

Lunedì 16 febbraio 1998

12 l'Unità

LA CULTURA

Il libro di Rezza

Delirante euforico percorso di opposti

Lacan e Rabelais, al party di Fine Millennium, si conoscono e si trovano molto simpatici, pure. Dal loro fitto chiacchiere ad alto, altissimo tasso alcolico potrebbe essere stato partorito *Non cogito ergo digito*. Che è, invece, di Antonio Rezza.

Lo è nella misura in cui ogni testo, inevitabilmente, si accompagna a un autore. Nella consapevolezza, anche, che le grandi imprese, in letteratura, sono sempre sintomo di un processo iperletterario che scavalca l'io e ne cita, al massimo, i brandelli, in dialogo con tutto ciò in cui l'io, contaminandosi, incespica.

Antonio Rezza è un comico preso a prestito dalla letteratura. E viceversa. La letteratura, in questo caso, tara il comico all'interno della filosofia, in una sorta di delirio cognitivo che ne è specchio fedele e impossibile. Post-Hegel. Post-Heidegger. Post-Marx. Post-De Crescenzo e post-tutto. Come la comicità (stridente, corrosiva, di matrice spietatamente illuministica) nega l'autocompiacimento delle lettere, l'inutile miracolo della fuga. E la bellezza di *Non cogito ergo digito*, in fondo, è proprio qui. In questa miracolosa euforia degli opposti. Che si compenetrano senza inibizioni. In un'orgia in cui linguaggio, coscienza, cronaca e storia (avremmo potuto usare le maiuscole, così: Linguaggio, Coscienza, Cronaca e Storia) riemergono boccheggianti, talvolta, nella loro spaventosa nudità.

Da un'altra prospettiva potremmo pensare a una sorta di carosello in naftalina, una sequenza di immagini retoriche annegate nel motto di spirito, tenute assieme dall'ordito delirante di quello che, della Storia, rimane. Una sorta di immenso spot della Storia. La Storia. Appunto.

Rezza spara cronologie come la Storia ha sempre sparato morti su un campo molto più pericoloso della pagina.

La storia di Rezza è una marionetta della Storia, un feticcio del Nulla che si agita su un palcoscenico in cui i nomi ritornano spaesati a condividere, dentro la carne, un travaglio che è tanto tragico quanto assolutamente, comicamente inutile e ottuso. Lacan e Rabelais.

Ma, anche, Jacovitti e Beckett. Ludovico Ariosto e Totò. Guicciardini (lo storico) e Brosio (il cronista). *Non cogito. Ergo digito*. Antonio Rezza. Obviously.

Aldo Nove

La riedizione Utet del poema cinquecentesco di Teofilo Folengo con l'introduzione di Mario Chiesa

Baldo, un eroe contadino contro paladini e cavalieri



Un banchetto in una incisione di Pinelli

Ogni tanto, pensando forse di rinsanguare l'anemia vera o supposta della nostra cultura letteraria, qualcuno inventa un qualche problema inesistente (o dice sciocchezze con aria serissima). Del genere: la poesia è viscere o testa, Dioniso o Apollo, sentimento o organizzazione? Mentre infuriava la demenziale querelle «Calvino o Pasolini» mi leggevo il saggio di Mario Chiesa premesso alla recente edizione del *Baldus* di Teofilo Folengo (per i classici dell'Utet, due tomi con traduzione a fronte, di complessive 1.100 pagine). E di seguito i venticinque canti del poema epico-contadino nella quarta e ultima versione che gli diede il poeta nel 1552 (ma la prima redazione è del 1517, un anno dopo l'*Orlando furioso*).

Perché ho citato la sterile polemica di questi giorni? Perché il materiale in discussione è sovrabbondante, non senza legami evidenti con la nostra contemporaneità (basta tirar giù due autorevolissimi titoli della bibliografia: «La tradizione macaronica da Folengo a Gadda», di Cesare Segre del '79, e «Per una linea espressionistica in Italia», di Gianfranco Contini del 1988).

La bella introduzione di Chiesa a questo mira innanzitutto, a modificare una traiettoria rigida che andava tutta ed esclusivamente in direzione espressionistica. Impresa non semplice quando si abbia a che fare addirittura con una lingua inventata e per di più con una lingua strutturalmente «comica». Il *Baldus* infatti è scritto in latino macaronico o macheronic (da «macheroni», proprio da quel cibo che non era la pasta col buco d'oggi né lo spaghetti ottocentesco: erano gnocchi), in cui convivono, nel rispetto della prosodia virgiliana, grammatica sintassi lessico latini con l'italiano parlato dei contadini e con il dialetto, opportunamente latinizzati. Un degrado linguistico sostanziale, ineccepibile. Con questo materiale Folengo (che usa lo pseudonimo di Merlin Cocaio) costruisce il suo poema epico della contadinità.

Nel poema si raccontano le imprese più malandrine che eroiche dell'eroe che dà nome al libro, assieme ad alcuni amici che mettono a soqquadro il mondo, ovunque vadano, dalla piccola Cipada, borgo presso Mantova fino all'Adriatico e all'inferno. Le regole dei poemi cavallereschi sono rispettate e all'inferno. Le regole dei poemi cavallereschi sono rispettate (d'accordo, la classica ottava è sostituita dal classicissimo esametro dell'*Enéide*), ma è ben avvertibile uno spostamento di registro verso il comico, un comico che viene anche dal declamato, verbale e comportamentale, dei paladini.

Gli avversari di Baldo «non sono né altri paladini, né re «pagani», ma pirati, streghe, orchi, diavoli», oltre che zoticci imbelli. Si ride, e molto, senza dubbio (forse più per le parole macaroniche, che per gli

accadimenti), ma pure il riso segue delle regole codificate, perché «il riso è un'arma da adoperare senza spuntarla». E però altrettanto vero l'itinerario di lettura inverso: più che abbassare il sublime cavalleresco nella sua parodia, il poeta eleva a dignità l'umile, concedendogli le stesse prerogative «poetiche», nell'eguaglianza di Baldo e di Enea.

Questa è un po' la tesi suggestiva di Chiesa, con due risvolti. Uno letterario e uno ideologico. La «forza distruttiva del riso», l'«efficacia eversiva della comicità», «l'arma del comico non può esser stata da lui maneggiata per migliaia di versi senza uno scopo, senza obiettivi». «Il Baldus non è la parodia del poema cavalleresco nel suo modello aristocratico, è la parodia della sua inattività, come dell'inerzia del poema epico classico e con loro di tutta la letteratura, che si ritenga qualcosa di più di un modo per passare onestamente il tempo». Di fronte al modello dell'*Imitazione di Cristo* il frate benedettino proclama la vanità di questi strumenti, Baldo ed Enea eguali per inefficacia specifica. E quando alla fine Baldo intreccia una danza col buffone Boccalo e «lui che è sempre stato la guida si lascia guidare», significa che «non c'è differenza fra le gesta di un paladino e le gesticolazioni di un buffone. Quel ballo con il matto è la palinodia del paladino». Che è la conclu-

sione esplicita del poema, quando gli eroi vengono accolti all'interno di una gigantesca zucca: «Stanza poetarum est, cantorum, astrologorum, / qui fingunt, cantant, dovinat sonia genti- / complevere libros follis vanisque novellis» (è la dimora dei poeti, dei cantori, degli astrologi che fabbricano, cantano, interpretano i sogni della gente: hanno riempito i libri di favole e frottole vane). Non solo, «non mihi conveniens minus est habitatio zucche, / quam qui Gregthetum quemdam praeposit Achillem / forzibus Hectoris» (la dimora della zucca non è meno adatta a me che a colui che antepone un greccuccio come Achille alla forza di Ettore, cioè Omero). Attenti, ci dice Chiesa, non è solo viscere ma pure testa, non avete a che fare con giochi goliardici, sebbene l'effetto sia divertente al massimo grado.

Altrettanto puntuali precisazioni cadono su alcuni temi canonici e cruciali del poema macaronico. Non si nega qui, ma si integra. «Fra gli scherzi giocati dal Folengo ai propri lettori c'è anche quello di esser riuscito a convincerli che il suo è il poema del grasso mangiatore». Non mancano infatti pranzi che di lì a poco si sarebbero detti «pantagruelici», così come la lingua è spesso infarcita di prestiti gastronomici. C'è davvero un gusto palatale in quella pronuncia. D'altronde mica si può fingere che «in principio» ci sono «macaroni»,

una scelta simbolica, precisa, a definire la natura di questa lingua da parte degli inventori.

Accertate ed applaudite tutte queste indicazioni critiche del Chiesa, va detto che ciò non smentisce gli effetti di primo impatto, cioè l'efficacia della comicità folenghiana e macaronica, dei suoi attrezzi in sé e per sé. Non mi riferisco alla trasgressione segnalata, di raccontare l'infanzia dell'eroe, Baldo, a differenza di quanto accade nei poemi epici. Penso piuttosto a quegli elementi stilistici che hanno indotto solidissimi critici, come Segre o Contini, a vedere in Folengo un modello, il termine a quo di una linea espressionista lombarda che, con le sue particolari distinzioni, arriva fino ai giorni nostri.

È nello stile la qualità alta e decisiva del *Baldus*, che ne fa uno dei primi e più certi monumenti del realismo europeo, un modello riconosciuto dallo stesso Rabelais. Si tratta di un realismo che innanzitutto si connota ideologicamente, con un declamato della classe che domina la storia (è vero, Baldo vanta origini nobili, ma lui non lo sa e non lo sanno gli altri). Tale declamato di solito è stato, ed è, usato in funzione patetica. Folengo sceglie invece la più difficile, la comica e l'espressionistica, che è quella che gli serve per colpire i suoi bersagli, che vanno dal bargello al papa, il potere in generale, che forse per primo egli identifica, verbalmente, col Palazzo: «causidicus tornat sassini ad iura palazzi» (il causidico torna agli affari giuridici del Palazzo assassino). Per riuscire nello scopo si è visto che inventa una lingua su misura, dotata di quegli strumenti che meglio gli garantiscono l'effetto voluto. L'aulico latino è contaminato dal volgare popolano e dai dialetti, con un uso abbondante di onomatopée (da far invidia a Pascoli e a Marinetti anche per quantità) e da un impiego diffuso di espressioni scurrili, triviali, con abbondante ricorso alla coprolalia (strunzum, merda, orina, culamen, loffe, cagare, coreza, ecc...) quel parlare basso che da sempre è una funzione sicura del riso. L'altra è l'iperbole, la deformazione e l'amplificazione della realtà e del dettaglio, fondamento della caricatura. Qui l'iperbole gioca tanto nella descrizione degli avvenimenti (le battaglie o le tempeste di mare, per esempio) che degli oggetti (la balena-isola, per esempio). Ma c'è accanto pure un realismo, come dire, documentario, quando si racconta la vita quotidiana di una cittadina, un incontro di pallone elastico, l'aula di un tribunale, una cucina regale, un mercato... Senza rinunciare alla parodia diretta: superbo esemplare è la discesa dantesca agli inferi, ma in sfida ai diavoli.

Il poeta della lingua degradata

Teofilo Folengo, monaco benedettino nato a Mantova nel 1491 e morto a Bassano nel 1544, scriveva con lo pseudonimo di Merlin Cocaio poemi in lingua maccheronica. Tra la sua opera spicca «Baldus», capolavoro isolato di realismo comico grottesco scritto nel 1517: «Baldus» ha per oggetto il mondo contadino visto nella sua miseria e nella sua violenza. Accanto al grottesco, c'è un realismo documentario che racconta della vita quotidiana di una cittadina, il suo mercato, l'aula del tribunale, il gioco della palla. È per questo un monumento del realismo europeo, riconosciuto anche da Rabelais, che si connota con il declamato della classe dominante (Baldo, il protagonista, vanta origini nobili anche se non lo sa e se non lo sanno gli altri).

Folco Portinari

Contro la fatwa Blair incontra Rushdie

Nel nono anniversario della «fatwa» (editto religioso) che condanna a morte lo scrittore anglo-indiano Salman Rushdie, il premier britannico ha incontrato l'autore per dimostrare la solidarietà del suo governo alla campagna per la revoca della condanna. Il giorno precedente l'Unione Europea (di cui la Gran Bretagna tiene la presidenza di turno) aveva diffuso un comunicato del ministro degli Esteri britannico Robin Cook invitando Teheran al dialogo e definendo la fatwa «nulla e priva di valore» perché in violazione della Dichiarazione Universale sui Diritti Umani. Ma proprio nello stesso giorno, il procuratore capo dell'Iran, Morteza Moqtadaie, aveva rinnovato la condanna emettendo che «versare il sangue di quest'uomo è un obbligo». È sabato la fondazione «15.Khordad» aveva fatto sapere che intendeva alzare la taglia sulla testa di Rushdie fino al corrispettivo di due milioni e mezzo di dollari. Rushdie vive in clandestinità da quel 14 febbraio in cui il defunto leader spirituale iraniano, l'ayatollah Ruhollah Khomeini, lo condannò per blasfemia a causa del suo libro «Versi Satani» e emise la fatwa che consente ad ogni musulmano di ucciderlo. Rispondendo al comunicato di Cook, il portavoce del ministero degli Esteri iraniano ha affermato che il ministro britannico evidentemente non ha capito che «una fatwa emessa da una figura religiosa così illustre e da emulare è irrevocabile». Inoltre, la condanna di Rushdie va oltre l'Iran e «riguarda l'intero mondo dell'Islam». Il Comitato Internazionale per la Difesa di Rushdie ha commentato positivamente «la forte presa di posizione» di Cook e ha affermato che continuerà a far pressione sull'Ue perché mantenga la sua posizione: nessuna ripresa di rapporti diplomatici completi fin quando Teheran non rispetterà le norme internazionali, non revocherà la fatwa su Rushdie e la taglia sulla sua testa «che rappresenta una esplicita istigazione ad atti di terrorismo».

Iaia Forte,
Enzo Moscato,
Pina Cipriani,
Consiglia Licciardi,
Ida Rendano,
Maria Nazionale,
Maria Pia De Vito
e Giacomo Rondinella
cantano l'arte
poetica e musicale
del Principe de Curtis.

“Poi dice
che uno
si butta
a sinistra!”



CD AUDIO E T-SHIRT A L. 20.000