell'autore verso la materia narrata, biasimando implicitamente chi si cala senza indugio, senza attenzione critica, nelle "favole" antiche o moderne che siano: ovvero gli autori dei "romanzi" cui Venier accenna proprio a suggello della riscrittura del *Furioso* ("La petegola al fine, de i cazzi schiva / Com'i romanzi del cantar d'Orlando"). Si assiste allora a una parziale divaricazione fra testo-modello e *target-text*¹⁶ e alla creazione di un doppio registro di comicità parodica, impiegata come sorriso complice che il testo di secondo grado rivolge in direzione di Ariosto e come riso sferzante contro l'inerte e sterile epigonismo di chi procurava ulteriori continuazioni della materia rolandiana senza aver compreso gli elementi di intima crisi del genere, meno che mai senza tentare un rinnovamento delle forme a partire dall'esempio di una

¹⁵ Il parallelismo è dichiarato in I, 5: "Ora col favor tuo [di Aretino] vo cominciando / La narration d'una gaglioffa rancia, / Ch'ha fatto più con la potta, ch'Orlando / Non fece con la spada e con la lancia. / E non vado le favole cantando / Ch'han fatto i bravi paladin di Francia, / Ma quel ch'io dico è più chiaro e più vero / Che non è la leggenda di san Piero".

¹⁶ Cfr. A. Camerotto, *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1998, pp. 171-198.

auctoritas riconosciuta (come, al contrario, Venier sottintende aver fatto).¹⁷ Proprio l'utilizzo plurivoco, stratificato, ironico delle 'fonti' letterarie giunge ad avvicinare e ad affiancare, alla fine, ipotesto e ipertesto: nel passaggio dall'ironia e dall'eroticismo velato alla comicità greve e all'oscenità marcata, l'imitazione parodistica del modello finisce così per proporre un modello di imitazione.

¹⁷ Si veda in generale K. W. Hempfer, *Lecture discrepanti. La ricezione dell'“Orlando furioso” nel Cinquecento*, trad. it. di H. Honnacker, Modena, Franco Cosimo Panini, 2004. Considerata la sicura sorveglianza di Aretino sulla composizione del poemetto, nonché sulla sua diffusione e promozione, è alquanto improbabile, del resto, che egli lasciasse trapelare, in questo torno d'anni, una critica marcata nei confronti di chi aveva manifestato il più aperto ed alto elogio a suo riguardo (“il flagello / de' principi, il divin Pietro Aretino”, nel canto 46), elogio che costituirà uno dei cardini dell'autopromozione del Segretario del mondo e della sua autorappresentazione letteraria (per quanto riguarda il primo aspetto si veda l'analisi delle medaglie di Aretino, alcune delle quali fregiate dall'iscrizione delle parole di Ariosto, compiuta da R. B. Waddington, *Il satiro di Aretino. Sessualità, satira e proiezione di sé nell'arte e nella letteratura del XVI secolo*, trad. it. di C. Spila, Roma, Salerno Editrice, 2009, pp. 117-173).