

Schlagbilder: Invektivität durch Parodie

Jürgen Müller, Lea Hagedorn,
Giuseppe Peterlini,
Frank Schmidt (Hg.)
**Gegenbilder. Bildparodistische
Verfahren in der Frühen Neuzeit.**
Berlin/München,
Deutscher Kunstverlag 2021.
344 S., 16 Farbtafeln, 143 s/w Abb.
ISBN 978-3-422-98239-0. € 59,00

Parodia deriva dal greco, *parà* e *odé*, e significa *contro il canto* o *a fianco del canto*. Generalmente, per parodia s'intende un'imitazione di un'opera già esistente e trasformata mediante effetto o intenzione comici. Le sue origini sono letterarie e recitative, stando alle fonti: Aristotele la menziona nella sua *Poetica* tra i generi drammatici insieme a tragedia, commedia ed epica, e Ateneo da Naucrati, nei frammenti de *I deipnosofisti*, ne dà qualche aneddotico ma, per la nostra conoscenza del mondo antico, fondamentale riscontro. Per gli antichi Greci, la parodia è biforcuta: è una modalità performativa del canto, contro il' e ,a fianco del' ritmo epico e omerico, della quale l'arcaico Egemone di Taso fu rapsodo laureato ad Atene. In epoca classica, Aristofane, nelle sue commedie, era uso parodiare il linguaggio tragico-realistico del suo contemporaneo Euripide, in funzione salacemente critica.

La parodia è anche un genere, in cui l'inversione del soggetto in direzione anti-eroica, o eroicomica, assume le forme della trasformazione zoomorfa (la *Batracomiomachia*) e dell'abbassamento dell'epica nel quotidiano (*I Ciclopi* di Euripide). Legato al genere dell'eroicomico è il dramma satiresco, laddove il satiro, compagno di ebbrezze del corteo

di Dioniso, si traveste di ruoli nobili, siano essi di Eracle o del filosofo di turno. Soprattutto attraverso le pitture fittili giunte fino a noi, è possibile avere una visione, seppur parziale, della parodia visiva nell'antichità. Insomma, le radici della parodia nella storia della cultura d'Occidente sono assai nobili, eppure di rado la storia dell'arte si è occupata di questo ipotetico canone „a fianco“ del canone. Forse, a dirla con Giorgio Agamben, la parodia ci mostra costantemente e consistentemente la propria impossibilità ontologica e la sua impraticabilità discorsiva (Die Parodie, in: Giorgio Agamben, *Profanierungen*, Frankfurt a. M. 2005, 43). Ciò che vediamo e comprendiamo è solo uno specchio deformato.

I. È in questa cornice che il SFB 1285 *Invektivität. Konstellationen und Dynamiken der Herabsetzung* (Teilprojekt F: *Parodie und Pasquinade. Gestalt und Genese von Modernisierungsprozessen frühneuzeitlicher Kunst*), diretto da Jürgen Müller presso la Technische Universität di Dresda, ha curato la recente pubblicazione *Gegenbilder. Bildparodistische Verfahren in der Frühen Neuzeit*. Il volume raccoglie i saggi dei partecipanti al simposio *Spöttische Imitation*, tenutosi nel 2019 presso la Sächsische Akademie der Künste a Dresda. Nell'introduzione, Müller chiarisce le criticità nell'affrontare lo studio della parodia all'interno della storia dell'arte. Mentre la parodia letteraria ha una buona fortuna critica, ancora non esiste uno studio sistematico su origini, manifestazioni e sviluppo storico della parodia visiva. Anche quando questo avviene, il ricercatore tende ad applicare modelli contemporanei di parodia a esperienze storicizzate, senza considerare scientificamente la filologia del termine, scritta o visiva che sia. I contributi a *Gegenbilder* non solo cercano di investigare, attraverso casi studio, specificità formaliste della parodia, ma anche di far emergere la rilevanza extra-artistica nei di-

lino necessariamente in direzione e intensità, di epoca in epoca. Nello specifico, nel discorso dell'antipetrarchismo la funzione parodica è dichiaratamente critica – appunto anche sul piano dell'ideologia – e non semplicemente scherzosa, di commento o d'intrattenimento.

Se si dovesse ipotizzare il momento generativo della parodia nella storia delle idee cinquecentesche, Jürgen Müller e Wolf Seiter, in *Immer die gleiche Leier. Parodie und Kritik der imitatio veterum in deutscher und flämischer Kunst des 16. Jahrhunderts*, opterebbero per l'*Elogio della follia* e il *Ciceronianus* di Erasmo da Rotterdam. Nel Rinascimento avviene la prima costruzione visiva del canone, che va dall'imitazione dell'antico a quella della maniera moderna evidenziata dal Vasari in

Raffaello, Michelangelo e Leonardo. La parodia, come controcanone visivo serve però funzioni critiche ben oltre il proprio confine artistico, come scrivono Müller e Seiter: „Wir wollen zeigen, dass sich das Anliegen von Parodien nicht auf die Verballhornung oder Verhässlichung bestimmter Werke reduzieren lässt, sondern dass mit ihnen ein systematisches Interesse einhergeht, indem die Kunstlehre der *imitatio veterum* aus christlicher oder politischer Sicht kritisiert wird, um als ideologisches Konstrukt sichtbar zu werden. Parodien dienen der Selbstpositionierung, und die mit ihnen einhergehenden Herabsetzungen haben keinen Selbstzweck, sondern stellen poetologische, religiöse wie auch politische Reflexionen dar. In subversiver Form machen sie die Konstruiertheit der kritisierten

Werke sichtbar und lösen das Form-Inhalt-Gefüge auf.“ (58)

La funzione politico-religiosa della parodia si ritrova nel saggio di Hole Rößler, *Invektive Bildnisse abseits der Karikatur. Druckgraphische Porträtparodien in der frühneuzeitlichen Gelehrtenkultur*. Da un punto di vista intermediale del rapporto tra immagine e testo, Rößler guarda alla tradizione della ritrattistica all'interno della produzione a stampa. Non siamo più, quindi, nel campo delle belle lettere o arti, bensì nell'ambito del documento visivo e testuale che, a sua volta, dimostra ancora di più come la parodia sia un prodotto complesso della propria epoca. Rößler po-



Abb. 2 Tobias Stimmer (Reißer)/Johann Fischart (Text), *Gorgoneum caput*, Ausschnitt. Straßburg 1577 (Version B). Exemplar der Zentralbibliothek Zürich, Graphische Sammlung, PAS II 25/18 [Tobias Bulang [Hg.], Johann Fischart, genannt Mentzer. Frühmediale Autorschaft im intermedialen Kontext, Wiesbaden 2019, S. 84, Abb. 1]



Abb. 3 Giulio Romano, Polyphem, 1520–24. Fresko. Rom, Villa Madama, Gartenloggia (Julian Kliemann/Michael Rohlmann, Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600, München 2004, S. 296, Abb. 59)

ne l'accento sulla celebrità del personaggio ritratto, condizione necessaria per comprendere le motivazioni della parodia. In questi casi sono più frequenti le parodie per sostituzione e inversione, che per trasformazione del modello. Questo non casualmente: l'immediata comunicabilità della parodia è in funzione di un messaggio propagandistico politico-religioso, non necessariamente di una polemica artistica.

Alberti, Erasmo, in Baldassare Castiglione, nelle polemiche politico-religiose sulla Riforma, in quelle letterario-ideologiche sul classicismo, e nelle diverse rinascenze. Seguendo un ordine cronologico, si parte dunque dal *trait d'union* tra Medioevo e Rinascimento. In *Höfischer Reigen und Bauerntanz. Bewegungscodes im Fokus parodistischer Darstellung*

II. Nella seconda sezione del libro, *Historische Fallstudien*, troviamo indagini e contributi specifici su oggetti visivi sinora poco o per nulla studiati sotto la lente della parodia. I saggi più interessanti sono sicuramente quelli dedicati al Cinquecento pre-Scaligero: tra un Medioevo, dove la parodia è la regola (Bakhtin), e un Seicento, dove il burlesco, il travestimento (*Travestie*) e l'eroicomico sono generi popolarissimi, nel Rinascimento occorre scovare la parodia tra le pieghe dei discorsi: in Leon Battista



Abb. 4 Michelangelo, Jonas, 1508–12. Fresko. Rom, Sixtinische Kapelle (Die Sixtinische Kapelle. Eine bebilderte Führung, Vatikanstadt 2002, S. 78)



Abb. 5 Agnolo Bronzino, sog. Allegorie (Venus und Cupido), um 1545. Öl/Holz, 146 x 116 cm. London, National Gallery (<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bronzino-an-allegory-with-venus-and-cupid>)

Grafs. Lo svizzero Urs Graf (c. 1485–1527/28) fu artista colto, che accolse e trasformò con gusto parodico i modelli contemporanei di Dürer e Raffaello. Schmidt si concentra su un disegno, *Satyr mit Frau, welcher Jupiter opfert* (1513) (fig. 1) – cui la letteratura specialistica non ha finora attestato elementi parodici – rilevandovi invece una critica all'idolatria dell'antico, quell'ideologia dominante del Rinascimento europeo già evidenziata da Robert e

lungstrategien am Beispiel der Neidharttänze am Großen Wendelstein der Albrechtsburg in Meißen, Harald Wolter-von dem Knesebeck prende a oggetto di studio il ciclo di altorilievi all'Albrechtsburg (1485), avente per soggetto il *Veilchenschwank* del Minnesänger Neidhart. Qui troviamo rappresentate figure tipiche dei mondi al contrario (*verkehrte Welten*) medievali: quello ufficiale delle corti secolari ed ecclesiastiche e quello supplementare dei rituali contadini e popolari. Secondo Wolter-von dem Knesebeck, la persistenza di questi motivi in epoche tarde indicherebbe una loro estesa e condivisa popolarità, se non attualità, tra i diversi ceti sociali. Questo fatto contribuisce a rafforzare lo studio delle parodie visive in Pieter Bruegel.

Inoltriamoci nel Cinquecento svizzero, grazie a Frank Schmidt, *RETIBUIHCIREFPORID. Parodistische Inversionen im zeichnerischen Werk Urs*

Müller/Seiter. Come Rößler ha selezionato un oggetto di studio laterale alla storia dell'arte, quale il ritratto a stampa, così Seraina Plotke, nel suo *Parodistischer Schlagabtausch in illustrierten Flugschriften der Reformationszeit*, si è occupata di un altro prodotto della neonata riproduzione meccanica: volantini, opuscoli e manifesti di propaganda nell'epoca della Riforma (fig. 2). Il feroce dibattito teologico tra luterani e anti-luterani ha a disposizione un arsenale visivo e letterario assai vario: da trasformazioni zoomorfe – per esempio, Thomas Murner in gatto – a citazioni intertestuali e intermediali, decontestualizzate per fini satirici.

Hans Aurenhammer, in *Allzu menschliche Götter. Giovanni Bellinis Götterfest als Mythenparodie?*, presenta il celebre dipinto del tardo Bellini *Festino degli dei* (1514, ridipinto da Tiziano nel paesaggio sulla sinistra nel 1529 c.). Si tratta di



Abb. 6 Joshua Reynolds, Parody of Raphael's School of Athens, 1751. Öl/Lw., 97 x 135 cm. Dublin, National Gallery of Ireland ([https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Joshua_Reynolds_-_Parody_of_Raphael's_'School_of_Athens'__\(1751\)_-_NGI_cr.png](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Joshua_Reynolds_-_Parody_of_Raphael's_'School_of_Athens'__(1751)_-_NGI_cr.png))

un'opera misteriosa – un unicum nella produzione belliniana, normalmente devota alla pittura sacra – che già Jacob Burckhardt definì una trasposizione burlesca del mito in una festa contadina. Aurenhammer ricostruisce il contesto, tra Venezia e Ferrara, per il quale di parodia si possa parlare, e analizza l'eroticismo triviale nei miti di Priapo e Loti e di Bacco così come la rinascenza di Luciano da Samosata, come potenziali elementi di ricezione della parodia nel primo Cinquecento. Giuseppe Peterlini, in *Der ehrwürdige Prophet und der lächerliche Zyklus. Der Polyphem von Giulio Romano in der Villa Madama als eine Michelangelo-Parodie*, offre un caso-studio interessante per comprendere la raffinatezza visiva del primo Cinquecento romano. Dimostrando come, nella lunetta della Loggia di Villa Madama a Roma (fig. 3), Giulio Romano esegua una parodia visiva del profeta Giona di Michelangelo dalla Sistina (fig. 4), Peterlini ricostruisce sia il contesto squisitamente letterario – incentrato sulla parodia dell'episodio di Polifemo ne *I Ciclopi* di Euripide – sia quello, diremmo oggi, di sistema del-

l'arte, costruito su invidie, invettive, e spionaggi tra i clan rivali di Raffaello e Michelangelo. Nel saggio *Witz, Ironie, Parodie, Travestie am Hof von Fontainebleau*, Christine Tauber ipotizza che la *Venere e Cupido* (ca. 1545) (fig. 5) del Bronzino sia una parodia della *Sacra Famiglia* (1518) di Raffaello ora al Louvre. La tesi è affascinante, convincente e contestualizzata rispetto sia all'arte oratoria espressa da Baldassarre Castiglione nel *Libro del cortegiano* sia alla pratica burlesca in poesia del Bronzino stesso. Particolarmente significativa è la coscienza retorica della citazione decontestualizzata e della discrepanza, da parte del gentiluomo del Cinquecento. Per la *Venere e Cupido* si può dunque parlare di una *Gattungs- o Bildklassenparodie*, poiché essa è parodia, non solo delle forme, quanto soprattutto delle funzioni della raffaellesca *Sacra Famiglia*.

III. In *Ein Bilderstreit und seine Parodien. Hogarth, Sandby und die Zukunft der Kunst*, Lea Hagedorn analizza il dipinto *Paul before Felix* (1747–51) come perno sul quale argomentare l'utilizzo della paro-

dia nell'opera di William Hogarth. Da una parte, la parodia su Raffaello fornisce all'artista l'esercizio della funzione polemica nei confronti dell'insegnamento classicista propugnato nelle diverse accademie private a Londra. Dall'altra, essa diventa un'ulteriore occasione di critica, questa volta rivolta al sistema giudiziario inglese, nella propria incisione *Paul before Felix Buresqued* (1751). I mondi al contrario di Hogarth e la sua fama d'instancabile polemista generano parimenti parodie e caricature nei suoi confronti, da parte, per esempio, di Paul Sandby. Hagedorn osserva come gli esempi riportati dimostrino che, alla metà del Settecento, la parodia non fosse più un dispositivo o un genere per i palati raffinati delle classi altolocate, entrando invece di prepotenza nell'agone della polemica pubblica e pubblicistica.

La parodia di Hogarth su Raffaello non è un caso isolato. La *Scuola di Atene* (1510/11) delle Stanze Vaticane ritorna a più riprese sulla scena inglese del Settecento, come analizza Henry Keazor in *William Hogarth / Sir Joshua Reynolds: Raffael-Parodie oder Parodie Raffaels?* Nell'incisione satirica *The Lottery* (1721–24), che prende di mira la bolla speculativa del cosiddetto *South Sea Scheme* (1720), figure e struttura riprendono l'affresco citato così come la *Disputa* (1509/10). Hogarth prende sì Raffaello come capro espiatorio nella sua polemica contro il classicismo continentale, ma lo rende anche 'complice' nella disfatta del capitalismo britannico. La *Parody of Raphael's 'School of Athens'* (1751) (fig. 6) di Joshua Reynolds riprende fedelmente la composizione della Scuola di Atene, però popolata di caricature di turisti inglesi. Keazor ricostruisce la genesi del dipinto, rilevando come qui la parodia sia diretta a fini critico-sociali.

Cosa ci dicono questi saggi sulla parodia? La parodia è il supplemento del canone: vi si accompagna, lo critica, ne è necessario. Il nostro rapporto con le lingue, i linguaggi, le opere, insomma con il nostro ambiente culturale e sociale, non può essere esclusivamente 'serio'. In questo, gli artisti sono di grande esempio per gli storici dell'arte. Oltre che del sacro, abbiamo bisogno del profano: inversioni

e sovversioni, mondi al contrario, decontestualizzazioni e sostituzioni, essi sono tutti armamentari a disposizione dello spirito parodico insofferente all'autorità. Questa raccolta è allora un'importante testimonianza della possibilità di costituire un *Nebenkanon* storico-artistico e di comprenderne relative strutture e funzioni. Nel fare ciò, come evidenziato da diversi autori, un approccio intertestuale e intervisuale non è sufficiente: ne occorre anche uno intermediale, poiché la parodia vive trasversalmente il contesto sociale, politico, religioso ed economico. Un'ultima considerazione: normalmente la parodia necessita che il proprio modello sia riconoscibile, ma abbiamo visto come i casi-studio presentino opere strane o misteriose, di difficile interpretazione. Capovolgendo la questione, si potrebbe dunque affermare che, quando ci troviamo davanti a un'opera misteriosa, dalla complessità tale che l'occhio non può riconoscerne il senso, probabilmente essa si tratti di parodia.

BENIAMINO FOSCHINI, M.A.
Schäftlarnstr. 83, 81371 München
beniamino.foschini@gmail.com