

GUIDO DA VERONA E LA PARODIA DE «I PROMESSI SPOSI»

di

Massimo Laganà

Guido Da Verona (1881-1939) è stato, negli anni venti e trenta del ventesimo secolo, uno dei romanzieri italiani più letti e più amati dal pubblico, benché ai successi editoriali non abbia corrisposto un eguale apprezzamento dei critici, i quali – fatte salve alcune eccezioni – sono stati per lo più malevoli e sprezzanti nei confronti della sua opera<sup>1</sup>.

A una attenta e seria rivisitazione critica della produzione daveroniana non hanno certo giovato né l'adesione, mai smentita, dello scrittore al fascismo, neppure dopo che da parte dei fascisti ebbe a subire l'aggressione fisica e la censura del rifacimento de *I Promessi Sposi*<sup>2</sup>, né il fatto che le tematiche e gli stilemi espressivi del Da Verona romanziere e poeta, pur se personalmente rielaborati, risentono in maniera notevole della temperie letteraria dell'epoca in cui l'autore si formò e visse<sup>3</sup>. Ciò

---

<sup>1</sup> Cfr. quanto segnalato, in merito, da A. PIROMALLI, *Guido Da Verona*, Guida Editori, Napoli 1975 (*passim*, ma segnatamente nel capitolo VII), e, più di recente, da E. MAGRÌ, *Guido Da Verona l'ebreo fascista*, Pellegrini Editore, Cosenza 2005 (*passim*, in riferimento alla recezione delle varie opere).

<sup>2</sup> Sui rapporti di Da Verona con Mussolini e con il fascismo si diffonde ampiamente il già citato E. MAGRÌ, *Guido Da Verona l'ebreo fascista*.

<sup>3</sup> Il dannunzianesimo di Da Verona è un luogo comune, anche se la recezione della lezione contenutistica e formale dell'Immaginifico si traduce in rielaborazione sempre più personale ed autonoma. Un particolare contributo al riguardo fornisce lo studio di A. LACAVA, *Gabriele D'Annunzio e Guido Da Verona*, 1968 (dattiloscritto, messo cortesemente a disposizione dall'autore, che qui si ringrazia), che sviluppa un attento confronto tra i primi romanzi di Da Verona e alcuni romanzi di D'Annunzio, sottolineando altresì l'influenza sull'artista modenese di altre

nonostante, è ormai giunto il tempo di dare una valutazione più equilibrata dell'autore modenese e qualche studio interessante in tale direzione è già dato trovare<sup>4</sup>.

Ai fini della presente ricerca – che intende occuparsi di un'opera specifica, ossia del rifacimento de *I Promessi Sposi*, apparso nel 1929, presso la Società Editrice Unitas di Milano, con l'indicazione in copertina di Alessandro Manzoni e Guido Da Verona come autori –, è sufficiente precisare che si possono distinguere con una certa approssimazione almeno due fasi nella produzione letteraria daveroniana, la prima del «romanziero realista psicologico», la seconda dello «scrittore lirico descrittivo»<sup>5</sup>, cui corrisponde, grosso modo, la variazione del decadentismo daveroniano da vitalista a edonista e anche il passaggio dal dannunzianesimo superomistico al dandysmo del *viveur*<sup>6</sup>. Nell'ultimo periodo della seconda fase della produzione

---

correnti letterarie italiane e straniere. Da Verona non è stato, tuttavia, un passivo recettore di mode letterarie, avendo egli sviluppato un'estetica sua propria, sia pure all'interno di un modo di intendere la letteratura abbastanza legato a una fase particolare della storia letteraria del Novecento.

<sup>4</sup> Antonio Piromalli, nella sua monografia sopra citata, si propone di studiare l'opera daveroniana in termini di sociologia della cultura letteraria, anche se di fatto resta riduttivamente ancorato al concetto marxiano di critica della letteratura come aspetto dell'ideologia borghese e, nel caso, anche piccolo-borghese. Non mancano, tuttavia, nello studio di Piromalli spunti efficaci di analisi critica. All'opera di Guido Da Verona sono state dedicate di recente alcune tesi di laurea (cfr., ad esempio, D. CRESTANI, *Il ruolo di Guido Da Verona nell'industria culturale italiana dei primi trent'anni del Novecento*, 2000; S. DE ROSA, *Guido Da Verona narratore di sogni e di realtà*, 2007), segno che essa è ancora in grado di richiamare l'attenzione di chi ha interesse alla ricerca.

<sup>5</sup> A. LACAVA, *Gabriele D'Annunzio e Guido Da Verona*, cit., pag. 215. La seconda fase viene fatta principiare con il romanzo *Mimi Bluette, fiore del mio giardino*, Baldini e Castoldi, Milano 1916, che oggi si può leggere nella recentissima edizione di Pellegrini Editore, Cosenza 2007.

<sup>6</sup> A. LACAVA, *Gabriele D'Annunzio e Guido Da Verona*, cit., pag. 212: «Insomma al "superuomo" sta per succedere il *viveur*, all'"eroismo" il *dandysmo*». Scrive A. PIROMALLI, *Guido Da Verona*, cit., pagg. 33-34: «I connotati del superuomo daveroniano derivano nel primo tempo – e soprattutto nel prototipo Andrea Ferento – dal mito nietzschiano, passato attraverso D'Annunzio, dell'uomo eccezionale. In seguito il superuomo daveroniano – che solo lateralmente,

daveroniana, quella posteriore al 1929, alcuni critici vedono un infiacchimento<sup>7</sup> della vena dello scrittore, ma è abbastanza agevole congetturare che le disavventure con l'*establishment* fascista abbiano prodotto in lui, oltre a un grave danno economico e di immagine, anche una turbativa dello stato d'animo che gli era necessario per la sua attività di romanziere. Si aggiunga, inoltre, la «censura preventiva» a cui gli editori, timorosi di incappare nei divieti del regime, sottoponevano ora le sue nuove opere, come provano le vicende editoriali del romanzo *Patire fino alla sete*, composto nel 1932-1933, il cui manoscritto reca traccia di una serie di tagli e di revisioni e che solo di recente è stato pubblicato<sup>8</sup>. Il fatto è che, nonostante Da Verona abbia continuato a lavorare, sia pure in condizioni non ottimali come quelle di un tempo, molti suoi lavori sono rimasti inediti<sup>9</sup>, fino a che l'emanazione delle leggi razziali e la malattia

---

del resto, si sofferma sulla bellezza pura – andrà oltre il naturalismo e diventerà il *viveur* gaudente e curioso di avventure e paradisi orientali»

<sup>7</sup> A. PIROMALLI, *Guido Da Verona*, cit., pag. 162 : «Un libro stanco per la fiacchezza dello stile e per la vanificazione del contenuto è *L'assassino dell'albero antico* (Milano 1931)», pag. 166: «In tutto il romanzo [*La canzone di sempre e di mai*, Milano 1931] si avverte che i temi di G. sono esauriti e lo scrittore ripete stancamente motivi di altro tempo», pag. 174: «Manca [ne *La canzone di ieri e di domani*, Milano 1932] qualsiasi centro narrativo: si avverte soltanto che lo scrittore non aveva più nulla da dire». E. MAGRÌ, *Guido Da Verona l'ebreo fascista*, cit., parla di «fantasia in menopausa» (cfr. il capitolo 19 del libro) e spiega che, «dopo avere scritto quindici romanzi, l'ardente fantasia di Guido si è come svaporata» (pag. 229).

<sup>8</sup> G. DA VERONA, *Patire fino alla sete*, Pellegrini, Cosenza 2004. Si vedano, sulla storia di questo libro, l'*Introduzione* e la *Nota al testo* di Tommaso Scappaticci, ma anche quanto scrive E. MAGRÌ, *Guido Da Verona l'ebreo fascista*, cit., pagg. 290-306. Enzo Magrì (E. MAGRÌ, *Guido Da Verona l'ebreo fascista*, cit., pagg. 282-284 e 308-309) ricorda anche come l'editore Dall'Oglio, amico di Guido, si sia rifiutato di stampare la parodia (*Le avventure di Pinocchio novecentista, romanzo per bambini grandi e piccoli*) del *Pinocchio* di Collodi, che Da Verona aveva cominciato a scrivere e che poi, dopo il suddetto rifiuto, farà rifluire in un'altra opera *Re Colibrì*, essa pure rimasta incompiuta e inedita.

<sup>9</sup> Dal già menzionato romanzo *Patire fino alla sete* ai racconti *Lo stallone biondo*, *La nave cieca*, *La signora senza marito*, *Il figlio di Andrea Ferento*, a una nuova versione de *Il Cavaliere dello Spirito*

non lo emargineranno del tutto negli ultimi anni della sua vita. Guido Da Verona muore il quattro aprile 1939, probabilmente a causa di quella che aveva chiamato «una forma inguaribile di angina pectoris», quantunque sia riportata da alcuni la notizia del suo suicidio<sup>10</sup>.

Se, tuttavia, si considera complessivamente l'autore nel suo modo di rapportarsi al mondo della vita e al mondo dell'arte, forse è possibile intravedere, al di là delle sue vicissitudini esistenziali e delle variazioni di stile e di contenuto delle diverse sue opere, una unità più profonda coincidente con una piena adesione, sia logica che emotiva, al nichilismo decadentista nel quale si formò e si riconobbe.

Nel romanzo *L'amore che torna* (1908)<sup>11</sup>, Guelfo, il protagonista, riflettendo la concezione daveroniana della vita, esprime il «senso della universale INUTILITÀ»: «Questa, becchino, è la sintesi di tutto: "INUTILE". Questa è la parola ch'io vidi splendere su la totale conoscenza della vita, come un disperato limite che invano tentai di varcare». In *Mimì Bluette, fiore del mio giardino* (1916)<sup>12</sup>, leggiamo, a proposito del grande amore di Mimì, Hilaire Castillo, che «forse non aveva più voglia

---

*Santo*, intitolata *Morire in volo* (di cui restano le bozze della seconda parte), ad altri scritti, tra cui un saggio in francese, *Sur les Juifs*, composto quasi certamente nel 1938, dopo l'emanazione delle leggi razziali (14 luglio 1938), nel quale Da Verona esplicita anche le ragioni del modo in cui ha vissuto e interpretato il suo ebraismo. Su tutto ciò, cfr. E. MAGRÌ, *Guido Da Verona l'ebreo fascista*, cit., pagg. 310-332.

<sup>10</sup> A. PIROMALLI, *Guido Da Verona*, cit., pag. 180: «Egli si sentì assediato da un mondo ostile che lo minacciava e che con i provvedimenti razziali lo annullava e il 5 aprile 1939 moriva suicida a Milano».

<sup>11</sup> G. DA VERONA, *L'amore che torna*, Baldini e Castoldi, Milano 1908.

<sup>12</sup> G. DA VERONA, *Mimì Bluette, fiore del mio giardino*, cit.

nemmeno d'aver ingegno, e considerava un dannoso gioco di pazienza l'enorme fatica mentale che gli uomini spendono per dare un senso importante a questa vita che non ne ha» e, più avanti, l'autore ci invita a considerare che «il senso critico distrugge la vita», soprattutto perché deprime la fantasia, unica facoltà cui è dato di «inventare la bellezza delle cose che non ne hanno alcuna». La «concezione pessimistica intorno all'uomo» è presente anche nelle opere successive di Da Verona. Piromalli trova ne *La mia vita in un raggio di sole* (1922)<sup>13</sup> – «una sorta di *summa* della visione che G. aveva del mondo» – la rilevazione della «tendenza istintiva al lucro e alla sopraffazione», «sedimento naturale dell'anima umana», e dunque della «crudeltà della vita stessa, immenso teatro di casuali drammi e commedie». Tale concezione, che preferiamo denominare nichilistica, ritorna con varie modulazioni nella successiva produzione daveroniana. In *Yvelise* (1923)<sup>14</sup>, Enzo, il protagonista, osserva che «il mondo nel quale viviamo è un'assurda complicazione di cose ridicole, una vera burla di cattivo genere, un tranello che ognuno tende a noi, noi agli altri, perpetuamente, dappertutto, sotto ogni porta, dietro tutte le finestre, in ogni minuto che scocca su gli orologi irrimediabili dai quali ci sentiamo trascinati verso la morte» e, in *Azyadèh, la donna pallida* (1927)<sup>15</sup>, è ribadita sia la contrapposizione tra cultura e vita, sia la concezione della vita stessa come «una enorme farsa universale». Infine,

---

<sup>13</sup> A. PIROMALLI, *Guido Da Verona*, cit., pagg. 102-110.

<sup>14</sup> G. DA VERONA, *Yvelise*, Bottega di Poesia, Milano 1923.

<sup>15</sup> G. DA VERONA, *Azyadèh, la donna pallida*, Bemporad, Firenze 1927.

ne *La canzone di ieri e di domani* (1932)<sup>16</sup> – seguito de *La canzone di sempre e di mai* (1931)<sup>17</sup> –, il protagonista, il duca Roman di Sédrillac, canta «il tragico nulla in cui finiscono tutte le cose»<sup>18</sup>.

Se ne può concludere che la visione daveroniana della vita resta sempre caratterizzata da un insuperabile nichilismo, si colori esso dei toni del vitalismo, del superomismo, del narcisismo, del dandysmo, dell'edonismo o dell'intimismo rassegnato. Ovviamente, al nichilismo fanno da *pendant* il fatalismo e il casualismo, quasi facce della stessa medaglia, che, non solo non si contraddicono, ma si rivelano solidali nell'imprigionare l'esistenza umana, schiacciandola tra la potenza dell'istinto e quella del piacere, fra i toni della tragedia e quelli della commedia. In altre parole, la vita umana si presenta come un nulla che non va preso sul serio, ma sfruttato o subito nell'attimo fugace del suo divenire. Va anche detto che il nichilismo fatalistico-casualista che permea la concezione della vita dell'autore modenese e che si ritrova nella sua interezza nelle tematiche narrative delle sue opere confligge con l'invenzione di un intreccio logicamente strutturato e finalizzato al perseguimento di un progetto razionalmente meditato. Ciò spiega perché, nonostante la presenza di trame complicate e a volte anche ingarbugliate, i romanzi di Da Verona diano l'impressione di essere prive di un effettivo svolgimento interno e richiamano

---

<sup>16</sup> G. DA VERONA, *La canzone di ieri e di domani*, Corbaccio, Milano 1932.

<sup>17</sup> G. DA VERONA, *La canzone di sempre e di mai*, Corbaccio, Milano 1931.

<sup>18</sup> A. PIROMALLI, *Guido Da Verona*, cit., pag. 172.

piuttosto gli intrecci, spesso meccanici e artificiosi, dei romanzi di appendice, funzionali ai movimenti – accidentali o fatali – di separazione e incontro dei personaggi<sup>19</sup>.

A questa peculiare filosofia della vita si affianca una altrettanto peculiare filosofia dell'arte che sulla prima vuole modellarsi e misurarsi. Antonino Lacava puntualizza che Da Verona «deriva da D'Annunzio [...] la lezione *cromatica*, cioè “il dono di saper colorire il proprio stile con quegli aggettivi magistrali che veramente riescono a dar luce ed ombra ai periodi, – e che è – una vera e propria qualità di pittore”»<sup>20</sup>. L'arte deve liberarsi dal «nero tanfo di biblioteca», dal pedantismo classicista e dall'intellettualismo letterario per avvicinarsi quanto più possibile alla vita fino a fare tutt'uno con essa, adeguandosi a rappresentarla per come essa è nella sua fuggente precarietà. «Uno scrittore» – si chiede Da Verona – «è egli il giudice dei suoi simili, o non soltanto il *fotografo* che ne spia le mosse e ne tramanda un po' abbellite le immagini? se in un dato modo vedo il mio vivere, perché dovrei altrimenti scrivere?». Infatti, «allo scrittore non compete l'ufficio del maestro di scuola e del padre di famiglia [... per cui,] se un autore si accinge a descrivere un personaggio, ha il dovere

---

<sup>19</sup> Da Verona non nasconde il suo apprezzamento per i romanzi di Eugenio Sue e Alessandro Dumas padre, di cui era stato «nel suo giovanile entusiasmo grande appassionato lettore», né le sue simpatie per i romanzetti d'appendice. Cfr. A. LACAVA, *Gabriele D'Annunzio e Guido Da Verona*, cit., pagg. 179 e 213.

<sup>20</sup> A. LACAVA, *Gabriele D'Annunzio e Guido Da Verona*, cit., pagg. 22-23. Lacava si richiama opportunamente a G. DA VERONA, *Lettera d'amore alle Sartine d'Italia*, Bottega di Poesia, Milano 1924, testo nel quale lo scrittore modenese, nel polemizzare aspramente contro i suoi critici, sviluppa una propria estetica, che ha come obiettivi lo svecchiamento del gusto e l'innovazione formale e contenutistica dell'opera letteraria.

preciso, assoluto, imprescindibile di rappresentarlo *com'esso è nella vita*»<sup>21</sup>. E tuttavia, la rappresentazione dell'esistenza per mezzo delle parole richiede che alle parole si aggiungano due elementi di cui esse sono carenti, «il suono espresso in gamme di sonorità, e il colore materiato in figurazioni tangibili», poiché solo l'arte «che potesse ad un tempo esprimere un pensiero con il suo *colore* e con la sua *musica*, sarebbe l'arte veramente perfetta»<sup>22</sup>. Come è stato opportunamente rilevato, «la ricerca del colore e il tentativo di far cantare le parole diverrà sempre più la costante preoccupazione di Guido Da Verona»<sup>23</sup>.

Il progressivo indirizzarsi della scrittura daveroniana verso una prosa lirica ricca di colori e di musica non va perciò tenuto in conto di puro debito culturale, trattandosi invece, di una scelta intenzionalmente perseguita e mirata a uno specifico risultato estetico, in consonanza, fra l'altro, con la effettiva ispirazione lirico-coloristico-musicale dell'autore. Si spiega, così, come, per un verso, Da Verona giunga «a non vedere più differenza tra la realtà e il sogno»<sup>24</sup> e, per l'altro, come i percorsi narrativi nei quali si è cimentato non sempre raggiungano risultati di felice equilibrio tra la tumultuosità delle vicende ideate dal suo «sogno errante» e la frammentarietà del lirismo che le esprime.

---

<sup>21</sup> G. DA VERONA, *Lettera d'amore alle Sartine d'Italia*, cit., pagg. 113 e segg.

<sup>22</sup> G. DA VERONA, *Lettera d'amore alle Sartine d'Italia*, cit., pag. 359.

<sup>23</sup> A. LACAVA, *Gabriele D'Annunzio e Guido Da Verona*, cit., pag. 132.

<sup>24</sup> A. LACAVA, *Gabriele D'Annunzio e Guido Da Verona*, cit., pag. 112.



Peraltro, la rappresentazione artistica di una vita intesa come dramma della casualità e peripezia dell'avventura emotiva – «enorme farsa universale» e «assurda complicazione di cose ridicole», come si è ricordato – non può neppure pretendere di andare molto al di là di una mera registrazione – quanto più possibile efficace e appropriata dal punto di vista della tecnica narrativa, s'intende – di sentimenti, modi di essere, aspirazioni e frustrazioni degli esseri umani nei loro contatti personali, culturali e sociali con i propri simili. Da Verona, che già ne *Il mio discorso all'Accademia degli Immortali*<sup>25</sup>, «si diverte a prendere in giro libri celebri, letterature e letterati d'ogni tempo e d'ogni paese», dalla Bibbia ad Omero, da Platone a Saffo, da Leonardo all'Aretino, a Santa Teresa, e su su fino ad Alfieri, Parini, Leopardi, Manzoni e Carducci<sup>26</sup>. Il costante apprezzamento del modenese va, invece, al «divino» D'Annunzio, il cui *Trionfo della Morte* il giovane studente Guido Verona «spifferò a viso aperto al suo professore d'italiano» di preferire a *I Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni, rischiando l'espulsione da tutte le scuole del Regno<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Si tratta di un testo incluso in G. DA VERONA, *Il libro del mio sogno errante*, Baldini & Castoldi, Milano 1919.

<sup>26</sup> G. DA VERONA, *Il libro del mio sogno errante*, cit., pagg. 347-354. Cfr. E. MAGRÌ, *Guido Da Verona l'ebreo fascista*, cit., pagg. 109-110. Omero è considerato il primo corrispondente di guerra, Saffo «una buona madre di famiglia la quale si fingeva lesbica e tribade per carpire qualche obolo ai suoi lussuriosi contemporanei», Platone «l'occultista» promotore, con il suo assistente Socrate, «della teoria dell'anima che fece fallimento», Leonardo da Vinci «uno scherzo di natura», l'Aretino «un sozzo», Santa Teresa «una ninfomane», Alfieri «un maniscalco della tragedia», Leopardi «un tetro nevrastenico». Parini e Manzoni sono considerati «autori necessari per istruire gli alunni delle classi ginnasiali ove non si saprebbero quali testi adottare se non ci fossero tra i poeti questi provvidi e sapienti cretini» e a Carducci si attribuisce «un cuore da guardia civica e un estro da professore d'università».

Dall'arte e della letteratura Da Verona non si attende alcuna alta funzione culturale o formativa. Per lui, «l'Arte non è mai stata né potrà essere quella gran cosa che se ne fa», trattandosi, piuttosto, di «uno scherzo degli uomini, un rumore che passa, un po' di cenere infiammata che diventa polvere. Come tutto il resto»<sup>28</sup>. Anzi, il modenese, secondo quanto riportato da Giuseppe Villaroel, va ancora più in là, affermando: «Voi guardate l'arte "sub specie aeternitatis": ed io sono, invece, del mio tempo, e voglio sparire col mio tempo. Non so perché, voi critici vi siete fissati che ci sia un'arte che dura e un'arte che no. Non dura niente. E ciò che a voi sembra che duri non è altro che catalogo, museo e scuola. Fuori del catalogo, del museo e della scuola o delle biblioteche nulla resiste. Trovatemi un cane che legga Omero, Dante, Manzoni, e quanti altri mai del passato, fuori della scuola o delle biblioteche; un cane che in campagna, in treno, sulla spiaggia li legga, così, per diporto, per gaudio, per isvago. Il giorno in cui musei, scuole, biblioteche, fossero aboliti o distrutti, me la salutereste voi l'arte che dura. E perché poi l'arte debba durare e debba essere per il lettore un peso, un affanno, una prova di pazienza, non so spiegarmelo davvero»<sup>29</sup>.

Non c'è motivo, infatti, di credere che la funzione dell'arte, e quindi anche della letteratura, sia o possa essere eterna, dato che la materia che essa cerca di rappresentare e imbellire – la vita – è, come già considerato, qualcosa di totalmente

---

<sup>27</sup> G. DA VERONA, *Lettera d'amore alle Sartine d'Italia*, cit., pag. 155. Cfr. A. LACAVA, *Gabriele D'Annunzio e Guido Da Verona*, cit., pag. 154.

<sup>28</sup> G. DA VERONA, *Lettera a E. Dall'Oglio*, gennaio 1931, cit. in E. MAGRÌ, *Guido Da Verona l'ebreo fascista*, cit., pagg. 264-265.

passaggero ed effimero, sicché favoleggiare di una improbabile immortalità dell'arte è inutile tanto quanto è superfluo cercare di attribuire un senso intrinseco alla vita.

Non v'è nulla di sorprendente se la concezione daveroniana della vita e dell'arte si esprime, a volte, in maniera congeniale attraverso l'ethos di un'ironia burlesca e amara o di una satira scettica, che è in qualche modo prossimo all'ethos della parodia<sup>30</sup>. Il rifacimento in chiave parodica de *I Promessi Sposi*, si vuole qui suggerire, non costituisce una operazione arbitraria ed estemporanea di Da Verona, ma il frutto di un percorso di sperimentazione ideativa che si lega in maniera coerente al suo antiintellettualismo e anticonvenzionalismo letterario.

Occorre, infatti, segnalare come Da Verona, sin dalla fine degli anni Venti, aveva creduto «di potere dare una svolta alla sua maniera di essere scrittore rifugiandosi nella parodia»<sup>31</sup>. Ma poiché l'esercizio della parodia prevede che sia ben noto al pubblico dei lettori l'ipotesto di riferimento<sup>32</sup>, è su testi notissimi della tradizione letteraria che si appunta l'attenzione del modenese. Il primo suo tentativo di parodia, di cui si ha notizia, ha come bersaglio *La Divina Commedia* di Dante Alighieri. Il

---

<sup>29</sup> G. VILLAROEL, *Guido Da Verona, il gaudente triste*, «Il Giornale d'Italia», 12 ott. 1949. Cfr. A. LACAVA, *Gabriele D'Annunzio e Guido Da Verona*, cit., pag. 213.

<sup>30</sup> Sull'ethos di ironia, satira e parodia si diffonde in particolare L. HUTCHEON, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Methuen, New York and London 1985, pagg. 50-68. Cfr. anche M. LAGANÀ, *Problematiche della comunicazione parodica*, «Nuova Europa», n. 18, giugno-settembre 2007, pagg. 17-18.

<sup>31</sup> E. MAGRÌ, *Guido Da Verona l'ebreo fascista*, cit., pag. 230.

<sup>32</sup> Non sorgerebbe alcun effetto parodico se il pubblico dei lettori non interpretasse il testo parodiante come trasformazione-distorsione di un ipotesto definito (cfr. M. LAGANÀ, *Problematiche della comunicazione parodica*, «Nuova Europa», n. 18, giugno-settembre 2007, pag.

«viaggio agli inferni del signor G. D. V. su le orme spietate del buon padre Dante» si interrompe dopo mezza paginetta, ma qualche interessante annotazione ci dà l'idea del progetto generale dell'opera: «Canto Primo: Inizio: il servizio del Touring e dell'Automobil Club d'Italia su le vie che conducono in val d'Inferno è semplicemente deplorabile. Mancanza assoluta di segnalazione, di pietre miliari, di frecce, di cartelli, e d'ogni altra indicazione che possa, nel groviglio delle malagevoli strade, indicare la giusta via allo sperduto automobilista...»<sup>33</sup>. L'idea è, come si vede, semplicemente quella di «novecentizzare» il capolavoro di Dante, analogamente a quanto sarà fatto compiutamente per *I Promessi Sposi* e solo parzialmente per *Pinocchio*. Ma, prima di soffermare l'attenzione sul rifacimento daveroniano de *I Promessi Sposi*, che è l'unica opera del genere dal modenese elaborata nella sua interezza e data alle stampe, è qui il caso di ricordare che, nella parodia del capolavoro manzoniano si era già cimentato un altro scrittore italiano, lo scapigliato Cletto Arrighi, la cui opera<sup>34</sup>, tuttavia, più che una trasformazione parodica svolta compiutamente, rappresenta una sorta di introduzione metodologica e criteriologica

---

23), cosa che non potrebbe avvenire se la conoscenza del testo parodiato non fosse ampiamente diffusa nel *milieu* culturale.

<sup>33</sup> E. MAGRÌ, *Guido Da Verona l'ebreo fascista*, cit., pag. 230. Un tentativo di parodia sarà dedicato anche a Molière, per il quale appunto aveva pensato a un rifacimento de *Il borghese gentiluomo*, da intitolare G. DA VERONA e MOLIÈRE, *Il ladro gentiluomo*. Cfr. E. MAGRÌ, *Guido Da Verona l'ebreo fascista*, cit., pag. 282.

<sup>34</sup> C. ARRIGHI, *Gli Sposi non Promessi. Parafrasi a Contrapposti dei Promessi Sposi* (1863), Faverio, Milano 1895<sup>3</sup>. Cfr., in merito, R. VERDIRAME-M. SPINA, *Falsi d'autore, giochi d'artista: lineamenti di storia della parodia e spunti di riflessione*, Introduzione a R. VERDIRAME-M. SPINA (a cura di), *Canto e controcanto. La parodia nella letteratura italiana dalle origini al Novecento*, C.u.e.c.m., Catania 2007, pagg. 41-43. Alle pagine 221-240 troviamo riportati alcuni brani dell'opera di Cletto Arrighi.

per la stesura della parodia vera e propria, anche se non mancano «saggi del romanzo» ovvero rifacimenti di parti di capitoli dell'ipotesto. «La parafrasi arrighiana» – secondo quanto osservano Rita Verdirame e Manuela Spina – «[...] è ideologicamente mirata in funzione degli interessi culturali, politici, estetici del momento, ma pregiudizialmente aliena dal porsi come comica»<sup>35</sup>.

Sulla copertina della prima edizione dell'opera daveroniana, pubblicata dalla Società Editrice Unitas (Milano, 1929), i ritratti a mezzo busto di Guido Da Verona (con uno dei suoi cani<sup>36</sup>) e di Alessandro Manzoni compaiono in due ovali parzialmente sovrapposti sotto l'intitolazione *I PROMESSI SPOSI* di ALESSANDRO MANZONI e GUIDO DA VERONA, ROMANZO. Tuttavia, dopo critiche e proteste presentate da varie parti e, in particolare, dopo la lettera – inviata al senatore Giuseppe De Capitani d'Anzago e da quest'ultimo resa nota al Duce – della nipote prediletta del Manzoni, la ottantaduenne donna Vittoria Manzoni Brambilla, che definisce l'opera daveroniana «una vergogna per l'autore, l'editore e per l'Italia», «il capo della polizia Arturo Bocchini ordina alla casa editrice milanese di ritirare il volume ammonendo i suoi dirigenti a non metterlo in circolazione “se prima non siano stati eliminati dal frontespizio e dalla prima pagina interna il nome e la effigie di Alessandro Manzoni?”». Anche il prefetto di Milano chiede a ll'Unitas di «ritirare

---

<sup>35</sup> R. VERDIRAME-M. SPINA, *Falsi d'autore, giochi d'artista: lineamenti di storia della parodia e spunti di riflessione*, Introduzione a R. VERDIRAME-M. SPINA (a cura di), *Canto e contro canto. La parodia nella letteratura italiana dalle origini al Novecento*, cit., pag. 42. Non è possibile analizzare in questa sede la *Parafrasi* di Cletto Arrighi.

dalle librerie i volumi con l'effigie del Manzoni e di sostituirli con altri dalla copertina rifatta» e l'Unitas si adegua approntando una seconda edizione rettificata secondo tali direttive. Di lì a poco, il 7 febbraio 1930, «il ministro degli Interni Leandro Arpinati emana l'ordine di bloccare la distribuzione anche dell'edizione con il frontespizio modificato “sotto comminatoria di sequestro”»<sup>37</sup>.

Nella sua “Introduzione ai *Promessi Sposi*”, Da Verona traccia l'antefatto e le finalità del suo rifacimento del capolavoro manzoniano, cimentandosi anche nella raffigurazione di un immaginario dialogo tra colleghi scrittori, durante il quale lo stesso Manzoni, chiamato ripetutamente «Vegliardo» e «Conte-Maestro», manifesta una certa condiscendenza per l'intenzione novecentizzante di Guido<sup>38</sup>.

Racconta Da Verona che, nel centenario (1923) della pubblicazione de *I Promessi Sposi*, si era proposto anche lui, «ultimo de' romantici e buon amico dei futuristi», di rendere il suo «tributo alle gloriose ceneri» col «gran corno» della sua «scordata clacson letteraria, che dove strombetta si fa cedere il passo», ma che, essendo occupato a scrivere la sua *Lettera d'amore alle Sartine d'Italia*, non gli riuscì «di giungere in tempo con le onoranze ufficiali, cioè prima che, passata la festa, fosse

---

<sup>36</sup> Nella fotografia intera, che illustra la copertina – ed è riportata anche a pagina 80 – del più volte citato libro di Enzo Magrì su Guido Da Verona, i cani raffigurati erano due.

<sup>37</sup> E. MAGRÌ, *Guido Da Verona l'ebreo fascista*, cit., pagg. 245-247 e 255.

<sup>38</sup> G. DA VERONA, *I Promessi Sposi*, seconda edizione, Società Editrice Unitas, Milano MCMXXX - VIII. Dell'opera ci sono due edizioni recenti, la prima – poco curata – presso l'Editrice La Vela (Modena 1976), la seconda – meglio curata, con una introduzione (*Il riso sgherro del bel Guido*) di Max Bruschi – presso La Vita Felice (Milano 1998 e 2001).

gabbato lo santo»<sup>39</sup>. D'altra parte, lo scrittore dichiara anche che non aveva mai letto *I Promessi Sposi*, non «in quel modo che leggere si deve un libro», giacché, da studente, aveva solo avuto la «sventura di doverne apprendere alcuni brani a memoria» e, per consolarsi delle «crudeli operazioni chirurgiche» cui lo sottoponeva il suo professore d'italiano, che lo rimandava al posto «con un quattro in italiano orale», preferiva, come già sappiamo, «leggere sotto il banco il romanzo di Elena Muti»<sup>40</sup>.

Lo scrittore riferisce di avere approfittato della convalescenza da un'influenza che lo aveva colpito nell'inverno del 1923 per mettersi a leggere il celeberrimo romanzo e che quella lettura fu per lui «una rivelazione». Nell'autore de *I Promessi Sposi* – scrive Da Verona – «c'è il superbo foggiatore di caratteri, c'è l'interprete casalingo delle medie passioni umane, il narratore amabile, il descrittore minuto e stemperato che raramente giunge alla potenza della sintesi; c'è il modellatore di personaggi, un po' convenzionalista, che, nel creare un tipo, si preoccupa di ottenere il prototipo; c'è lo stilista, non sempre dotato d'un orecchio molto fino, ch'ebbe il torto di voler rivestire d'una toscanità posticcia la sua stessa parlata lombarda; c'è un garbato ironista, un sottile causidico, un formidabile osservatore; c'è infine quel vecchio gentiluomo del conte Manzoni [...]: c'era insomma il più grande narratore de' suoi

---

<sup>39</sup> G. DA VERONA, *I Promessi Sposi*, La Vita Felice, Milano 2001, pag. 19.

<sup>40</sup> G. DA VERONA, *I Promessi Sposi*, cit., pagg. 20-21.

tempi, ma, per quanti sforzi egli facesse, non un poeta»: «nel Manzoni manca il poeta»<sup>41</sup>.

Il capolavoro di Manzoni «ha il torto di scendere fin nei particolari minimi delle cose minime, di frugare troppo addentro nell'inutilità, di non lasciar nulla, proprio nulla, all'immaginazione, al sogno del lettore, il quale, talvolta, sarebbe ansioso di andare un po' più in fretta». Paradossalmente, «l'assenza di ogni difetto è il difetto che più salta agli occhi». Si vede, inoltre, che il romanzo è in parte costruito con il «procedimento dell'antologia» per farvi rientrare episodi narrativi che meriterebbero di avere una loro indipendenza – come la descrizione della peste, molto debitrice nei confronti di Boccaccio e di Tucidide, o «l'episodio magnifico della monaca di Monza», sciupato dai pregiudizi dell'autore – e si sente che esso è stato scritto «quando tutto andava piano» e «il mezzo di locomozione era la diligenza, non le nostre automobili furibonde, non i nostri leggendari transatlantici che violentano l'immensità degli oceani»<sup>42</sup>.

Anche i personaggi del romanzo risentono della temperie ottocentesca nella quale sono stati concepiti. Non ce n'è nessuno che possa attrarre il lettore moderno, né il padre Cristoforo («personaggio molto eucaristico»), né don Abbondio (tipo da prendere «a pedate»), né Renzo («il personaggio più sacrificato della commedia»), né don Rodrigo e l'Innominato (con i quali «siamo già negli albori del cinematografo,

---

<sup>41</sup> G. DA VERONA, *I Promessi Sposi*, cit., pagg. 24-25.

<sup>42</sup> G. DA VERONA, *I Promessi Sposi*, cit., pagg. 22-23.



che a quel tempo di esprimeva col daguerrotipo e la litografia)), né, soprattutto, Lucia Mondella, una «piagnucolosa bifolcherella» che non può «meritarsi l'onore d'essere il prototipo della donna italiana». È la monaca di Monza «la figura più bella del romanzo, ed è la sola cinta di vera umanità, in questo gran trionfo del catechismo su le ragioni della vita»<sup>43</sup>.

«Alessandro Manzoni» – scrive ancora Da Verona – «è stato il più gran romanziere del secolo scorso. Egli non sentiva il potere della donna, ignorava i quattro quinti di ciò che può essere polvere di sogno indelirato e fumo di passante poesia; ma era un uomo di prim'ordine, buono, saggio, onesto, una cara persona in tutto il senso della parola, e, per i suoi tempi, un magnifico romanziere». Tuttavia, «egli è passato all'immortalità grazie alla Chiesa, unica dispensiera di eterna gloria»<sup>44</sup>, per ragioni che nulla hanno a che fare con gli effettivi meriti artistici delle sue opere.

Ma è proprio la materia del romanzo, o, meglio, il modo in cui essa è trattata, che ne relega la lettura quasi esclusivamente nell'ambito dell'obbligo scolastico. «Dunque lo scrittore più geniale dell'Ottocento si è ridotto a lasciarsi leggere unicamente dagli alunni che lo aborriscono, quanto aborriscono i teoremi di Euclide, oppure dai sapienti frugatori di polvere, che trascorrono la loro inutile vita a ponzar postille od a preparar conferenze applaudite da quattro portoghesi negli istituti di alta cultura». Misera sorte che Manzoni indubbiamente non merita, visto che egli «è un

---

<sup>43</sup> G. DA VERONA, *I Promessi Sposi*, cit., pagg. 26-27.

<sup>44</sup> G. DA VERONA, *I Promessi Sposi*, cit., pag. 28.

narratore principe, uno scrittore agile nonostante la molta zavorra, sebbene i suoi pregiudizi eucaristici lo abbiano costretto a produrvi qua e là dei guasti, e mettervi a profusione toppe e zeppe, sproloqui e pistolotti, de' quali era certo meglio fare a meno»<sup>45</sup>.

Da Verona afferma che, nel mentre maturava questa valutazione complessiva del romanzo, si fece in lui strada l'idea – «buona o pessima che fosse» – di «rifare la storia d'amore del Manzoni con lo stile del cantore di Blurette», «idea originaria [...] di molto modificata in séguito»<sup>46</sup>.

Il proposito è quello di rammodernare sia nello stile che nel contenuto la solida, pur se farraginoso, narrazione manzoniana, per offrirla al godimento non dei «venticinque lettori» maliziosamente previsti dallo stesso Manzoni, ma dei «molte volte centomila» o addirittura «venticinque (milioni di) lettori»<sup>47</sup> che Da Verona si attende per i suoi libri. «Il lato ironico del mio spirito,» – scrive il modenese – «quel demone che in me sghignazza perfino quando piango, non tralasciava di farmi vedere quanto facile, quasi necessaria, fosse la caricatura d'un tal genere di arte, il quale aveva senza dubbio il di fatto (o il pregio?) di mancare, almeno per noi, uomini di questo secolo nevrastenico, d'una cerebralità troppo raffinata, e che si appagava di mantenere tutte le cose, anche il lirismo, al suo livello normale, cioè quietista e

---

<sup>45</sup> G. DA VERONA, *I Promessi Sposi*, cit., pag. 30.

<sup>46</sup> G. DA VERONA, *I Promessi Sposi*, cit., pag. 31.

<sup>47</sup> G. DA VERONA, *I Promessi Sposi*, cit., pagg. 31 e 48.

borghese, cromolitografico e ben pensante»<sup>48</sup>. Da Verona s'inventa una visita alla tomba di Manzoni e imbastisce una conversazione immaginaria con l'autore de *I Promessi Sposi*, al quale, senza nascondere i suoi gusti di «decadente rimbaudiano e mallarmista», manifesta la «malefica intenzione» di immergere la propria «mano sacrilega nell'opera maggiore della sua vita»<sup>49</sup>, chiedendo poi il parere dell'interessato sul progettato rimaneggiamento da capo a fondo del romanzo in stile daveroniano, «così da far ridere tutti coloro che in Italia si occupan di lettere, ma sopra tutto i più devoti manzoniani»<sup>50</sup>. Manzoni, dopo avere fatto qualche apprezzamento sull'attività letteraria del collega scrittore, osserva, molto tranquillamente, che un romanzo celebre, una volta diventato di pubblico dominio, non può sottrarsi al destino di essere ripreso e manipolato per le rappresentazioni più varie, che non solo non possono recargli danno alcuno, ma, al contrario, gli forniscono una ulteriore popolarità, e si dichiara ben lieto che alle «nozze di platino» dei suoi *Promessi Sposi* «intervenga un anfitrione» che li faccia «brindare a Champagne» e metta magari «le calze di *voilé*, o di seta artificiale, su le caviglie un po' massicce della [...] povera Lucia Mondella»<sup>51</sup>.

Da Verona conferma la sua intenzione di «novecentizzare» *I Promessi Sposi*, ma precisa che non intende seguire l'«idea originaria» di «ritoccare» e «alleggerire» il

---

<sup>48</sup> G. DA VERONA, *I Promessi Sposi*, cit., pag. 23.

<sup>49</sup> G. DA VERONA, *I Promessi Sposi*, cit., pagg. 32-33.

<sup>50</sup> G. DA VERONA, *I Promessi Sposi*, cit., pag. 36.

romanzo «ad uso del bel Novecento», quanto piuttosto di mettere in luce la «farsa meravigliosa» che esso contiene, ricavando da una «vicenda seria» una «commedia faceta», in ciò confortato da una serie di riflessioni sull'«ironia» e sulla «caricatura», messe in bocca allo stesso Manzoni. «Non v'è grande opera d'arte» – fa dire Da Verona a quest'ultimo – «la quale non proietti da sé, come un'ombra, la propria caricatura. Più perfetta è quest'opera, più facile parodiarla; mentre la cosa riesce pressoché impossibile con le opere mediocri, nelle quali manca il forte contrassegno dell'individualità, come nelle fisionomie sbiadite. E poiché io stesso (lei forse lo ha compreso) fui sopra tutto un ironista – ironista, se vuole, compassato e prudente all'eccesso – nello scrivere il mio romanzo vedevo sopra tutto uscirne, sotto il correre della penna, la sua caricatura. Questo senso della comicità fondamentale che si racchiude nelle cose umane e in quelle dell'arte, di quel nulla che divide la bellezza dalla sua contraffazione, è appunto quel senso di vigile autocritica, il quale, se da un lato sorregge, dall'altro dispera i genuini artisti»<sup>52</sup>.

Come è chiaro, non solo il modenese continua ad assimilare fortemente vita e arte, ma vede entrambe sotto la specie dell'effimero, ben lungi dalla seriosità ottocentesca di cui scrittori e critici tradizionalisti e bigotti del Novecento non riescono in fondo a liberarsi, né a livello di contenuto né a livello di forma, con la conseguente crisi del libro a vantaggio di forme espressive più facilmente fruibili e maggiormente gratificanti come il cinematografo. E sebbene sappia di non potere persuadere di

---

<sup>51</sup> G. DA VERONA, *I Promessi Sposi*, cit., pag. 36.

queste sue vedute chi si pasce delle certezze di concezioni della vita e dell'arte per lui inaccettabili, Da Verona non rinuncia a specificare che «la musica de' xilofoni e della batteria di jazz è quella che meglio scandisce la irrequieta e paradossale dissonanza che produce, nel suo frastuono creatore di potenza, la vita moderna», nella quale «obbligo tassativo» dell'arte è quello di «TROVARE LE FORME CHE LE CONSENTANO DI RIDIVENIRE UN RIPOSO DELLO SPIRITO», una delle quali è il riso e l'altra, «la più eterna», il pianto<sup>53</sup>.

In questa *Introduzione* Da Verona non fa che ribadire quanto già sostenuto nelle altre sue opere sopra richiamate, vale a dire che la vita è una tragicommedia priva di qualsiasi finalità intrinseca, che trascina o travolge nel suo inarrestabile turbine i singoli esseri umani, che spesso si affaticano invano a dare un senso a ciò che non ce l'ha, mentre meglio farebbero a godere senza farsi troppe domande e senza crearsi indistricabili pastoie di quei pochi attimi di gioia che riesce loro di distillare dal flusso senza meta nel quale sono immersi.

L'arte, nella misura in cui vuole farsi rappresentazione e specchio della condizione umana, non può che ripetere l'aleatorietà e la mutabilità, sforzandosi di decantarne l'interpretazione austera e pedante con lo strumento di un'ironia che sia in grado mostrare il nulla sostanziale che essa nasconde. In quanto attività umana, l'arte ha

---

<sup>52</sup> G. DA VERONA, *I Promessi Sposi*, cit., pag. 37.

<sup>53</sup> G. DA VERONA, *I Promessi Sposi*, cit., pagg. 41-42. A queste forme, Manzoni aggiunge «quella che fa pensare a Dio» e, pur non avendo nulla in contrario a che si donino a Lucia Mondella «i fiori ubbriacanti e purpurei del mortifero oppio», fa osservare a Guido che forse si accorgerà un giorno che «val meglio lasciare dietro di sé il piccolo seme d'una pannocchia di grano, che una grande serra d'orchidee».

semplicemente la funzione di allietare, così come l'uomo ha, verso l'altro uomo, il «dovere» «d'aiutarlo a trovare qualche gioia fugace, qualche ilarità passante, in questa vita che si compone di polvere»<sup>54</sup>.

La parodia costituisce perciò la possibilità sempre presente di riprendere in chiave ironica qualsiasi rappresentazione seria della realtà e dell'arte e di svelare e porre in rilievo la «comicità fondamentale» che accompagna come una linea d'ombra tutte le vicende e le opere dell'uomo, ivi comprese le produzioni artistiche e letterarie.

In termini generali, va osservato come il lavoro di rifacimento de *I Promessi Sposi*, se progettato nell'inverno del 1923, ha richiesto ben sei anni di elaborazione, fino al 1929, prima di potere essere completato e dato alle stampe, anche se in questo periodo Da Verona ha composto numerosi altri lavori, dalla *Lettera d'amore alle Sartine d'Italia* a *Cléo, robes et manteaux* a *L'inferno degli uomini vivi*, a *Mata Hari*, a *Un'avventura d'amore a Teheran*. Questo a sostegno dell'osservazione che, per potere realizzare una parodia de *I Promessi Sposi*, occorre una conoscenza molto approfondita dei caratteri e delle situazioni. «Non si possono parodiare *I Promessi Sposi*» – osserva Carlo Santulli in proposito – «se non li si adotta in blocco, e da essi si tirano fuori quelle che ci sembrano incongruenze, cose sottaciute (per esempio i famosi asterischi coi quali Manzoni scrive i nomi di persone e luoghi che, ancora a duecent'anni di distanza è meglio non conoscere) e specialmente ciò che stona nell'ambientazione. Un lavoro per cui non basta uno studente spiritoso e volenteroso,

---

<sup>54</sup> G. DA VERONA, *I Promessi Sposi*, cit., pag. 42.

perché richiede di conoscere il romanzo manzoniano come le proprie tasche. E un lavoro, detto tra le righe, da scrittore professionista»<sup>55</sup>.

In particolare, poi, va rilevato come la trasformazione parodica de *I Promessi Sposi* operata da Guido Da Verona utilizzi diversi registri e codici dell'ironia e della satira<sup>56</sup>, il cui esito non sempre risulta soddisfacente sotto il profilo artistico-letterario.

Dalla *Introduzione* all'opera si può ricavare una intenzione ironica complessivamente «ludica» o «neutrale» del modenese nei confronti del suo ipotesto, cui dovrebbe fare seguito la creazione di una atmosfera parodica egualmente «ludica» nella quale collocare il rifacimento della storia, ed è indubbio che la gran parte del testo daveroniano si muove all'interno di tale atmosfera. La caricaturizzazione ludico-ironica colpisce l'impianto narrativo e i personaggi, ma anche gli stilemi e i modelli di scrittura del romanzo originale, il quale, come è noto, si presenta, a sua volta, come rifacimento di un «dilavato e graffiato autografo»<sup>57</sup>, sicché il processo di parodizzazione si estende alla narrazione nel suo complesso, tanto in riferimento all'aspetto del contenuto che in relazione alla forma linguistico-espressiva.

Tuttavia, a volte la trasformazione parodica daveroniana sembra mutare il suo registro da «ludico» a «derisorio», con la conseguente generazione di una intenzione

---

<sup>55</sup> C. SANTULLI, *Un esempio di satira politica durante il fascismo: "I Promessi Sposi" di Guido Da Verona (1881-1939)*, «Progetto Babele», venerdì 07/12/2007.

<sup>56</sup> Sui rapporti tra ironia, parodia e satira, cfr. M. LAGANÀ, *Problematiche della comunicazione parodica*, cit., pagg. 16-19, nonché la bibliografia ivi richiamata.

«derisorio-aggressiva» nei confronti del suo bersaglio, che finirebbe così con l'assumere consistenza «extratestuale» o «extramurale».

In effetti, se la parodia «intramurale» si muove nell'ambito intertestuale del riferimento all'ipotesto, anche nel caso in cui si configuri come «parodia satirica», la parodia «extramurale» assume un *target* sociale o morale esterno al testo e, avvicinandosi maggiormente alla satira, si trasforma in «satira parodica»<sup>58</sup>. Ma il punto qui sta proprio nel cogliere se vi sia una tracimazione extramurale nell'intenzione parodica daveroniana.

Antonio Piromalli, dopo avere rilevato che «i modi di dissacrare momenti e personaggi religiosi del romanzo sono grossolani [...] mentre più accettabile è la parodia lessicale, delle comparazioni, dei famosi attacchi descrittivi dei capitoli del romanzo [...] e, ancor più, quella dell'erudizione storica e delle citazioni in latino, dei luoghi divulgatissimi e imparati a memoria dagli studenti (“– Benedetto Croce? ... Chi era costui? – ruminava tra sé don Abbondio seduto sul suo seggiolone”<sup>59</sup>)», trova strano che lettori e critici non si siano accorti del fatto che «nello scrivere il rimaneggiamento del romanzo G. si serve della parodia per mirare alla satira degli elementi di struttura, di costume e di stile del fascismo che ormai suscitavano

---

<sup>57</sup> A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, Garzanti, Milano 1980, pagg. 1-5.

<sup>58</sup> L. HUTCHEON, *L'estensione pragmatica della parodia*, in AA. VV., *Dialettiche della Parodia*, a cura di M. Bonafin, Dell'Orso, Alessandria, 1997, pag. 83.

<sup>59</sup> «Dante Alighieri? ... Chi era costui?», aveva già provato a scrivere qualche anno prima Guido Da Verona in *Cléo, robes et manteaux*.



irritazione e derisione»<sup>60</sup>. Il critico – cui pure non sfugge che Da Verona «aderì a interessi, tesi, movimenti che portarono al fascismo, quindi del fascismo volle essere intellettuale organico» e che, «quando il fascismo era diventato ormai regime, [...] propose al capo del governo un progetto di fascismo internazionale privo di qualsiasi apertura sociale»<sup>61</sup> – individua «la vera novità del romanzo rimaneggiato» nella «satira dello stile fascista fanfaronescamente eroico e antiborghese», leggendo nelle pagine del testo la chiara satira di specifici eventi e personaggi dell'era fascista<sup>62</sup>, e ne conclude che «la manipolazione ludica in questa chiave ha una sua fondamentale importanza», in quanto rappresenta una «intelligente parodia del fascismo»<sup>63</sup>.

Sulla stessa linea interpretativa si muove più recentemente Carlo Santulli, il quale, dopo avere osservato che «il libro sembra ad una prima lettura innocuo, spiritoso

---

<sup>60</sup> A. PIROMALLI, *Guido Da Verona*, cit., pagg. 154-155.

<sup>61</sup> A. PIROMALLI, *Guido Da Verona*, cit., pag. 7.

<sup>62</sup> Secondo Piromalli vi sono chiari riferimenti alle tristi condizioni dei contadini nel 1928, al carovita a Milano, alla recessione causata dalla politica dell'autarchia, alla lunga attesa per l'ultimazione della stazione di Milano, alla chiusura dei *tabarin* ordinata dal fascismo, alle leggi speciali, alle battaglie del grano, alle bonifiche, alla campagna demografica, alle finzioni del fascismo, all'inaugurazione della Fiera Campionaria di Milano (12/04/1928) e ad altri infiniti ridicoli esempi reperibili negli anni in cui Da Verona scriveva la sua parodia. Naturalmente, non manca la satira del Duce attraverso la descrizione della figura e dei comportamenti di Don Gonzalo. Cfr. A. PIROMALLI, *Guido Da Verona*, cit., pagg. 155-161.

<sup>63</sup> A. PIROMALLI, *Guido Da Verona*, cit., pag. 161. Max Bruschi trova nel rifacimento di Da Verona una «inaspettata satira nascosta tra i drappeggi della parodia» e condivide la tesi secondo cui l'«autore, incurante delle conseguenze, mette tutto e tutti alla berlina, spiattellando il carovita, i pescicani, la criminalità diffusa, l'assenza di certezza del diritto, le limitazioni della libertà personale» (M. BRUSCHI, *Il riso sgherro del bel Guido*, in G. DA VERONA, *I Promessi Sposi*, cit., pag. 17). Anche Maria Raffaella Cornacchia considera *I Promessi Sposi* di Da Verona «un'acre satira dello stile fascista e del personaggio di don Gonzalo = Mussolini» (Cfr. M. R. CORNACCHIA, *Guido da Verona: "romanzatura da coltre e da conforto intimo". Paraletteratura e intertestualità*, «Griseldaonline», n. III, novembre 2003-ottobre 2004).

certo, ma non esageratamente tagliente», trova che, procedendo più in profondità nella lettura, «si capisce che il centro del racconto è un altro, e vi sono delle trovate di satira assolutamente corrosiva, che fanno passare in secondo piano la (modesta, ma pur presente) trasgressione sessuale, ed anche l'aspetto della polemica anticattolica, che Da Verona tiene su un livello piuttosto goliardico». In altri termini, «Da Verona, sperando sul supporto o forse sulla disattenzione del partito, e specie su quello del suo pubblico, fedele da un quindicennio, a livelli di bestseller, vuotò il sacco di quel che non andava»<sup>64</sup>.

Non diverso è il convincimento di Rita Verdirame e Manuela Spina, allorché affermano che, nell'opera di Da Verona, «la funzione critica della parodia non si esercita, dunque, solo nei confronti del diretto bersaglio letterario, ma sconfinava in un attacco alla società italiana negli anni della dittatura e degli accordi concordatari»<sup>65</sup>.

Tuttavia, anche alla luce delle vicende biografiche di Guido Da Verona ricostruite da Enzo Magri, con particolare riferimento ai suoi rapporti con il fascismo prima e dopo la pubblicazione del rifacimento de *I Promessi Sposi*, non appare convincente l'ipotesi che tale testo abbia voluto porsi come una denuncia esplicita del regime e dei mali da esso causati<sup>66</sup>.

---

<sup>64</sup> C. SANTULLI, *Un esempio di satira politica durante il fascismo: "I Promessi Sposi" di Guido Da Verona (1881-1939)*, «Progetto Babele», cit.

<sup>65</sup> R. VERDIRAME-M. SPINA, *Falsi d'autore, giochi d'artista: lineamenti di storia della parodia e spunti di riflessione*, Introduzione a R. VERDIRAME-M. SPINA (a cura di), *Canto e contro canto. La parodia nella letteratura italiana dalle origini al Novecento*, cit., pag. 44.

Anche se, indubbiamente, il fascismo di Da Verona non ha mai coinciso, nelle sue motivazioni, con l'evoluzione dell'idea fascista, è da ritenere che *I Promessi Sposi* non vadano confusi nella loro finalità né con *Tempi moderni*, né con *Il Grande Dittatore* di Charlie Chaplin, non possano cioè essere appropriatamente interpretati come satira sociale o politica intenzionale. Ciò non esclude, ovviamente, che l'effetto ironico della parodia sia avvertito come satirico dal lettore già per suo conto ideologicamente predisposto e sensibilizzato a tale approccio dalla sua formazione culturale e socio-politica, ma riflessioni di tal genere rientrano più nell'ambito di una teoria della ricezione che in quello di una analisi del testo e delle sue caratteristiche letterarie.

Se va apprezzata la notazione di Antonio Piromalli secondo cui il rimaneggiamento daveroniano ha «due piani», non si può, tuttavia, accogliere l'identificazione di detti piani con «quello dell'anacronismo volutamente profanatorio della religione, della morale, della letteratura e dello stile del romanzo manzoniano e quello che si riferisce alle prepotenze e al costume del fascismo»<sup>67</sup>.

I due «piani» o, meglio, le due «idee» da cui Da Verona si è lasciato guidare sono piuttosto la «novecentizzazione» («idea originaria») e la «caricatura» (idea ultima e operativa, intesa come «il togliere da una vicenda seria una commedia faceta») di

---

<sup>66</sup> Già in un articolo (*I Promessi Sposi rifatti da Guido Da Verona*) pubblicato su «Critica fascista» (primo gennaio 1930) Cornelio Di Marzio aveva sollevato il dubbio che alcune frasi del libro di Da Verona avrebbero potuto mettere in ridicolo il fascismo.

<sup>67</sup> A. PIROMALLI, *Guido Da Verona*, cit., pag. 156.

un'opera dovuta essa pure alla penna di un «ironista»<sup>68</sup> e perciò presentata come rifacimento di un ipotesto – uno «scartafaccio» – immaginario. In altre parole, *I Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni manifestano già in sé alcuni tratti della parodia. Infatti, Manzoni, da un lato, rifiuta come «intollerabile» la maniera di scrivere (la «dicitura») dell'anonimo e ritiene che essa «non è cosa da presentare a lettori d'oggi», ma va ammodernata o, come potremmo anche dire, «ottocentizzata» e, dall'altro, come è noto, si ritaglia qua e là nel corso della sua opera uno spazio di commentatore, a volte ironico. Ci sarebbero, perciò, degli spunti abbastanza pertinenti per interpretare *I Promessi Sposi* di Guido Da Verona come parodia di una parodia.

Ma, per tornare alle due «idee»-guida della parodia daveroniana – «novecentizzazione» e «caricatura» –, va detto che esse, benché spesso felicemente convergano nella resa artistica dell'opera, tuttavia a volte confliggono, creando squilibri e forzature.

In effetti, mentre Manzoni si limita a «ottocentizzare» l'espressione linguistica e a riordinare la storia in un'atmosfera complessivamente seicentesca, sia pure per ricavarne riflessioni di carattere universale, Da Verona non solo «novecentizza» la lingua secondo un progetto di scrittura lontanissimo dalla concezione linguistica manzoniana e da quella degli scrittori e critici suoi contemporanei, ma adopera in maniera pervasiva ed eccessiva lo schema della parodia anacronistica per quel che

---

<sup>68</sup> G. DA VERONA, *I Promessi Sposi*, cit., pagg. 36-37.

riguarda i riferimenti storico-culturali, con il risultato di unificare e confondere in maniera arbitraria e forzosa nel tempo immaginario della «fiaba giocosa» narrata un arco temporale di ben tre secoli. Ed è proprio la «novecentizzazione», usata anacronisticamente, a dare l'impressione del trapasso dalla farsa alla satira, perché, come è ovvio, l'interpretazione farsesca della realtà non può apparire altro che satira e corrosione a chi tale realtà – soprattutto se socialmente e politicamente configurata – tiene per valore eccelso e immutabile.

Sotto il profilo della resa estetica, il difetto principale dell'operazione compiuta da Da Verona sembra esso pure da addebitare a questo abuso dell'escursione anacronistica, che rende immediatamente evidente quella diversità dei piani semantici del detto e dell'inteso che invece dovrebbe essere affidata all'inferenza intelligente del lettore. Quest'ultimo, infatti, viene, nel caso, in qualche modo a essere – e a sentirsi – defraudato del godimento che procede dalla soddisfazione dell'impegno cognitivo che sottende la comprensione della duplicità o molteplicità di sensi implicati nella parodia.

«L'attualizzazione della trama dei *Promessi Sposi* archetipici» – scrivono Rosaria Verdirame e Manuela Spina – «[...] provoca una serie di fatti inaspettati e di slittamenti semantici dall'effetto estremamente ridicolo. [...] Più consoni il riciclaggio delle tecniche descrittive, figurative e ritrattistiche manzoniane, cosicché si può asserire che questo riadattamento rispecchia i precetti fondanti della *permutatio* puntuale ma antitetica – nella lettera e nello spirito – di un'opera-emblema dell'Italia

risorgimentale e postunitaria; una *imitatio* indirizzata all'ammodernamento di un classico» per «novecentizzarlo»<sup>69</sup>.

Ma mentre la «novecentizzazione» linguistica trova esito appropriato e apprezzabile nella prosa daveroniana, è la «novecentizzazione» praticata come schema anacronistico di alterazione parodica della materia narrativa a costituire, come si diceva, la parte insoddisfacente del rifacimento de *I Promessi Sposi*, che pur tuttavia merita ancor oggi di essere letto per la vena giocosa, ironica e dissacratoria che lo attraversa.

Purtroppo, se alla domanda: «Alessandro Manzoni? ... Chi era costui?» una risposta la si riesce ancora a trovare, sfogliando le pagine di qualsiasi storia della letteratura italiana, non altrettanto facilmente si riesce a dare risposta con lo stesso metodo alla domanda: «Guido Da Verona? ... Chi era costui?».

Speriamo che questo modesto contributo possa servire in qualche misura a dare notizia di un autore, le cui opere, tutto sommato, restano iscritte a pieno titolo nell'orbita culturale del nostro mondo nichilista e decadente.

---

<sup>69</sup> R. VERDIRAME-M. SPINA, *Falsi d'autore, giochi d'artista: lineamenti di storia della parodia e spunti di riflessione*, Introduzione a R. VERDIRAME-M. SPINA (a cura di), *Canto e contro canto. La parodia nella letteratura italiana dalle origini al Novecento*, cit., pagg. 44-45. Alle pagg. 151-162 di detta opera sono messi a raffronto i capitoli primo e ventunesimo de *I Promessi Sposi* di Manzoni e di Da Verona.