

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN

La República de Venecia... (1617): «vendetta» e satira parodica dei Ragguagli di Parnaso Boccaliniani*

La República de Venecia... (1617): «revenge» and parodical satire of Boccalini's Ragguagli di Parnaso

Federica CAPPELLI

Università di Pisa
f.cappelli@rom.unipi.it

RIASSUNTO

Nell'ottica della rivalutazione artistica di una classe di testi che la critica ha sempre relegato al rango di paraletteratura, il presente articolo cerca di dimostrare, in chiave sincronica e attraverso l'analisi di strutture e contenuto, l'appartenenza di un anonimo libello satirico antiveneziano, scritto in spagnolo, al genere secentesco degli «avvisi di Parnaso» che, se abilmente manipolato con gli affilati strumenti della parodia e della satira, si mostra arma efficace di propaganda politica, impugnabile tanto dai provenziani come dai filospagnoli.

PAROLE CHIAVE

Imitazione.
Parodia.
Satira
politica.
Sovvertimento
ideologico.

ABSTRACT

This article is a portion of a bigger work which purposes to give an artistic revaluation to a kind of texts usually considered as para-literature. Hence, it intends to show, by the study of an anonymous Spanish libel structure and contents, its belonging to the «avvisi di Parnaso» genre, a type of literature easily useful both for seventeenth-century provenetians and pro-spanish, if handle with sharp parodical and satirical instruments.

KEY WORDS

Imitation.
Parody.
Political
satire.
Ideological
overturning.

SUMARIO 1. *La República de Venecia...* e il suo debito verso i ragguagli politici del Boccalini. 2. Un tentativo di ricostruzione narrativa dello schema compositivo dei *Ragguagli di Parnaso*. 3. Un esempio affine a *La República*: il *Ragguaglio* III, 4. 4. *La República...*: modello 'ultraboccaliniano' con finalità 'vendicative'. 5. *La República de Venecia...*: una satira parodica?

* Il presente lavoro —continuazione del saggio dal titolo «Parnaso bipartito nella satira italiana del '600 (e due imitazioni spagnole)», apparso su questa rivista (8, 2001, pp. 133-51)— costituisce un estratto del II capitolo della tesi di dottorato («*La República de Venecia...*» attribuita a Francisco de Quevedo (1617): il genere degli «Avvisi di Parnaso» nella controversia politico-letteraria ai tempi della «Congiura di Bedmar» (1618), discussa nel marzo 2002 presso l'Università di Pisa).

1. *La República de Venecia...* e il suo debito verso i ragguagli politici del Boccalini

Nella seconda metà del 1617 comincia a circolare, manoscritto, in Italia un succinto libello anonimo¹ dal titolo: *La República de Venecia llega al Parnaso y refiere a Apolo el estado en que se halla*². Posteriore di qualche anno ai *Ragguagli di Parnaso* (1612-13), l'opuscolo si colloca esplicitamente nell'orbita del modello giornalistico adottato dal Boccalini. Tuttavia, il contenuto prettamente storico-politico, la cornice satirica, la trasparenza dell'allegoria e l'attenuazione della burla ci inducono ad optare per una sua diretta filiazione dalle pagine della *Pietra del paragone politico* (1615)³, ancor più che da quelle dei *Ragguagli*.

2. Un tentativo di ricostruzione narratologica dello schema compositivo dei *Ragguagli di Parnaso*

Volendo verificare in che misura l'anonimo autore dell'*aviso* si attiene al prototipo del suo predecessore italiano, si rende necessaria una sintesi delle principali caratteristiche dell'allegoria politica boccaliniana⁴, in particolare nella *Pietra*. Una schematizzazione dei ragguagli politici più affini—quanto ad argomento trattato—al nostro libello, ci consentirà di osservare la presenza, nel modello compositivo originale, di alcune costanti nella finzione letteraria⁵: a) la *cornice diegetica*: il contorno allegorico-fantastico, ovvero l'universo parnassiano; b) la *voce narrante*: il narratore, testimone diretto, identificabile con l'avvisatore o Menante che riferisce gli eventi accaduti presso la Corte delfica; c) il *luogo e il tempo della narrazione*: l'ambientazione parnassica atemporale⁶, in

¹ A un anno di distanza escono anche la prima edizione a stampa e la prima traduzione italiana, entrambe pubblicate nella città inventata di Antopoli (M. Parenti 1951: 26). Giacomo Castellani, il traduttore dell'*aviso*, celandosi dietro lo pseudonimo di Valerio Fulvio Savoiano (C. Forti 1989: 78-79), correda l'operetta di un apparato di guida alla lettura, costituito da alcune puntuali e taglienti *Annotazioni* contro le accuse mosse dall'anonimo panflettista alla Serenissima e da una *Allegatione* per confermare quanto sostenuto nelle *Annotazioni*, ispirata, questa, alla biografia che, del domenicano spagnolo Bartolomé de Las Casas, compose il bolognese Michele Pio. A completare il volumetto sta un altro «Avviso di Parnaso», il *Castigo esemplare de' calunniatori*, scritto dallo stesso Castellani in risposta alle imputazioni antiveneziane e antisavoiarde de *La República*.

² Il titolo per intero è: *La República de Venecia llega al Parnaso y refiere / a Apolo el estado en que se halla y él la manda llevar / al Hospital de los Príncipes y Repúblicas que se dan / por fallidos. Siguese en este discurso la metáfora / de los Avisos del Parnaso que escribió / Trajano Bocalini*. Cito l'opuscolo dal manoscritto—finora mai citato—della Real Biblioteca de Palacio a Madrid (sig.: Il/2423, ms. 7, fol. 53r-58v), senza data né luogo di edizione. Modernizzo l'ortografia originale, normalizzando le maiuscole, i segni diacritici e gli accenti, introducendo una punteggiatura interpretativa e regolarizzando le oscillazioni puramente grafiche (un saggio di edizione del libello anonimo è in corso di pubblicazione nella *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* dell'Università di Pisa).

³ Pubblicata postuma (Boccalini morì nel 1613), la terza raccolta dei *Ragguagli di Parnaso* è un'opera essenzialmente politica, libera del registro distaccato della convenzione allegorica che caratterizzava le prime due «centurie» (è questo il termine con cui l'autore designava le tre raccolte di ragguagli) e tutta incentrata in un radicato *animus* antiberico (per maggiori notizie sulla struttura e i contenuti dei *Ragguagli*, si veda F. Cappelli 2001: 138 e ss.).

⁴ Si tratta di un compito alquanto arduo, poiché l'impronta decisamente politica dei ragguagli contenuti nella *Pietra del paragone*—che, come la *República*, appartengono piuttosto alla sfera dell'invettiva politica, quindi della paraletteratura—poco si presta ad uno studio dall'approccio puramente letterario. Tuttavia, questo modo di procedere risponde all'esigenza di verificare la possibilità di rivalutare questo tipo di produzione anche da un punto di vista artistico-letterario, appunto, oltre che meramente politico-moralista.

⁵ Per l'analisi narratologica del ragguaglio boccaliniano, inteso come paradigma da cui si sarebbe generato il nostro *aviso*, utilizzo la terminologia di G. Genette (1976).

cui la narrazione «ulteriore», generalmente in apertura della cornice diegetica, si alterna alla «simultanea», impiegata al momento della descrizione dell'azione concreta del personaggio principale; d) l'*intreccio*, di solito articolato nei seguenti punti: annuncio dell'arrivo in Parnaso del protagonista; attesa del popolo parnassiano per la venuta del personaggio principale; arrivo al monte delfico; descrizione fisica e/o morale del protagonista, che può essere un personaggio storico o la prosopopea (sempre femminile) di uno Stato; dialogo tra il protagonista ed Apollo o altri interlocutori (*contesto mimetico*), abitualmente rivelatore di virtù, vizi, imprese, fallimenti e condizioni fisiche (spesso riferite alla salute) del protagonista; supplica ad Apollo affinché intervenga in suo favore e, infine, la sentenza finale da parte del prudente sovrano, o del concilio dei virtuosi, e conclusione del ragguglio.

La schematizzazione proposta —senza alcuna pretesa tassonomica— costituisce un *collage* di tutti gli elementi compositivi che è possibile estrapolare dai trentuno raggugli che compongono la «Terza Centuria» del Boccalini. Gli ingredienti della narrazione non sono, dunque, necessariamente presenti, nella loro totalità, nei singoli testi; al contrario, soprattutto per quanto attiene allo svolgimento della trama, ogni ragguglio dà enfasi a quegli aspetti che risultano più rilevanti in relazione al tema trattato. Alcuni, ad esempio, privilegiano la fase diegetica a scapito di quella mimetica; altri eliminano la descrizione fisica del protagonista o prescindono dalla metafora dell'infermità fisica; altri ancora, concentrati sulla sola evocazione della sentenza apollinea, assumono la forma concisa di una massima, e così via.

3. Un esempio affine a *La República*: il *Ragguglio III, 4*

Dei tanti raggugli, che più o meno fedelmente si attengono al nostro schema, vale la pena di ricordare il IV, intitolato *La Monarchia di Spagna entra in Parnaso con gran pompa e chiede ad Apollo che gli serri il cauterio di Fiandra: e non l'ottiene*⁷, nel cui riguardo il nostro *aviso*, a detta di Beneducci (1896: 81), sembra costituire una sorta di 'vendetta'⁸.

Conforme allo schema descritto, il ragguglio si apre con una cornice diegetica che impegna una larga parte del testo. La voce narrante (il gazzettiere delfico) annuncia, attraverso una narrazione anteriore (redatta al passato), l'entrata della Spagna in Parnaso e le conseguenti reazioni negative dei suoi illustri abitanti⁹. La cornice diegetica, basata in gran parte sul

⁶ B. Bosold (1996: 210) evidenzia come Boccalini riesca a mantenere la finzione di uno spazio di attualità atemporale grazie all'allusione, più o meno puntuale, in ogni ragguglio, al giorno, al mese e qualche volta anche all'ora dell'avvenimento narrato, omettendo, però, sempre l'indicazione dell'anno.

⁷ Cito dall'ormai lontana ed unica edizione affidabile dei raggugli boccaliniani, curata da Luigi Firpo: T. Boccalini 1948, III: 12-20.

⁸ L'affermazione dello studioso ottocentesco non è, però, supportata da un raffronto testuale tra il suddetto ragguglio e la *República*, ciò che, invece, intendo realizzare nelle pagine a seguire, così da stabilire la natura dell'affinità che lega i due testi.

⁹ Reazioni negative indotte nei cortigiani febei dalla pessima fama e dal comportamento notoriamente arrogante della Spagna; a tal proposito Boccalini afferma che i virtuosi «apertamente negarono di voler essere visitati da quella gran reina [...] essendo particolarissimo costume degli Spagnuoli d'andar a visitar le persone per ingiuriarle, non per onorarle» (1948, III: 12).

racconto della visita della monarchia spagnola alla dimora apollinea, contempla diverse costanti narrative evidenziate nel precedente schema: l'annuncio della venuta della protagonista, l'attesa dei cortigiani delfici, la descrizione dell'arrivo sfarzoso, l'evocazione delle qualità —in questo caso immorali— della Spagna e, infine, il ricorso alla metafora del corpo umano¹⁰ che si dilata per buona parte della cornice, offrendo, fra l'altro, lo spunto per l'avvio della «narrazione simultanea» (redatta al presente).

In linea con lo svolgimento previsto dallo schema delineato, il quadro diegetico è interrotto dalla fase mimetica della narrazione, segnata dall'inizio del discorso pronunciato dalla Spagna. La mimesi, che occupa una porzione molto ridotta del testo, non è contrassegnata da un'interlocuzione tra la protagonista ed Apollo o altri personaggi. Il tutto si limita alla supplica ch'essa rivolge al prudente monarca affinché le serri quel fastidioso cauterio di Fiandra, «che per la molta copia degli umori che vi sono concorsi [...] è divenuto un arrabbiato canchero» (T. Boccalini 1948 III: 18). Il concilio di «medici politici», cui Apollo affida la deliberazione in merito alla richiesta della protagonista, nega la chiusura del cauterio. La «disacerbata» reazione della Spagna suggella la narrazione.

Stabilita la natura del ragguaglio e la sua più o meno fedele aderenza alla schematizzazione proposta, resta da vedere in che misura per parte sua *La República de Venecia* si attenga ad essa e se sia possibile definirla, come voleva Beneducci, una 'vendetta' dell'avviso appena commentato.

4. *La República...*: modello 'ultraboccaliniano' con finalità 'vendicative'

Come il testo di Boccalini, anche l'*aviso* spagnolo ricalca quasi perfettamente il modello suggerito. L'operetta si apre con la consueta cornice diegetica, divisibile in due parti. Nella prima, la voce narrante racconta le aspettative degli abitanti della corte delfica e dello stesso Apollo per il prossimo arrivo della repubblica di Venezia, la cui entrata in Parnaso si annuncia «solenísima». Il narratore si dilunga nell'evocare i preparativi delle più insigni personalità parnassiane (Monarchie e Repubbliche, in realtà), desiderose di mostrarsi all'altezza di una «Princesa de cuya prudencia, riqueza y fuerzas tan largamente se hablaba [...]» (Anonimo: 53r).

¹⁰ Strumento retorico della satira politica al servizio dell'acrimonia antispagnola di Boccalini, tale metafora, coniugata alle tecniche distorsive del discorso satirico, dipinge la Spagna come un mostro deforme e spaventoso, in perfetta sintonia con la visione politica dell'autore: «[...] è giovane d'anni, ma di corpo è molto maggiore di qualsivoglia altra [nazione] [...]; è di smisurata grandezza, onde si argomenta che, se ella continuasse a crescere sino a quell'età nella quale li corpi umani sogliono ricevere incremento, diverrebbe così gran gigantessa, che giungerebbe a quella smisurata altezza delle Monarchie universali [...]. Ha le mani sproporzionatamente lunghe, le quali distende per tutto ove le torna comodo [...] e ha le onghie di arpia rapacissima, con le dita di così dura e tenace presa, che non mai rilasciano quello che una volta stringono. Ha gli occhi neri, e sono d'acutissima vista; lo sguardo ha bieco, con il quale, fissamente rimirando uno, attentamente risguarda un altro [...]. Di complessione è robustissima [...]; solo patisce di aver le membra molto distratte, cosa che in infinito debilita le forze di così gran corpo [...]» (T. Boccalini 1948, III: 13-17). Sulla metafora del corpo umano come strumento satirico si veda R. Valdés (1998) e la bibliografia ivi richiamata.

All'evocazione dell'atmosfera di attesa segue la descrizione dell'arrivo di Venezia, descrizione che infrange le aspettative del popolo parnassiano (e del lettore), in quanto la Serenissima, accompagnata da due soli scudieri, rivela subito le misere condizioni in cui versa.

Con il racconto vero e proprio della venuta di Venezia alla corte febea ha inizio la seconda parte della narrazione. Questa si concentra sulla descrizione della protagonista, facendo leva, in particolare, sulla sua apparenza umile e dimessa, contrapposta all'immagine stereotipata di una Venezia superba ed orgogliosa. Il narratore ricorre anche, seppur in maniera solo accennata, alla metafora delle condizioni di salute, descrivendo la Repubblica:

tan debilitada y enferma que, aunque sus acompañados la llevaban de[] brazo, fue tropezando hasta llegar a las soberanas gradas del trono febeo [...] (Anonimo: 53v).

A completare l'immagine degradata della Repubblica vi è un accenno alla sua voce turbata e priva di efficacia oratoria: esso chiude la cornice descrittiva per dare l'avvio alla sezione mimetica. A questo proposito, non è possibile parlare però di un dialogo vero e proprio, poiché questa fase del racconto è piuttosto caratterizzata da due distinti monologhi: il primo pronunciato da Venezia ed il secondo dalla «Bellísima Reina de Italia».

La prima a prendere la parola, al cospetto del Concilio Delfico presieduto da Apollo, è, dunque, la Serenissima, che si dilunga in una narrazione autodiegetica in cui, riferendosi ai più importanti e recenti eventi storici che la riguardano, si rammarica dei suoi penosi disinganni. Con voce tremula, Venezia rivendica la sua leggendaria libertà, che detiene «desde la declinación del Romano Imperio» (Anonimo: 53v) e che si è vista ingiustamente usurpare dalla Spagna, nella quale ravvisa la causa primaria del suo triste passaggio da una condizione sommamente elevata ad una di estrema bassezza.

Le parole pronunciate da Venezia rivelano, altresì, quella natura sovrachianta e ambiziosa che l'ha condotta, seminando discordie fra i suoi vicini, ad impossessarsi di vasti territori, tanto da arrivare ad ambire al dominio dell'intera penisola. Ma tale obiettivo, cui la Repubblica ritiene di aspirare lecitamente, dato il costante impegno nel difendere l'Italia dalle minacce turche e tedesche, le viene contestato —ancora una volta— dalla Spagna, che le strappa la supremazia politica nel paese.

Terminata la sua fiacca invettiva contro la temibile avversaria, la Repubblica, confessandosi ormai sola e abbandonata, conclude il proprio monologo con la supplica ad Apollo affinché prenda atto delle miserevoli condizioni in cui si trova e perori la sua causa, da un lato, inducendo la Casa d'Austria e l'esercito di Spagna a non intervenire militarmente nei suoi confronti, dall'altro, obbligando il duca di Osuna a restituirle la supremazia in Adriatico¹¹.

¹¹ L'aspro antagonismo ispano-veneziano, che caratterizza il primo Seicento italiano, si manifesta essenzialmente nell'ostinata lotta tra Venezia ed i rappresentanti spagnoli (in particolare il duca di Osuna, viceré di Napoli) per il predominio in Adriatico e conosce il suo momento culminante con la presunta congiura antiveneziana del 1618, la cosiddetta «congiura di Bedmar», dal nome di uno dei suoi artefici (Cozzi-Knapton-Scarabello 1992).

Una volta conclusa l'arringa veneziana, si torna per un momento alla cornice diegetica. Un breve passo —in cui il narratore descrive concisamente le reazioni dei cortigiani delfici alle inattese rivelazioni della Repubblica— funge da legame tra il primo monologo e il secondo, quello della Regina d'Italia che, subito dopo, prende la parola, riportando la narrazione al livello mimetico. Furente e sdegnata da quanto ha appena udito, l'Italia si lancia in una violenta invettiva contro la Serenissima che accusa di aver camuffato, dietro audaci rivelazioni, innumerevoli e infamanti menzogne. La taccia quindi di «impúdica» e «deshonestísima mujer», rimproverandole le sue inopportune alleanze con il duca di Savoia e con gli eretici principi del nord Europa per suggellare, infine, la sua arringa, nonché il contesto mimetico dell'*aviso*, chiedendo la condanna a morte della Serenissima.

La cornice narrativa si riapre con la giudiziosa deliberazione di Apollo di condurre Venezia «al Hospital que tenía hecho para todos los Príncipes y Repúblicas que se daban por fal[l]idos» (Anonimo: 58v), in attesa di ponderare più attentamente tanto oltraggiose accuse.

Questo ripercorrere le fasi della narrazione de *La República* mette in luce come la *inventio* e la *dispositio* dell'*aviso* non offrano dubbi in merito alla sua filiazione boccaliniana¹². Anzi, l'aderenza del *pamphlet* spagnolo alla schematizzazione delle allegorie politiche del marchigiano è tale che lo si potrebbe definire un ragguglio 'ultraboccaliniano'. L'autore del libello, infatti, si attiene a tal punto ai meccanismi che stanno alla base dei testi presi a modello da inserire nella sua operetta, non alcune delle costanti della finzione letteraria, bensì tutte, dando così vita ad un testo che, addirittura, supera il modello dal quale deriva, diventando, paradossalmente, il 'modello'¹³. Una simile fedeltà al prototipo del Boccalini non ci autorizza, però, a parlare dell'opuscolo antiveneziano come di un plagio dei *Ragguagli di Parnaso*. A dispetto dell'imitazione, infatti, l'autore anonimo introduce —come vedremo di seguito— un elemento di originalità che lo distanzia dal testo di partenza e che ci induce a riflettere sul concetto di 'vendetta' formulato dal Beneducci.

Sulla base della schematizzazione compositiva dei *Ragguagli*, l'analisi dei due testi rivela un'evidente affinità nello sviluppo dell'intreccio narrativo e nell'intenzione satirica sottesa ad entrambi gli scritti. Ed è proprio la finalità satirica antispagnola del IV ragguglio del Boccalini che porge all'anonimo autore dell'*aviso* lo spunto per il suo ribaltamento polemico. La spietata e deformante caratterizzazione della nazione spagnola, che emerge dal testo italiano, deve aver stimolato nel libellista spagnolo la volontà di prendersi una rivincita. E quale migliore vendetta

¹² A supporto di ciò, L. Binotti (1994: 93) afferma: «come nei *Ragguagli* la vicenda accade in un tempo solo: Venezia parla davanti ad Apollo, la Regina d'Italia le inveisce contro, Apollo delibera che sia spedita all'ospedale dei governi falliti. E come nei *Ragguagli*, non vi è interazione tra i personaggi, Venezia e l'Italia recitano due monologhi, mentre la cornice è narrata in terza persona».

¹³ A tal proposito R.H. Williams (1946: 32) arriva a sostenere che, se non fosse per la disparità negli intenti, il breve avviso «might well be mistaken for a part of the original work [la *Pietra*]».

che usare lo stesso strumento allegorico del suo avversario, ormai ben collaudato, per il fine opposto di lodare la Spagna e vituperare Venezia?¹⁴

L'autore de *La República*, con evidenti finalità 'vendicative' e in funzione di una strumentalizzazione politica opposta a quella del Boccacini, opera, dunque, un capovolgimento del modello da cui trae ispirazione trasformando, così, il suo scritto, da apparente e banale imitazione, calco o, addirittura, plagio dei *Ragguagli di Parnaso*, in un'originale e mordace satira della Serenissima, ottenuta parodiando —sebbene non nel senso stretto del termine, come si vedrà— il modello boccaciniiano.

5. *La República de Venecia*...: una satira parodica?

Nell'introdurre una nuova prospettiva di analisi del libello anonimo, intesa a ravvisare in esso uno scritto satirico-parodico dal duplice obiettivo critico (extratestuale = Venezia, ed intertestuale = i *Ragguagli*)¹⁵, occorre ricordare che la coscienza linguistica attuale tende ad associare il concetto di parodia all'idea, semplificante, di rielaborazione in chiave burlesca di un'opera seria¹⁶. Tuttavia, nel rammentare con Linda Hutcheon (1978: 468)¹⁷ l'etimologia del termine greco *paroidia*, si scopre che a questa ben radicata valenza ludico-derisoria è da associare una serie di complessi fattori formali e letterari, per cui:

Le terme «contre» («face à») [gr. *pará*-] suggère une idée de comparaison, ou mieux de *contraste*, ce qui est fondamental dans l'acception du terme «parodie». Le radical *odos* («chant») contient l'élément formel et littéraire de la définition.

Più avanti la stessa Hutcheon (1978: 469) conclude:

¹⁴ In effetti, l'invenzione allegorica inaugurata con i *Ragguagli di Parnaso* e continuata con la *Pietra del paragone* offrì alla letteratura di stampo politico una forma artistica così ben congegnata che essa venne maneggiata con maestria degna del suo inventore anche dagli odiati nemici del Boccacini: gli spagnoli. Ne nacque un'autentica *guerre de plume* a colpi d'ingiurie ed invettive, che rifletteva, in letteratura, la situazione storica del primo Seicento italiano.

¹⁵ Torno a precisare che la natura prevalentemente storico-politica dell'opuscolo anonimo può costituire un ostacolo al raggiungimento di conclusioni definite e inequivocabili, forse più consone a studi simili, condotti, però, su opere puramente letterarie. Ciò vale soprattutto per quanto attiene alla ricerca di una intenzione parodica alla base dell'*aviso*.

¹⁶ A livello teorico, in realtà, definire il concetto di parodia appare un compito alquanto complesso, se non addirittura irrealizzabile. Gli studiosi alternano, infatti, posizioni restrittive, come quella di Genette (1997: 13 e ss.) —che tenta una classificazione tassonomica delle distinte forme di *imitatio* parodica— ad altre onnicomprehensive—come quella assunta da M. Butor (1967: 910-93)—, per cui anche la più insignificante citazione può costituire, a suo modo, un tipo di parodia. A tentare una definizione di parodia che eviti suddivisioni troppo specialistiche, irrispettose nei confronti dell'originale polisemia del termine, o troppo magmatiche ed inapplicabili, è Carlo Donà (1985: 149): «non bisogna restringere il campo semantico del termine ignorando la sua evoluzione storica, quanto piuttosto cercare una definizione della parodia che, tenendo conto, nei limiti del possibile, delle varie forme che essa può assumere o ha assunto nel corso del tempo, riesca ad isolare il denominatore comune che sta alla loro base». Sulla parodia si vedano, inoltre: N. Frye (1969); M. Bachtin (1979) e i tre saggi di L. Hutcheon (1978: 467-77; 1981: 140-55 e 1992: 277-344).

Toute parodie est, nécessairement, une forme littéraire sophistiquée. L'auteur —et par conséquent le lecteur— effectue une sorte de *superposition structurelle* de textes, l'*enchâssement* du vieux dans le neuf. La parodie, elle-même, devient alors une *synthèse bitextuelle*.

Contrasto, sovrapposizione strutturale, trasposizione, incastonamento del vecchio dentro il nuovo sono tutti concetti che, privi di sfumature comiche o caricaturali, sembrano confarsi pienamente all'*aviso*. Abbiamo, infatti, visto come, «sovrapponendo» la struttura narrativa de *La Repubblica* al modello ideato dal Boccacalini, si riscontrasse un 'incastonamento' formale quasi perfetto, benché contrassegnato da contenuti e finalità opposte¹⁷, dettate dalla 'trasposizione' antiveneziana del libello. Ma se è vero che fino a questo punto tutto sembra confermare l'aderenza del ragguaglio anonimo alle modalità della scrittura parodica, proseguendo nella ricostruzione del concetto di parodia scopriamo che, per lo meno a prima vista, esiste un'evidente incongruenza. Alla base dell'idea più diffusa di parodia, accanto all'aspetto letterario, che fa di essa un *modus scribendi* appartenente alla categoria dei procedimenti intertestuali, esiste anche un irrefutabile aspetto formale, che sembra costituire uno dei pochi punti di accordo della critica. La trasposizione o deformazione parodica dell'ipotesto in ipertesto —per usare la terminologia di Genette¹⁹— dovrebbe avvenire, infatti, operando a livello dello stile o del lessico: attraverso lo sviamento semantico di un testo, realizzato grazie ad una trasformazione a livello stilistico e di contenuto o, per dirla con Silvia Longhi (1983: 5), mediante

il capovolgimento e l'alterazione del senso di un testo preesistente di altro autore, conseguiti per mezzo di sostituzioni e spostamenti lessicali [dove] la piena intelligibilità del componimento parodico si conquista solo con la scoperta dell'esemplare parodiato.

Nel caso della *Repubblica* —ecco qua l'incongruenza—, l'alterazione ed il capovolgimento del testo preesistente (l'allegoria politica del Boccacalini) non avvengono in virtù di sostituzioni o spostamenti lessicali, bensì attraverso l'intervento di un'ideologia politica opposta, filospagnola, anziché provenziana o savoiarda, la quale ideologia, presuppone una sostituzione dei referenti extratestuali e quindi un'inversione delle figurazioni letterarie. Stravolgendo l'identità convenzionale del prototipo boccacaliniano —inteso come strumento letterario di propaganda politica antispagnola—, il parnasista anonimo scambia, dunque, tra loro i termini della denuncia postulati dal marchigiano, secondo il quale la Spagna, autocratica, spietata e corrotta rappresentava, come suggerisce Lucia Binotti (1994: 92), «la deviazione

¹⁷ Il concetto è ripetuto anche in Hutcheon (1981: 143).

¹⁸ «[La parodia] exige la presencia de un texto parodiado a través del paródico, y un contraste evidente entre ambos» (I. Arellano 1984: 225).

¹⁹ Genette (1997: 7-8) intende per ipertestualità «ogni relazione che unisca un testo B (che chiamerò *ipertesto*) a un testo anteriore A (che chiamerò, naturalmente, *ipotesto*), sul quale esso si innesta in una maniera che non è quella del commento».

dalla norma, la trasgressione da denigrare», mentre Venezia, con il suo modello governativo giusto e liberale, costituiva il «termine di confronto normativo». Invertiti i due termini del paragone, Venezia diventa l'oggetto respinto e punibile e la Spagna l'archetipo, la norma cui rifarsi. In contrasto con la concezione tradizionale di parodia, dunque, ne *La República de Venecia*, l'atto del parodiare anziché investire il piano linguistico, sembrerebbe propagarsi all'ambito dell'extratestualità, che la Hutcheon (1981:148) proclama essere, però, palestra propria della scrittura satirica. Resta da chiedersi, dunque, se un sovvertimento di questo tipo possa, effettivamente, considerarsi come una modalità della scrittura parodica o se, piuttosto, debba rientrare nel solo ambito della satira. Stando alla definizione di parodia *stricto sensu*, la risposta sarebbe, indubbiamente, negativa. Tuttavia, ricorrendo alle riflessioni di Carlo Donà (1985: 147) si scopre che esiste anche una parodia *lato sensu*, legata alla natura insita nel termine, che «sin dai tempi più antichi [...] sembra essere stato il luogo di una confusa pluralità di significati». Inoltre, nel proclamare la necessità di formulare una definizione di parodia che dia ragione di tutte le svariate manifestazioni di questa forma letteraria, la Hutcheon (1981: 143) descrive, tra le altre, una variante basata sulla interferenza tra parodia e satira, per cui il distanziamento critico verso l'ipotesto, anziché condurre alla sola ironia a spese di quest'ultimo, diventa strumento per veicolare un contenuto satirico che acquisisce, in tal modo, un maggiore impatto. La parodia diventa, allora, una semplice arma al servizio della satira, un dispositivo strutturale in mano all'autore satirico per esprimere i propri duri attacchi sociali, politici o morali.

Si tratta, in questo caso, di una tipologia della scrittura parodica facilmente assimilabile al caso del nostro *aviso*, nel quale il referente della parodia è senza dubbio un altro testo, identificabile con i *Ragguagli di Parnaso* di Traiano Boccalini; mentre il bersaglio concreto delle pungenti critiche che vi sono contenute è di natura decisamente politica (dunque extratestuale), ed è ravvisabile nella repubblica di Venezia. Se da un lato, dunque, *La República* costituisce una evidente parodia di un modello letterario previo, il quale resta visibile anche dopo il procedimento di «surimpression photographique», che è fondamento di questa modalità intertestuale; dall'altro, è altrettanto chiaro l'intento critico, denunciatorio, satirico del *pamphlet* anonimo. Da qui l'ipotesi di definire *La República de Venecia...* —entità ibrida che coniuga intertestualità ad extratestualità—, non come una parodia del modello parnassico italiano, bensì come una «satira parodica», ovvero —ricorrendo, nuovamente, alla terminologia di Genette (1979: 68)— come un «tipo» del «genere» della satira, la quale punta ad un referente esterno al testo, ma utilizza la parodia come strumento letterario per esternare la sua denuncia, in questo caso, politica²⁰.

²⁰ (L. Hutcheon 1981: 148). Questo impiego specifico della parodia come strumento formale volto al capovolgimento di un modello autorizzato in funzione di un'ideologia politica opposta, realizzato attraverso uno scarto rispetto all'extratestualità, anziché allo stile o al lessico del testo preesistente, è proprio di una pratica compositiva (tipica del barocco spagnolo) di testi faceti e contingenti di satira politica, che ha studiato Mercedes Etreros (1983).

Nell'ottica, dunque, di una rivalutazione artistica del libello e di tutta una produzione, da sempre relegata dalla critica al rango di paraletteratura, ma, in realtà, dotata di un suo potenziale livello di letterarietà, l'analisi narrativa dell'avviso ha consentito di mostrare come esso costituisca tanto una resa 'piena', addirittura iperbolica, del modello boccaliniano, quanto un'operetta di grande originalità che, in virtù di un clamoroso sovvertimento ideologico, operato grazie a un'abile manipolazione di affilati strumenti satirico-parodici, ha svuotato la forma espressiva adottata trasponendola a un significato opposto a quello originario.

Riferimenti bibliografici

ANÓNIMO

- 1617 *La República de Venecia llega al Parnaso y refiere / a Apolo el estado en que se halla y él la manda llevar / al Hospital de los Príncipes y Repúblicas que se dan / por fallidos. Síguese en este discurso la metáfora / de los Avisos del Parnaso que escribió / Trajano Bocalini* (II/2423, ms. 7, fol. 53r-58v).

ARELLANO, I.

- 1984 *Poesía satírico burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica*, Pamplona, EUNSA.

BACHTIN, M.

- 1979 *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, III^a ed. (ed. orig.: 1955).

BENEDUCI, F.

- 1896 *Saggio sopra le opere del Bocalini*, Bra, Tipografia Racca.

BINOTTI, L.

- 1994 «Il potere della parola. Parodia e satira tra la Spagna e Venezia», in CARACCIOLIO ARICÒ, A. (ed.): *Il letterato tra miti e realtà del nuovo mondo: Venezia, il mondo iberico e l'Italia*, Atti del Convegno di Venezia, 21-23 Ottobre 1992, Roma, Bulzoni, pp. 85-98.

BOCCALINI, T.

- 1948 *Ragguagli di Parnaso e scritti minori*, nuova edizione a cura di L. Firpo, Bari, G. Laterza & figli, 3 voll..

BOSOLD, B.

- 1996 «Concettismo e arte nella prosa da Traiano Bocalini a Baltasar Gracián». *Lettere italiane*, XLVIII, pp. 206-229.

BUTOR, M.

- 1967 «La Critique et l'invention». *Critique*, XXIII, 247, pp. 910-993.

CAPPELLI, F.

- 2001 «Parnaso bipartito nella satira italiana del '600 (e due imitazioni spagnole)». *Cuadernos de filología italiana*, 8, pp. 133-151.

COZZI, G.; KNAPTON, M.; SCARABELLO, G.

- 1992 *La Repubblica di Venezia nell'età moderna. Dal 1517 alla fine della Repubblica*, vol. XII, tomo II della *Storia d'Italia*, diretta da GALASSO, G., Torino, UTET.

- DONÀ, C.
1985 «Il testo e il suo doppio. Note sulla parodia». *L'immagine riflessa*, VIII, pp. 147-185.
- ETREROS, M.
1983 *La sátira política en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- FORTI, C.
1989 «Un lascasiano e polemista antispannolo del Seicento a Venezia: Giacomo Castellani», in POZZI, R. e PROSPERI, A. (edd.): *Studi in onore di Armando Saitta dai suoi allievi pisani*, Pisa, Giardini, pp. 73-98.
- FRYE, N.
1969 *Anatomia della critica*, trad. it. a cura di P. Rosa-Clot e S. Stratta, Torino, Einaudi (ed. orig.:1957).
- GENETTE, G.
1976 *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. a cura di L. Zecchi, Torino, Einaudi (ed. orig.: 1972).
1979 *Introduction à l'architexte*, Paris, Éditions du Seuil.
1997 *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. a cura di R. Novità, Torino, Einaudi (ed. orig.: 1982).
- HUTCHEON, L.
1978 «Ironie et parodie: stratégie et structure». *Poétique*, 36, pp. 467-477.
1981 «Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie». *Poétique*, 46, pp. 140-155.
1992 «L'estensione pragmatica della parodia», trad. it. a cura di E. Grisa. *L'immagine riflessa*, N.S.I., pp. 277-344 (ed. orig.: 1985).
- LONGHI, S.
1983 *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore.
- PARENTI, M.
1951 *Dizionario dei luoghi di stampa falsi, inventati o supposti*, Firenze, Sansoni Antiquariato.
- VALDÉS, R.
1998 «Quevedo: metáforas tópicas, motivos y modelo de la *Visita y anatomía de la cabeza del Cardenal Richelieu*». *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, I, pp. 129-142.
- WILLIAMS, R.H.
1946 *Boccalini in Spain: a Study of his Influence on Prose Fiction of the Seventeenth Century*, Menasha (Winsconsin), George Banta Publishing Company.