

TERESA CANCRO

Vagabondi, furfanti e buffoni. Mésalliances inedite e palinodia dell'eroe nel «Baldus» di Teofilo Folengo

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

Vagabondi, fuffanti e buffoni. Mésalliances inedite e palinodia dell'eroe nel «Baldus» di Teofilo Folengo

Con il suo capolavoro in «ars macaronica» Teofilo Folengo porta alle estreme conseguenze la norma classica «ioca seriis miscere», non condividendo il progetto di nobilitazione del genere cavalleresco secondo i modelli del classicismo volgare. Andando oltre Pulci nel mescolare materia da camera e materia di piazza, Folengo traccia con il «Baldus» un disegno narrativo che assorbe le opposizioni, facendo convivere elementi aulici e grotteschi mediante impreviste e stranianti connessioni. Problematicizzando la possibilità di far uso del concetto di parodia come efficace chiave ermeneutica del «Baldus», il presente contributo intende esaminare la complessa dialettica tra epico e comico nella costruzione dei personaggi macaronici, e in particolare del protagonista eponimo, mediante l'analisi di «loci» significativi dell'«historia Baldi». Lo scopo è mettere in luce come le audaci interferenze tra epico e comico, realizzate da Folengo nella creazione dei suoi eccentrici e improbabili cavalieri, e la negazione dell'eroe a chiusura del poema siano rispettivamente il riflesso dei principi strutturali della «commixta natura» del macaronico e una riflessione sul valore della sua poesia, piuttosto che una programmatica irruzione del genere epico-cavalleresco e del mito della cavalleria.

Nel suo saggio sul *Baldus* Alessandro Capata ha assegnato la «categoria pluricentrica dell'«estremo?»» all'universo letterario ed esistenziale di don Teofilo Folengo. Estrema la sua *ars macaronica*, per l'interferenza di diverse tradizioni linguistiche, l'ibridismo dei generi, la trasgressiva e audace sperimentazione formale. Estrema, e quindi esterna, estranea, non allineata, la posizione del monaco mantovano sia rispetto al circuito della cultura letteraria di primo Cinquecento sia rispetto alle linee politiche della Congregazione benedettina retta da Ignazio Squarcialupi, e più in generale, per sospetti di simpatie ereticali, all'ortodossia cattolica del suo tempo¹.

L'eccentricità della personalità di Folengo e della sua attività letteraria non consente di collocare in una pacifica griglia tassonomica le sue opere, in particolare le *Macaronee*, e la centralità di concetti come realismo, parodia e carnevalesco, su cui si è fondata la tradizionale interpretazione del macaronico folenghiano a partire dal profilo della figura e dell'opera del sagace benedettino delineato da De Sanctis², è stata necessariamente messa in discussione dalle ultime, sebbene non recentissime, acquisizioni critiche, soprattutto per quanto riguarda ogni discorso ermeneutico sul *Baldus*³.

¹ ALESSANDRO CAPATA, «Semper truffare paratus». *Genere e ideologia nel «Baldus» di Folengo*, Roma, Bulzoni Editore, 2000, pp. 187-198. Sulla personalità e le idee religiose di Folengo: GIUSEPPE BILLANOVICH, *Tra don Teofilo Folengo e Merlin Cocciaio*, Napoli, Pironti, 1948; CESARE FEDERICO GOFFIS, *Teofilo Folengo. Studi di storia e poesia*, Torino, Bona, 1935; ID., *L'eterodossia dei fratelli Folengo*, Genova, Pagano, 1950; ID., *La contestazione religiosa e linguistica nei testi folenghiani*, in *Cultura letteraria e tradizione popolare*, Atti del Convegno di studi promosso dall'Accademia Virgiliana e dal Comitato Mantova-Padania, Mantova 15-16-17 ottobre 1977, a cura di Ettore Bonora-Mario Chiesa, Milano, Feltrinelli, 1979, pp. 84-129; MARIO CHIESA, *Teofilo Folengo tra la cella e la piazza*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1988, pp. 52-112.

² FRANCESCO DE SANCTIS, *La «Macaronea»*, in *Storia della letteratura italiana* [1870], II, introd. di Rene Wellek, note di Grazia Melli Fioravanti, Milano, Rizzoli, 1983, pp. 569-586.

³ Per la rivalutazione delle tradizionali categorie di realismo e parodia applicate all'opera di Folengo rinvio al già citato saggio di Capata, in particolare pp. 43-47 e pp. 109-118. Il carnevalesco attraverso la cui lente si è letta l'arte di Folengo era già stato ritenuto una categoria inapplicabile dallo stesso Bachtin (MICHAEL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979, p. 327). Tale posizione è ribadita da Cesare Segre (CESARE SEGRE, *Baldus, la fantasia e l'espressionismo in Teofilo Folengo nel quinto centenario della nascita 1491-1991*, Atti del Convegno Mantova-Brescia-Padova, 26-29 settembre 1991, a cura di Giorgio Bernardi Perini e Claudio Marangoni, Firenze, Olschki,

Proprio il particolare e non sistematico impiego che Folengo fa della parodia sembra affrancare il *Baldus* dalla facile etichetta di poema eroicomico, cui pure si è fatto riferimento in passato⁴. Secondo le valide argomentazioni di Capata, che si è occupato del problema della pertinenza di genere del *Baldus* e ha sottolineato le difficoltà nell'assegnare il poema in esametri macaronici al genere parodistico-eroicomico, considerando sia il concetto di parodia, che in sede teorica si va elaborando e codificando nel corso del Cinquecento, sia la «natura interstiziale» della parodia folenghiana, gli inserti parodistici nel *Baldus*, circoscritti a «specifiche zone del poema o a poche sequenze di versi», non mettono in campo la coerente derisione di un determinato modello “alto” da ridicolizzare e non sempre sono applicati al genere epico-cavalleresco, come vorrebbe la logica eroicomico⁵. Non esiste, infatti, un *topos* epico coerentemente sottoposto allo sberleffo dell'autore, non si avverte la “disconvenienza”, lo scarto comico e irridente tra materia vile e veste epica ad essa assegnata, e annullata è la prospettiva, propria del poema eroicomico, che rende distinguibili e distinti il comico e l'eroico.

Del resto già Cesare Segre, con un rapido sguardo alle molteplici e diversificate fonti del poema macaronico, faceva notare come nel meccanismo di disinvoltamento e ilare «cannibalismo» di generi e temi eterogenei alla base dell'intertestualità folenghiana non fosse agevole discernere, senza correre il rischio di seri fraintendimenti, «cosa sia parodizzato, e che cosa sia parodizzante», e come fosse inappropriato, forse troppo sbrigativo, ricorrere al solo concetto di parodia per giustificare e interpretare il dialogo ambiguo e vivace che Folengo instaura con il repertorio della tradizione letteraria⁶.

Con il suo capolavoro don Teofilo porta invece alle estreme conseguenze la norma classica di lunga fortuna medievale che prescriveva *ioca seriis miscere*⁷. Andando oltre Pulci nel mescolare «materia da camera» e materia «da piazza», così come dichiarato in *Morgante* XXVIII, 142⁸, e forzando quell'equilibrio tra *gravitas* e *levitas* accettato senza resistenze nel classicismo rinascimentale e che avrebbe trovato una puntuale teorizzazione nel II libro del *Cortegiano*, Folengo traccia un disegno narrativo che assorbe le opposizioni, facendo convivere, contro ogni prospettiva assiologica, elementi aulici e grotteschi mediante impreviste e stranianti connessioni che investono tutti i livelli, da quello linguistico e strutturale-diegetico sino alla creazione degli stessi personaggi.

Si può affermare, con le parole di Ettore Bonora, come nell'*ars macaronica*, spregiudicato e finissimo congegno letterario ideato e perfezionato da Folengo nel corso delle diverse fasi redazionali dell'opera macaronica, assuma particolare rilievo «una comicità gigantesca, una specie di

1993, pp. 21-31). Riconduce invece tutta la poetica del macaronico alla parodia Gino Tellini nel suo saggio *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2008.

⁴ Si veda LUCIA LAZZERINI, *Baldus*, in *Dizionario delle opere. I. A-L*, Torino, Einaudi, 1999, p. 83.

⁵ ALESSANDRO CAPATA, «Semper truffare paratus», cit., pp. 43-47. Sull'uso della parodia cfr. NICOLA CATELLI, *Parodiae libertas. Sulla parodia italiana nel Cinquecento*, Milano, FrancoAngeli, 2011; MASSIMO BONAFIN, *Contesti della parodia: semiotica, antropologia, cultura medievale*, Torino, UTET, 2001, e ID., *Dialettiche della parodia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1997.

⁶ CESARE SEGRE, *Baldus, la fantasia e l'espressionismo*, cit., pp. 21-31.

⁷ Cfr. ERNST ROBERT CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke, 1948 [trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Scandicci, La Nuova Italia, 1993].

⁸ «Ben so che spesso, come già Morgante, / lasciato ho forse troppo andar la mazza; / ma dove sia poi giudice bastante, / materia c'è da camera e da piazza; / ed avvien che chi usa con gigante / convien che se n'appicchi qualche sprazza, / si ch'io ho fatto con altro battaglia / a mosca cieca o talvolta a sonaglio» (LUIGI PULCI, *Morgante*, a cura di Franca Ageno, Milano, Mondadori, 1994).

esaltata trasfigurazione dell'elemento epico, nella quale restano annullati i confini che separano il reale dall'immaginario, il drammatico dal ridicolo»⁹, il comico dall'eroico.

Un'osmosi ricercata, dunque, e che trova piena realizzazione, per usare una metafora culinaria molto cara a Folengo, nel grasso e godurioso *pulmentum* dei versi macaronici, nel quale elementi di diversa estrazione linguistica e i più vari schemi e motivi della tradizione letteraria sono sapientemente dosati, amalgamati, deformati e re-inventati mediante il filtro della poetica macaronica, e di cui si compiace l'autore, quando con finto rammarico e chiamando ancora una volta in causa la sua *phantasia*, esclama nei versi che fanno da *explicit* al *Baldus*, ricordo di due noti esametri virgiliani¹⁰:

He heu, quid volui, misero mihi? perditus, Austrum
floribus et liquidis immisi fontibus apros!
(*Baldus* XXV, 657-658)

È un'ultima battuta di spirito contro i rigidi canoni classicistici della verosimiglianza e della convenienza, prima di prendere commiato dai lettori, che sintetizza magistralmente il progetto inedito e audace di commistione, o meglio di macaronismo dei generi e dei linguaggi a fondamento di un poema, come il *Baldus*, dalla tenuta fortemente letteraria. Un'impresa temeraria e di allettante follia a fronte di quanto nel sistema letterario del Cinquecento si va codificando e specializzando, gestita con sicura padronanza da un autore scaltro e consapevole dei propri mezzi espressivi, curata sin nei minimi particolari, e che trova piena esemplificazione nell'*alter ego*, nella metamorfosi letteraria di don Teofilo, in questo caso, Merlin Cocai, «per-personaggio» e autore nella finzione narrativa, il cui nome ossimorico dalla densa valenza polisemica rivela in modo sottile e senza infingimenti le intenzioni del poeta macaronico, nonché i criteri e le prerogative strutturali e stilistiche della sua arte¹¹.

In questa sede l'intento è problematizzare la dialettica tra epico e comico nella costruzione dei personaggi macaronici, e in particolare del protagonista eponimo, focalizzando l'attenzione su alcuni luoghi dell'*historia Baldi*, per dimostrare come la coesistenza delle due dimensioni, e quindi la conseguente infrazione del codice epico-cavalleresco, non comporti di necessità la dissacrazione del mito della cavalleria e rispecchi, invece, con coerenza la natura mescidata e pluridiscorsiva del macaronico, piuttosto che l'irriverente messa in discussione di un genere letterario¹².

⁹ EMILIO CECCHI-NATALINO SAPEGNO, *Storia della letteratura italiana, Il Cinquecento*, vol. IV, Milano, Garzanti, 1966, cit., p. 481.

¹⁰ Precisamente Virgilio, *Bucoliche* II, 58-59. Come segnalato da Mario Chiesa (TEOFILO FOLENGO, *Baldus*, a cura di Mario Chiesa, Torino, UTET, 1997, vol. II, p. 1044) non va esclusa anche una precisa allusione a Orazio, *Ars poetica*, 29-30.

¹¹ Sull'importanza che le controfigure letterarie di Folengo acquistano nelle sue opere si v.d. l'*Introduzione* di Mario Chiesa all'*Orlandino* (TEOFILO FOLENGO, *Orlandino*, a cura di Mario Chiesa, Padova, Antenore, 1991, pp. XXII-XXVII). Sullo pseudonimo di Merlin Cocai sono intervenuti MICHEL JEANNERET, *Des mets et des mots. Banquets et propos de table a la Renaissance*, Libraire José Corti, 1987 e GIOVANNI PARENTI, «*Phantasia plus quam phantastica*» e *l'ispirazione del «Baldus»*, in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, a cura di Franco Gavazzoni-Guglielmo Gorni, Milano-Napoli, Ricciardi, 1993, pp. 147-172. Per il personaggio di Merlin Cocai cfr. MARIO CHIESA-SIMONA GATTI, *Il Parnaso e la zucca. Testi e studi folenghiani*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995, pp. 169-180.

¹² Il testo oggetto di analisi è stato quello della quarta redazione postuma delle *Macaronee*, la *Vigasio Cocaio*, pubblicata a Venezia per i tipi di Pietro Ravani nel 1552, nell'edizione curata da Mario Chiesa (TEOFILO FOLENGO, *Baldus*, cit.), da cui sono tratte tutte le citazioni. Sarebbe interessante e auspicabile continuare questo lavoro di indagine estendendo l'analisi anche alle redazioni precedenti del *corpus* macaronico, e dunque

È lo stesso Folengo ad autorizzare un'interpretazione del *Baldus* come di un'opera che non mira programmaticamente alla parodia del modello epico-cavalleresco, e più in generale dei generi coinvolti nel fagocitante meccanismo ludico del macaronico. Nella *Merlini Cocai apologetica in sui excusationem* premessa all'edizione Toscolanense dell'*Opus macaronicorum* del 1521, Folengo esordisce apostrofando in tal modo il lettore, prima di definire caratteri e finalità della sua arte:

Quisquis es, o tu qui meum hoc grassiloquum perlegendo volumen ridere paras, ride, sed non irride, quia si dementer irridendo rides, alter Marguttus rideas irrisus. Verum quoniam experientia nos omnes esse medici volumus, sic omnes aut interpretes aut correctores librorum esse presumimus. Audiant itaque huiusmodi correctores et faciles aliorum emendatores, et antequam me corrigant apologeticam istam legere dignentur¹³.

L'autore avverte e mette in chiaro come il macaronico, onde evitare la tragicomica fine del Margutte pulciano, non ha come obiettivo privilegiato l'irrisione, l'aggressiva ridicolizzazione di qualche scrittore, ritenendo presuntuosi quei critici pedanti che pretendono di correggere il lavoro altrui. Ridere non è irridere, ci suggerisce e assicura Folengo, invitando i suoi eventuali detrattori a leggere con attenzione la sua apologia prima di affilare in modo scriteriato e dozzinale le armi della critica contro il suo «grassiloquum [...] volumen». E l'acuta allusione all'esilarante morte per il riso della nota scena del *Morgante* è, a mio avviso, significativa di quanto Folengo fosse consapevole degli strumenti del comico e della sua potenziale carica distruttiva e nichilistica, che avrebbe potuto ritorcersi anche contro la sua stessa opera proprio a causa di un uso esclusivo ed esasperato della parodia, con il quale avrebbe corso il rischio di risolvere in un disegno anarchico che deride ogni schema, ordine e forma senza proporre però niente di nuovo, e quindi nel nulla, nel semplice vaniloquio, il suo ambizioso programma poetico, che, senza farci ingannare dai giochi antifrastici di Merlin Cocai, vuole essere nelle intenzioni dell'autore tutt'altro che un discorso sterile e mummificato, da relegare all'interno di una zucca vuota e secca.

Tuttavia, a fronte di quella che sembrerebbe essere una cauta e non belligerante dichiarazione di bonaria comicità, che sembra rimandare al riso moderato e senza dolore di Aristotele¹⁴ o al vivace ma disciplinato sorriso dell'Orazio satirico, bisogna fare gli opportuni distinguo e non prestar troppa fede alle trovate illusionistiche dell'autore, affascinanti quanto fuorvianti, in quanto se da una parte egli non mira ad una puntuale e sistematica irrisione dei suoi modelli letterari, dall'altra, ereditando la forza dissacrante dei proto-macaronici, non esita a farsi beffe, con livore sarcastico e i *sales* più amari, delle istituzioni, in particolare lo stato e la Chiesa, e delle forme culturali e sociali dell'epoca, attingendo al ricco repertorio della tradizionale satira romanza e volgare-padana, e dunque a motivi misogini, antifrateschi, anti-villaneschi e anti-giudaici, senza tralasciare il filone sermocinatorio e le sue virulenti invettive finalizzate alla reprimenda dei costumi.

alle edizioni Paganini, Toscolana e Cipadense, che nel presente saggio saranno citate con le rispettive sigle P, T e C.

¹³ *Merlini Cocai apologetica in sui excusationem*, p. 9v, in TEOFILO FOLENGO, *Opus Merlini Cocaii Poetae Mantuani Macaronicorum...*, Tusculani apud Lacum Benacensem, Alexander Paganinus, MDXXI, Die V Ianuarii, Ristampa anastatica a cura di Angela Nuovo, Giorgio Bernardi Perini, Rodolfo Signorini, Associazione Amici di Merlin Cocai, Volta Mantovana-Mantova-Bassano del Grappa, 1994.

¹⁴ Cfr. Aristotele, *Poetica* 49a 35-37 (ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di Diego Lanza, Milano, BUR, 2008). Per la riflessione aristotelica sul riso, e più in generale per la questione del comico nella letteratura italiana rimando all'utile saggio di MICHELE CATAUDELLA-MILENA MONTANILE, *Comico e riso. Da Aristotele alla nuova retorica*, Salerno, Edisud, 2004. Si veda anche GIULIO FERRONI, *Il comico: forme e situazioni*, Catania, Edizioni del Prisma, 2012, e PAOLO SANTARCANGELI, *Homo ridens. Estetica, filologia, psicologia, storia del comico*, Firenze, Olschki, 1989.

L'incontro-scontro tra 'alto' e 'basso', tra epico e comico si realizza nel *Baldus* a partire dalla stessa organizzazione del materiale narrativo. Folengo, alias Merlin Cocai, il Virgilio di Cipada, dipinge con pennellate espressionistiche e vivida plasticità, entro gli schemi di un romanzo cavalleresco, un mondo rurale e cittadino in fermento e brulicante di voci, «impastato di degradata quotidianità»¹⁵, posseduto dal male, regolato dalle leggi della furfanteria e della violenza, e dissacrato dalla beffa e dal dileggio, ma anche un universo paradossale, visionario, allucinato e surreale, che coinvolge i personaggi del poema in esilaranti avventure e viaggi verso mete misteriose, come l'antro della maga Manto, l'isola-balena, la fucina di Vulcano, il regno sottomarino di Gelfora e gli abissi infernali. Un mondo stravolto, destrutturato, impietosamente rovesciato e «assai meno realistico di quanto si possa comunemente ritenere»¹⁶, riflesso ed espressione anche del disagio personale e culturale dell'autore a fronte dell'abiezione civile e religiosa del suo tempo, denunciata senza mediazioni nell'asciutta e composta lapidarietà dei versi che costituiscono l'epitaffio della mucca Chiarina a chiusura dell'VIII libro del *Baldus*¹⁷, le cui note dolenti e di apparente rassegnazione nascondono il profondo risentimento di Folengo contro i superiori indegni e la drammatica presa di coscienza di una crisi morale che contamina e avvilisce tutti i settori del vivere associato.

L'immenso libro del *Baldus*, in cui a un grottesco più terragno segue un meraviglioso grottesco, del quale è figura eloquente la crescita esponenziale del naso di Cingar (XXII, 469-471), presenta un curioso e abnorme sodalizio tra materia alta e bassa e allo stesso tempo rivela la straordinaria duttilità dell'arte del poeta macaronico, capace di cimentarsi nei vari generi letterari, di trattare dei più diversi temi e di accogliere un'ampia gamma di registri, ben esemplificata dall'immagine della nave in tempesta del XII libro, che, sulla scorta di Dante, è figura dell'estro poetico di Merlino. Una nave sospinta dalla furia dei venti, e fuor di metafora dalla sbrigliata immaginazione del poeta, che ora sollevata in alto, tocca con il petto i piedi della Luna, ora sfiora con il fondo le corna dei diavoli, a simbolo della disordinata libertà della scrittura folenghiana che, in una vertiginosa escursione tra le diverse forme dell'espressione letteraria, passa con apparente facilità e disinvoltura dalla nobiltà del latino alla grossolanità del dialetto rusticano, dal linguaggio sublime all'espressione del basso-corporeo, dal semplice *divertissement* del bisticcio verbale, che senza remore sfocia nella pura caricatura e degrada verso la scatologia, a momenti di alta retorica seppure ad uso di foga polemica o di sfrontato e mordace vituperio¹⁸.

Nella cornice grottesca, estremizzata e priva di credibili coordinate spazio-temporali del *Baldus* si muovono i personaggi macaronici, improbabili cavalieri e prefigurazioni picaresche, vagabondi e furfanti, dallo *status* sociale equivoco e teleologicamente non orientati, le cui vicende inscenano il capovolgimento dell'eroico nel comico ma anche il contrario, il risolversi del comico in eroico, senza attuare una parodia del mondo cavalleresco, il cui 'abbassamento', o meglio re-invenzione macaronica, deve essere piuttosto interpretato come un adeguamento ai criteri e ai caratteri strutturali e stilistici del macaronico, sulla stessa falsariga di quanto dichiarato da Folengo nell'*Apologetica*, quando nel giustificare le sue scelte linguistiche, in particolare i vocaboli estratti dal

¹⁵ GINO TELLINI, *Rifare il verso*, cit., p. 314.

¹⁶ ALESSANDRO CAPATA, «*Semper truffare paratus*», cit., p. 52.

¹⁷ «Vendita quod fuerim bis falsi Cingaris astu, / quodque mea fratres sfratatos carne cibarim, / non multum stimo; tantum res una recessit: / quod sub mattazzo vixi meschina governo. / Sic vos mortales stulto sub praeside ducti, / plangite plus tostum quam dulcem perdere vitam» (*Baldus* VIII, 731-736).

¹⁸ *Baldus* XII, 546-550.

filone rusticale settentrionale, sostiene che al posto della voce verbale «timet», userà «causa ridendi», quindi ai fini dell'arte, l'espressione scatologica «se cagat adossum» (*Apologetica*, p. 10r).

Nei macaronici versi, che si configurano anche come un beffardo e inquietante controcanto volto a dissolvere l'immagine ufficiale della società e della cultura rinascimentali, oltre al nobile Leonardo, omaggio dell'autore alle famiglie Colonna e Orsini, chiamato a incarnare nella finzione narrativa la figura del cavaliere puro e martire della tradizione agiografica¹⁹, il personaggio di Guido da Montalbano, padre dell'eroe eponimo, contesta una lettura univocamente in chiave parodica del *Baldus*, in quanto poco sfiorato dalla componente burlesca del macaronico.

Guido da Montalbano, insieme a Leonardo, è l'unico personaggio a presentare uno spessore cavalleresco sebbene Folengo lo ponga sotto il segno dell'irregolarità, a partire dalla sua discendenza da Rinaldo, il più ribelle dei paladini del ciclo carolingio, che non è altro che prefigurazione della stravaganza e singolarità dell'eroe macaronico, Baldo. Folengo presenta l'erede dell'illustre paladino di Francia come un valoroso guerriero senza nessun accento caricaturale nel I libro del *Baldus* a ridosso dell'invocazione alle «pancificae Musae» e della descrizione del Parnaso mangereccio:

Ipsius a razza, post longos temporis annos,
exiit armipotens vir magnae Guido prodezuae:
Guido valorosus, quo non generosior alter,
aut pace aut guerris opus esset fundere robbam.
Rex illum Franzae tenuit super omnia charum,
ficcatumque suo costato semper habebat.
Cuius ob egregiam formam, visumque galantum,
capta fuit lazzo, dardosque recepit Amoris
bastardi Veneris, francorum filia regis,
quam Baldovinam pater ipse et Franza vocabat.
(I, 78-87)

Come anche nei versi che vedono Guido, emulo di Rinaldo, protagonista e vincitore della giostra parigina bandita dal re di Francia, classico *topos* cavalleresco collocato in «posizione quasi inaugurale» nel poema, e che insieme all'innamoramento di Guido e Baldovina è motivo ripreso, nel *Baldus* come nell'*Orlandino*, dai *Reali di Francia*, dalla *Storia di Milone e Berta* e dall'*Innamoramento di Melone e Berta*, ed è modellato soprattutto sul piano figurale e stilistico-retorico sulla gara cavalleresca con cui si apre *L'innamoramento de Orlando* in omaggio all'amato Boiardo²⁰:

Stringit equum, raptimque volat, sbarramque trapassat,
stansque pochettinum giostrae mirare travaium,
mollat item redenas firmatque ad pectora lanzam,
polverulentus iter tridis confundit arenis,
atque volans cursu facit omne tremare terenum.
Ad primum fecit plantas ostendere coelo,
post quem buttavit curvo de arzone secundum.
Tertius it zosum, sabiamque culamine stampat.
Quartus se accordans cum altris descendit abassum.
Invidiosus erat quintus, strammazzat et ipse.
Sextus equester erat, quem misit Guido pedestrem.

¹⁹ Su tale aspetto e sugli apporti nel poema della tradizione cristiano-medievale e agiografica si vedano MARIO CHIESA, *Teofilo Folengo tra la cella e la piazza*, cit., pp. 7-35 e ALESSANDRO CAPATA, «Semper truffare paratus», cit., pp. 64-75.

²⁰ Cfr. MASSIMO SCALABRINI, *L'incarnazione del macaronico. Percorsi nel comico folenghiano*, Bologna, il Mulino, 2003, pp. 36-37, e SILVIA LONGHI, *Le muse del «Baldus»*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di SIMONE et alii, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1996, pp. 345-346.

Septimus in duro posuit sabione culattas.
 Repperit octavus se iam smontasse cavallo.
 Nonus bardellam gambis vodavit apertis.
 Sol risit quando decimo calcanea vidit.
 [...]
 Restitit in medio sol solus Guido stecato,
 qui victor guardat circum sembiente superbo.
 (I, 337-389)

Con un linguaggio adeguato al ruolo del personaggio e senza far ricorso alcuno a sfrontate orchestrazioni parodiche, Folengo, nonostante la forte istanza deformatrice che regola il poema, fa di Guido un intrepido paladino, prediletto dal re di Francia e amato intensamente da Baldovina. «Armipotens», «vir [...] magna prodezzae», «generosior», mostra in occasione della giostra di non essere inferiore al suo antenato Rinaldo, e montando un destriero elegantemente bardato, secondo la topica della descrizione del cavallo (I, 168-183)²¹, riesce con grande abilità a sbaragliare i concorrenti come nei più classici schemi cavallereschi. Ciò che pone Guido sotto il segno dell'irregolarità, oltre il suo rapporto di filiazione con un cavaliere tradizionalmente ambiguo come Rinaldo, è l'amore per Baldovina, che, osteggiato dal re, costringe i due amanti a infrangere le norme, a lasciare la Francia e a perdere il proprio privilegiato *status* sociale.

Proprio la fuga dalla Francia alla volta dell'Italia, fino al villaggio di Cipada nei pressi di Mantova, pone le basi per la nascita di Baldo, il futuro eroe macaronico. Nella partenza dalla corte di Parigi e nell'ingresso di Guido e Baldovina nell'umile e spicciola realtà di un mondo rurale, è da leggere, in chiave metaletteraria, il progetto dell'autore di allontanarsi dai territori dell'epica-cavalleresca per una nuova avventura poetica. Dalla materia di Francia si passa a quella di Cipada, patria di Merlin Cocai, che «semper abundavit ricca de merce giotonum» (II, 130).

Nella «villa Cipada», «dotata ribaldis», si assiste al sistematico 'abbassamento' delle coordinate stilistiche del genere epico-cavalleresco definite da Boiardo e con maggior rigore da Ariosto. Il suo tradizionale repertorio, simbolicamente rappresentato dai due amanti, viene sottoposto a un processo di distorsione-riformulazione, secondo un meccanismo puntualmente messo in atto dal macaronico, che raggiunge il suo apice nella capanna del villano Berto Panada, presso il quale trovano ospitalità Guido e Baldovina.

Con l'allontanamento da Parigi, metafora della ricerca da parte del poeta macaronico di un diverso e più adeguato orizzonte narrativo e stilistico, inizia la progressiva degradazione dei personaggi segnalata senza mezzi termini ai vv. 50-58 del II libro:

Felicem Italiae veniunt intrare paësum,
 sed male vestiti, strazzis apposta piatis,
 ne spio meschinos spionaret et ipse virorum
 crudus amazzator, positam pro acquirere taïam,
 taïam, quae septem scudorum millia constat.
 Ibat in auratis modo Baldovina letichis,
 inter contessas, marchesas atque duchessas;
 nunc vero tapinella pedes per saxa tenellos
 schiappat, habens iam iam tenero sub calce vesigas.

²¹ Il *topos*, già presente in forma di abbozzo nell'edizione P (I, 76-101), subisce un'ampia dilatazione in T fino a raggiungere caratteri iperbolici in V, ed è ripreso da Folengo anche in *Orlandino* I, 53-54. Per le fonti rinvio all'ed. di Mario Chiesa, p. 83, nota 165.

In fuga da Parigi, scalzi e ridotti in stracci, i due amanti riescono a raggiungere l'Italia e a trovare tregua e riparo nelle paludi di Cipada, terreno di fondamentale importanza che sarà culla privilegiata del nuovo eroe macaronico, e che darà vita a quel connubio singolare e inedito tra *nobilitas* cavalleresca e *grassedo* contadina e plebea sul quale si gioca l'originalità diegetica e stilistico-formale del poema folenghiano. Qui culmina e trova piena realizzazione lo stravolgimento e il riadattamento della materia cavalleresca al nuovo orizzonte macaronico, anche se bisogna sottolineare come Folengo tenda sempre a preservare in un certo qual modo lo spessore eroico di Guido, che nel corso del suo rustico soggiorno presso il villano Berto non dimentica mai le sue nobili origini. Il processo di distorsione delle caratteristiche di genere avviene per gradi e comporta, in una fase iniziale, una sorta di "abbassamento" dello statuto aristocratico dei personaggi, che trova sua efficace realizzazione nel momento in cui i due amanti, dimentichi per necessità della loro superiorità sociale, decidono di aiutare Berto in cucina.

Disquantat niveasque manus, smanicatque biancos
 ac teretes brazzos, cortellum prendit, et illos
 disquamans pisces purgamina gittat, et illis
 trat pellem ranis apparens trare braghessas.
 [...]
 Ipse levans etiam scanno se monstrat alegrum,
 cunctaque rammarichi ponens fastidia magni,
 se parat impresis faciendis ordine coenae.
 [...]
 Baldovina virum submisso guardat et omni
 libera cordoio prorumpit in omnia risu
 plena cachinnosono, retinens vix pectore milzam:
 tantum namque hominem contemplet, quam sit ineptus
 ille coquinali manibus maneggiare padellam;
 [...]
 Nunc frontem, nunc crura manu, nunc detinet oculos,
 frontem namque sugat troppum quae scolat ob ignem,
 gambas namque tegit troppo quae ardore coquantur,
 oculos namque fregat troppus quos fumus anegat;
 quin etiam nasum fazzolo saepe colantem
 moccet, et urgetur virdam maledicere legnam.
 (II, 198-227)

Attraverso il cibo, dietro una reiterata e ben congegnata metafora alimentare su cui è costruito l'intero episodio, avviene il passaggio da una condizione nobile e privilegiata ad una modesta e priva di sfarzo, un movimento dall'alto al basso tutto magistralmente racchiuso nel gesto spontaneo ma significativo di Baldovina, che si sveste del suo broccato per entrare nelle umili vesti di una massaia, mentre Guido, deposta la spada, prepara l'olio bollente per friggere il pesce, tra il fumo e lo scoppietto dei tizzoni. Ma la definitiva metamorfosi dei personaggi avviene durante la cena frugale offerta dal villano, attraverso la minestra e il vino somministrati agli amanti stanchi e affamati, come indicano sottilmente le parole di Guido:

Nos en guarda, precor, quam scalzos, quamque frapatos
 quales nunc cernis, tales depinge, nec altrum
 terrenum pensare velis nos prorsus habere,
 quam quod ataccatum scarpis gestamus eundo.
 Tu tamen avanzans quantos natura benignos,
 cortesosque facit, portansque a ventre parentis
 tam gentilezzam quam povertatis amorem,

nos poveros miserosque simul, nos absque quatrino,
 absque bagatino, morituros dente pedocchi,
 pane, vino socias, disfammias, omnia donas,
 nosque saporito suades sermone voiamus
 personae, robbaeque tuae remanere patrones.
 (II, 361-372)

Alla tavola di Berto Panada, luogo non di esclusione ma che accoglie invece le differenze e riunisce le discordanze, la materia di Francia viene riplasmata e riscritta, dopo essere stata nutrita e rinvigorita dalla più umile materia rusticana, come ben evidenziato dal discorso di Guido che, lodando la disinteressata cortesia del villano, lo ringrazia per averli ospitati, sfamati con il suo pane e il suo vino, e offerto loro di condividere i propri averi. Tuttavia se la parca mensa allestita da Berto, che fuor di metafora è anche lo scrittoio di Merlin Cocai, diventa il terreno di incontro fra due categorie sociali che mai a tavola avrebbero potuto sedere insieme, e dunque strategico punto di intersezione di generi con statuti, schemi e moduli tradizionalmente ben definiti e distinti, la trasformazione dei personaggi non comporta però come conseguenza diretta una svalutazione dell'universo di valori cui essi appartengono e uno svilimento estremo del loro spessore eroico. Rifiutando con orgoglio il contratto di *mansionaticum* proposto da Berto, vale a dire la tripartita gestione del potere, e dunque la possibilità di una totale affiliazione all'universo contadino, Guido, infatti, deciderà di andare per il mondo in cerca di fortuna (II, 342-355) per poi ritrovarsi nei panni di un romito, all'insegna di una scelta esistenziale dietro la quale Folengo preserva il *topos* della *quête*²², mentre Berta allarmata dalla prospettiva di un eventuale concubinato con Berto, esorterà il villano a prendere subito moglie, affinché non infanghi il suo onore (II, 399-412).

Con Guido che prende momentaneamente commiato dalla scena narrativa, il personaggio cavalleresco cede il passo all'eroe macaronico, un passaggio del testimone preannunciato con sottigliezza nel I libro dai vv. 325-328:

Stat super elmettum vecchietus more cimeri,
 qui docet hunc mottum digito monstrante notatum:
 «Tempore nil currit velocius, annus ab hora
 quid differt? Infans cum nascitur ecce senescit».

in una massima incisa sull'elmo di Guido a ricordo della fugacità del tempo, «Infans cum nascitur ecce senescit», che è anche un obliquo indizio metaletterario dello scarso rilievo che avrà il rappresentante del codice cavalleresco a favore del nuovo eroe macaronico, e che sarà ulteriormente ribadito dalla morte di Baldovina.

Rispetto agli Orlandi, ai Guidoni, ai Rinaldi della tradizione letteraria, il destino di Baldo si configura fin dalla sua nascita come il frutto di un incontro-scontro di culture, dell'universo cavalleresco che sposa i suoi caratteri con quelli di un mondo contadino e borghigiano. Nel singolare eroe folenghiano, che nasce ridendo come il Gargantua di Rabelais e si nutre del latte di Baldovina e del pane rafferma del padre putativo Berto, "alto" e "basso" convivono in un gioco di stranianti contrasti e imprevedibili accordi.

Basti citare a titolo di esempio significativo le parole gravide di livore sarcastico del vecchio Tognazzo, un tempo console di Cipada e acerrimo nemico di Baldo, che, sebbene non

²² Guido ricompare sulla scena macaronica all'altezza dei libri XVII-XVIII, quando sull'isola-balena rivelerà a Baldo la sua vera identità e gli affiderà la missione di distruggere l'Inferno. In tal modo si completa e assume pieno significato la sua inchiesta iniziata a partire dal II libro.

disinteressate, denunciano l'effettiva eccentricità, l'irregolarità e la vocazione delinquenziale dell'eroe macaronico, con un velenoso accenno alla sua condizione di figlio illegittimo:

Inde facit toccare manu, chiarumque videre,
 furcifugam Baldum Berti non esse fiolum;
 sed memorat, memorantque alii pro tempore vecchi,
 strazzatum quondam poverum capitasse Cipadam,
 qui, vaccam pleno ducens ventrone bigambem,
 hanc liquit spallis Berti furtimque fugivit.
 Haec peperit Baldum, peperit magis imo diablum,
 qui crescens Bertum vero pro patre tenebat,
 Zambellumque sibi tenet hactenus esse fradellum.
 Sed postquam creppans mater gabiazza morivit,
 ipseque sborravit Bertus cum coniuge flatum,
 iste gavinellus, praedo, fugiforca, cavester,
 se totae robbae fecit per forza patronum,
 quae de iure cadit Zambello, ut cosa palesa est.
 Seu fas sive nefas, vult Baldus habere governum,
 cunctaque post betolas diffalcat, postque putanas,
 Zambellus vangam sine vino et pane maneggiat,
 datque nihil mangians se se mangiare pedocchis.
 (IV, 377-392)

Parole che risultano in netta contraddizione, in un imprevisto e sconcertante cambio di prospettiva, con quanto raccontato dalla musa stravacata Gosa circa i *puerilia* e le prime avventure del piccolo Baldo²³, quando imitando per gioco i suoi amati paladini, egli dà prova invece di indomita fierezza e nobiltà d'animo, oltre che del suo essere fuori del comune e della sua eccezionale precocità, in un'anticipazione di quelle imprese che lo attendono in futuro e che saranno narrate nella seconda parte del poema.

Non è, inoltre, un caso che la nascita del personaggio folenghiano, la cui natura eroica è difficilmente determinabile, avvenga a Cipada, terra che, come ci informa ironicamente Merlino, abbonda della preziosa mercanzia dei furfanti, e spazio segnato da acquitrini, infestato da rane e zanzare. Il cronotopo della palude è infatti la cornice d'elezione delle peripezie dei personaggi macaronici e rappresenta il correlativo oggettivo del loro essere al di fuori del mondo civile senza alcuna possibilità di integrazione sociale, nella perpetua e ostinata condizione del *wanderer* e dello *xènos*. Vera e propria eterotopia, la «fossa Cipadae» (VII, 721-725), luogo interstiziale, sospeso tra mare e terra ed estraneo a entrambi, sarà lo sfondo del feroce apprendistato di Baldo in cui a più riprese emergerà il carattere intrinsecamente ossimorico del personaggio, diviso tra il desiderio di una nobile tensione eroica e l'impetosa necessità della violenza.

All'altezza del III libro, a conferma dell'antifrastica e ambigua personalità del protagonista, il poeta ci informa come l'educazione di Baldo avvenga non solo sui libri, seguendo studi regolari, ma soprattutto in strada, nell'intrico di viuzze della città di Mantova, versione urbana della selva

²³ La nascita di Baldo, le sue baruffe e sassaiole con i citelli mantovani e i dialoghi con la madre sono alcune delle novità che Folengo introduce nel poema a partire dalla redazione C. La sequenza sulla nascita e sull'infanzia dell'eroe nel *Baldus* (II, 433-III, 593) guarda, attraverso la mediazione dell'*Orlandino*, a una ben definita tradizione di cantari, dalle *enfances*, o in spagnolo *mocedades*, alle lasse francovenete del trecentesco Marciano XIII su *Berta e Milon* e su *Rolandin*, la prosa dei *Reali di Francia* di Andrea da Barberino, i cantari anonimi della *Storia di Milone e Berta e del nascimento d'Orlando* e dello *Innamoramento di Melone e Berta, e come nacque Orlando e di sua puerizia*. Tali apporti sono stati segnalati da CESARE SEGRE, *Baldus, la fantasia e l'espressionismo*, cit., pp. 24-25; MASSIMO SCALABRINI, *L'incarnazione del macaronico. Percordi nel comico folenghiano*, cit., pp. 19-46; e soprattutto MARIO CHIESA, *Teofilo Folengo tra la cella e la piazza*, cit., pp. 36-51.

cavalleresca e teatro di scontri fra bande rivali. Baldo, che come Merlin Cocai²⁴, ha studiato il latino e le noiose regole grammaticali, imparato a memoria l'*Eneide* di Virgilio, e si è soprattutto appassionato alle storie di Orlando e Rinaldo, narrate in romanzi cavallereschi come l'*Ancroia*, la *Trebisonda*, *I Reali di Francia*, l'*Aspromonte* e l'*Orlando furioso*²⁵, provando un forte desiderio di emulare le loro gesta (III, 91-114), è sovente coinvolto, a causa della sua indole ribelle e scapestrata, in risse con i prepotenti citelli di Mantova, e di conseguenza braccato dagli sbirri.

In un continuo capovolgimento dei piani, Baldo è sempre esaltato con baldanzosa verbosità e toni enfatici per le sue qualità cavalleresche, come dimostrano espressioni del tipo «natu gentilis», «corde benignus», «ingenio praestans», «animo sodus», «ore disertus» (III, 574-575), e per la sua fama, spiega Merlin Cocai, molti decidono di diventare suoi sodali. Non solo truffatori e delinquenti, ma anche irreprensibili gentiluomini, come Leonardo, quel cavaliere che gira il mondo soltanto per vedere il paladino Baldo e che per la sua amicizia è disposto a «spezzare ligamina vitae» (XI, 101).

Indicativo del carattere ancipite e disarmonico dell'eroe macaronico è ancora un ritratto che l'autore ci consegna nel IV libro, in cui all'elogio delle qualità fisiche di un Baldo ormai cresciuto, che ne farebbero un perfetto guerriero, fanno da contrappunto i versi che informano delle discutibili frequentazioni dell'eroe:

Iamque misuratur per longum brachia quinque,
 largus in amplificis relevato pectore spallis,
 sed brevis angustos cingit cinctura fiancos.
 Nervosus gambis, pede parvus, schinchibus acer,
 drittus in andatu, levibus qui passibus ipso
 vix sabione suas potis est signare pedattas.
 Vivaces habet ille oculos, semperque rotatos
 nunc huc nunc illuc, radio velocius illo,
 qui facitur quando sol specchio guardat in uno.
 Non huic barba nimis plena est durataque setis,
 at spuntant mento lanosi trenta peluzzi;
 cui superum labrum paulo supereminet altro
 extrius, et savium sic indicat esse futurum.
 At quia non habet hac in molli aetate magistrum,
 iam compagnones, rofianos, atque sbisaos,
 bravazzosque gradat, sbriccos, certosque cagnettos,
 qui taiacantones dicuntur, mangiaque ferri.
 Talibus ingrassat se tantum Baldus [...].
 (IV 1-57)

La stravagante coesistenza degli opposti che informa la natura equivoca di Baldo, si riflette anche nelle relazioni con gli altri personaggi: pur cercando di essere il portavoce degli ideali

²⁴ *Baldus* XXII, 120-132. Interessante il v. 125, «inque Petri Hispani chartis salcicia coxit», che oltre a richiamare la metafora alimentare su cui è costruita l'idea del macaronico, allude all'audace connubio tra alto e basso che lo caratterizza e specularmente, con ingegnoso parallelismo, rinvia, seppur in termini non del tutto simili, all'educazione di Baldo le cui polarità risultano la strada e i libri.

²⁵ Sul catalogo delle letture di Baldo e le sue vicende nelle quattro redazioni si veda GIULIA RABONI, *Tra Rinaldo e Orlando. Sul «Baldus» di Folengo*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, cit., pp. 373-391. E inoltre le note a pp. 163-165 dell'ed. di Mario Chiesa. Nel catalogo dei romanzi di cavalleria fornito da Folengo la critica è propensa a individuare un omaggio al genere cavalleresco cui l'autore guarda per definire la propria identità di poeta macaronico, piuttosto che una «dichiarazione di affiliazione tipologica». Cfr. ALESSANDRO CAPATA, «Semper truffare paratus», cit., p. 28; e LUCIA LAZZERINI, «Baldus» di Teofilo Folengo (Merlin Cocai) in *Letteratura italiana. Le opere, I. Dalle Origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 1033-1064.

cavallereschi, Baldo è l'impetoso vessatore del fratellastro Zambello; dalla vocazione sessuale incerta, sospesa tra mere pulsioni fisiologiche e predilezione per l'amicizia amorosa, sposa la villanella Berta e nutre una particolare venerazione per il cavaliere Leonardo²⁶; inoltre la sua stessa compagnia di *sodales*, riverbero ulteriore della curiosa fusione di materia alta e bassa che si realizza nel poema macaronico, è composta non solo dal nobile Leonardo e dall'etereo cantore Giuberto, ma anche dal buffone Boccalo, dal gigante Fracasso, discendente di Morgante, e dall'astuto e camaleontico truffatore Cingar della stirpe di Margutte, che incarnano gli istinti più bassi, l'eccezione, la trasgressione delle norme della natura e della società, e allo stesso tempo riflettono specifici caratteri del comico folenghiano come l'*amplificatio* portata alla soglia di massima saturazione, il buffonesco più sbrigliato e impertinente e l'incoercibile e demistificante *vis* polemica.

Sebbene Baldo ingaggi nel corso della narrazione battaglie che sovente si risolvono in risse sbraccate e grottesche, - secondo modalità di interferenza dei codici che vanno ben oltre quelle sperimentate nell'*Orlandino*²⁷, perda spesso la sua armatura, e significativamente l'*ensis*, in combattimenti con personaggi abietti, come nell'episodio degli scontri in osteria (XI, 57-355) o nei pressi delle porte di Mantova (XI, 356-502) e, prima ancora, nella lunga sequenza dell'imboscata ordita a suo danno nel palazzo di Gaioffo (V, 199-370), e infine lasci all'anti-eroe Boccalo la palma della vittoria sulle legioni dei demoni (XIX, 594-633), Folengo sembra preservare il suo personaggio dal comico più degradante e corrosivo. Secondo una logica narrativa, che in tutta evidenza presuppone quelle norme per la disciplina del riso suggerite da Castiglione nel suo *Cortegiano* e quanto espresso in un celebre passo dell'*Ethica Nicomachea*, in cui con asciutte e puntuali argomentazioni si definisce e distingue il *typos* ridicolo da quello arguto²⁸, l'eroe macaronico, cui sono anche attribuite 'cortesia' e vivacità di spirito, non scende mai al grado più basso del comico, ed è significativo come ad ogni sua straordinaria impresa, la parte più schiettamente comica venga a più riprese accantonata, come simbolicamente dimostrano le fughe di Boccalo, chiamato a rappresentare la dimensione burlesca del macaronico. A suggello di tali osservazioni è inoltre opportuno ricordare come non sia casuale il fatto che a partire dal VI libro il personaggio, rinchiuso nelle prigioni di Mantova, scompaia dalla scena narrativa per lasciare spazio alle spietate e beffarde macchinazioni di Cingar, per poi comparire all'altezza del X libro, dopo che, afferma il poeta, la barca del suo ingegno ha navigato le acque di Cipada che esalano odore di melma, e alla sua musa Comina, ispiratrice della seconda cinquina dei libri del *Baldus*, sono letteralmente cascate le braghe sulle calcagna (XI, 3-6).

Pur prendendo parte ai giochi di prestigio di Boccalo e ridendo dei lazzi e delle sue facezie, Baldo è solo bonariamente aggredito dalle sue buffonerie. È infatti «cortesus», in quanto si presta agli scherzi con moderazione senza esserne l'ideatore secondo gli orientamenti del *Cortegiano* che

²⁶ Della latente omoeroticità che caratterizza il rapporto di Baldus e Leonardo e, più in generale, dell'erotismo irregolare dell'eroe eponimo discute ALESSANDRO CAPATA, «*Semper truffare paratus*», cit., pp. 149-155.

²⁷ A riguardo MARIO CHIESA, Introduzione all'*Orlandino*, pp. XXIX-XXXIII.

²⁸ «Ora coloro che eccedono nel ridicolo sono stimati buffoni volgari, dato che si sforzano di trovare il ridicolo dappertutto e si preoccupano più di provocare il riso che del decoro nel discorso, o di non offendere chi è oggetto dello scherzo. Coloro invece che non sono capaci di dire essi stessi qualche motto di spirito, e si irritano con chi lo fa, sono ritenuti rustici e duri. Chi invece scherza in modo corretto è chiamato arguto, e si agili di spirito, perché tali discorsi somigliano a dei moti del carattere e si giudicano i caratteri dalla loro mobilità, come avviene anche per i corpi», *Ethica Nicomachea* 1128a 4-12 (ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, introd., trad. e com. di Marcello Zanatta, Milano, BUR Rizzoli, 2012, vol. I, p. 312). Sull'importanza del passo per la ricostruzione della teoria aristotelica del comico cfr. DIEGO LANZA, *La simmetria impossibile. Commedia e comico nella poetica di Aristotele*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a F. della Corte*, Urbino, Università degli Studi, 1987, vol. V, pp. 65-80.

Folengo sembra ben conoscere e che trovano riflesso nell'atteggiamento dell'eroe, e per gentilezza sta al gioco "abbassandosi", con scoperto riferimento alla plastica e proteiforme natura del *pastiche* macaronico, al livello dei suoi compagni («qui cortesiae causa discommoda nescit, / saepeque vilificat semet gentilis ad omnes [...]». XXIII, 656-657). Ne sono dimostrazione gli episodi dello spettacolo di illusionismo improvvisato da Boccalo (XIII, 398-468), dei baci asinini che Baldo riceve dal suo amico buffone (XXIII, 636-666) e del pranzo delle beffe, un intarsio di citazioni burlescamente deformate e adattate con arguzia all'occasione ludica (XV, 34-111), nel corso dei quali ogni coinvolgimento dell'eroe nel comico più ridanciano è concesso a patto che, avverte Merlin Cocai, «dum sic scrizzetur ne scrizzum doia sequantur» (XIII, 453), senza, dunque, giungere a una impietosa dissacrazione dell'eroe ma limitandosi a una sorridente parodia, in quanto secondo il costume cortese «non [...] sine garbo et gratia et arte, / inter compagnos facienda est soia galantos» (XV, 101-102)²⁹. Conservando inoltre una certa aristocraticità, Baldo si presenta anche come eroe «intactus», indenne alle seduzioni delle streghe e alle collaterali manifestazioni demoniache che scandiscono in un carnevale della ragione la sua discesa all'inferno nel XXV libro, quali la follia, l'afasia, le assurdità e stravaganze intellettuali della *domus phantasiae*. E sempre per preservare in un certo qual modo il decoro di Baldo sarà Cingar a torturare a morte il fellone Gaglioffo (XI, 521-542) e Boccalo a fustigare con gusto sadico la maga Padraga sull'isola-balena, responsabile della morte di Leonardo (XVIII, 53-54), in quanto tali uffici non possono essere svolti, sostiene Merlino, da persone di qualità, di elevato spessore, e dunque saranno di necessità affidati a chi, ironicamente parlando, sa farlo con «arte tilata», con raffinata maestria (XI, 528).

A dimostrazione infine del fatto che lo scopo del poeta macaronico non è farsi beffe della cavalleria, valgano le parole di Cingar, quando nel XII libro convince Baldo a lasciare a lui il piacere di vendicare le offese dei pastori tesini:

«Non est – parlabat tacitus – mi Balde, facenda
ista tui genii, sed erit mage Cingarsi arti
congrua; siste, precor; nunc nunc miranda videbis».
(XII, 141-143)

Egli che «habet mores alios», «salsa diabli»³⁰ e ipostasi del comico più dissacratore, consiglia all'amico di rimettere la spada nel fodero, in quanto tale faccenda non è adatta alla sua dignità ma piuttosto alla sua arte, prima di orchestrare con mirabile ingegno una delle sue beffe più clamorose, di cui si ricorderà Rabelais nel suo *Gargantua*³¹.

Se, in base a tali riscontri, il mito cavalleresco non sembra essere il privilegiato bersaglio polemico di Folengo, tuttavia il *Baldus* mette in atto la palinodia della figura dell'eroe, sottilmente prefigurata dall'episodio della distruzione della sala degli eroi nel XVIII libro, proprio nel momento in cui Baldo raggiunge l'acme della sua iniziazione epico-cavalleresca ottenendo lo *status* di cavaliere e una *quête*, l'incarico di annientare le forze del male, e poi ribadita all'altezza del libro XIX dalla

²⁹ Per l'influenza delle riflessioni del Castiglione sul riso nelle opere di Folengo si veda l'*Introduzione* di Mario Chiesa all'*Orlandino*, pp. XVIII-XXIII e MARIO CHIESA-SIMONE GATTI, *Il Parnaso e la zucca*, cit., pp. 134-142, in cui si è letto negli episodi sovra citati la volontà dell'autore di svilire lo spessore eroico del personaggio macaronico.

³⁰ *Baldus* IV, 82.

³¹ Il motivo è ripreso da Rabelais nel *Quart Livre*, VIII. Per l'influenza di Folengo sull'opera di Rabelais rinvio a RAFFAELE SCALAMANDRÈ, *Rabelais e Folengo e altri studi sulla letteratura francese del '500*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998, mentre per il particolare della beffa contro i tesini al saggio di GIULIO FERRONI, *Il comico: forme e situazioni*, cit., pp. 173-85. Per le fonti dell'episodio cfr. l'ed. di Mario Chiesa, p. 533, nota 170.

mancata sconfitta dei diavoli, messi in fuga da un Boccalo fuori di sé dallo spavento che per caso afferra un crocifisso.

Il lungo viaggio del personaggio macaronico, fuori dal nido di Cipada, attraverso mirabolanti avventure per mare e terra e scontri con esseri straordinari, si conclude a sorpresa in una gigantesca zucca, secca e vuota, patria di ciarlatani, astrologhi e poeti, e dimora dello stesso Merlino. A Baldo, che aveva acquisito, a partire dalla seconda parte dell'opera, una maggiore connotazione eroica anche in linea con una chiara tinta allegorica, di stampo soprattutto evangelico³², che si evidenzia soprattutto negli ultimi libri, Folengo nega l'impresa epica, il riscatto della verità e della purezza della religione e della morale contro le forze del male. Baldo non sarà l'eroe epico e neppure il *miles Christi*, ma sarà condotto a passo di danza da un saltimbanco, che gioca a fare il cavaliere, all'interno della zucca, triste contraltare del Parnaso macaronico e immagine iperbolica del sonaglio di un buffone, dove lo stesso Merlino, dichiarandosi falso poeta, si condannerà a perdere tanti denti quante bugie ha disseminato nel suo poema e rifiuterà di portare a termine l'*historia Baldi* con l'atteso finale epico (XXV, 580-607)³³. Un'eclatante sconfessione che non solo mette in discussione l'ideale cavalleresco, sentito ormai obsoleto e poco vitale, ma sembra relativizzare la validità della stessa letteratura, relegata ora unicamente alla dimensione della *levitas* e sottratta alla sua vocazione edificante, secondo un assunto che riecheggia le ironiche rivelazioni di San Giovanni nella straniante prospettiva lunare del *Furioso* (XXXV, 25-28).

Il *Baldus* si chiude in realtà con una rinuncia incredibilmente coerente, una rinuncia che bene illustra il dissidio tra ideale e reale e che rappresenta sul piano intellettuale una precisa scelta di campo dell'autore, piuttosto che una convinta negazione dell'attività letteraria o una soluzione opportunistica e di pentimento poco sincero seguita alla conversione religiosa di don Teofilo, che la critica colloca intorno al 1526, al momento della composizione dell'*Orlandino* e del *Chaos*.

Se per Folengo, in linea con Ariosto, la cavalleria con i suoi valori non è la risposta adeguata alle follie di un mondo drammaticamente rovesciato, smascherato e realizzato nel poema, e «gabia stultorum» secondo le parole di Guido³⁴, la scelta di fare del suo imperfetto eroe una controfigura di Cristo in grado di garantire una palingenesi dell'uomo, risulta agli occhi dell'autore, disincantato e pessimista, altrettanto inadeguata e in contrasto con i suoi ideali evangelici. Proprio perché i mostri devono essere «combattuti nel loro stesso territorio, e si accetta, a titolo di sfida, di assumerne le sembianze»³⁵ sino a stravolgere la figura umana, Baldo e i suoi compagni sono chiamati per la loro stessa eccentricità, l'essere fuori dalla norma, a combattere una società che fonda le sue leggi sull'ingiustizia e la corruzione, in quanto, come ha sostenuto Giorgio Barberi Squarotti, offrendoci a mio avviso una delle migliori interpretazioni del poema folenghiano, «se il mondo è capovolto, allora solo chi capovolge le regole e le norme di quel mondo può operarvi in modo positivo»³⁶. Ma

³² Per l'allegoresi evangelica nel *Baldus* cfr. ALESSANDRO CAPATA, «Semper truffare paratus», cit., pp. 38-43 e note, e soprattutto RINALDO RINALDI, *Le imperfette imprese. Studi sul Rinascimento*, Torino, Tirrenia, 1997, pp. 89-116.

³³ L'episodio della zucca così come quello della *domus phantasiae* ha avuto da parte di Folengo un'attenzione particolare, come si evince dalle considerevoli varianti che si riscontrano nelle quattro redazioni e che bene illustrano l'evoluzione del pensiero dell'autore, sempre più interessato a far convergere sul piano metaletterario la conclusione del poema. Su tali varianti sono intervenuti LAURA GOGGI CAROTTI, *La rielaborazione degli episodi della «Domus Phantasiae» e della Zucca*, in *Cultura letteraria e tradizione popolare*, cit., pp. 186-208, e MARIO CHIESA-SIMONA GATTI, *Il Parnaso e la zucca*, cit., pp. 155-168.

³⁴ *Baldus* XVIII, 276-277.

³⁵ GIULIO FERRONI, *Storia della letteratura italiana*, cit., vol. II, p. 125.

³⁶ GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *L'inferno del «Baldus»*, in *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo*, cit., p. 183.

sono pur sempre eroi impuri, non alieni dal male, ed essendo inoltre *homines ficti*, troppo superiore alle loro forze è la serietà della battaglia contro l'Inferno, che per Folengo non può essere vinto grazie a un'azione epica, considerata illusoria, ma solo mediante l'intervento divino.

Rinunciando a narrare la vittoria di Baldo sulle forze infernali e la conseguente liberazione del mondo da corruzione, ambizioni e rivalità, l'autore, ben consapevole delle derive della finzione letteraria, evita la più grave delle menzogne che possano essere state mai scritte, e aggira una insidiosa *impasse* ideologica, prefiggendosi di narrare in un secondo momento e con stile diverso la definitiva rovina dell'inferno unicamente ad opera di Cristo. Un proposito che sarà realizzato nel poema sacro *La Humanità del Figliuolo di Dio*. Con un vertiginoso cambio di prospettiva, in una contorsione logica che ricorda il celebre paradosso di Epimenide³⁷ e scopre la finta palinodia dell'autore, Folengo restituisce allora al suo fare poetico, e più in generale al discorso letterario, la sua privilegiata funzione di interpretazione del mondo in un'opera che dichiara con posture furbesche essere figlia della follia e frutto di una semplice per quanto meravigliosa invenzione³⁸.

Così dietro la crosta saporita dei macaroni, sotto le metafore, le forme grottesche, scatologiche e furfantescche del *Baldus*, si cela con supremo paradosso la serietà del comico folenghiano. L'arte macaronica, al di là dei suoi lazzi e della sua irriverenza, si configura allora, per usare una terminologia antinomica cara a Folengo, come il gioco serio di un onesto bugiardo.

³⁷ Il noto paradosso del mentitore ha una sua prima formulazione in San Paolo, *Lettera a Tito* 1,12. Ma si veda ROBERT L. MARTIN, *The Paradox of the Liar*, New Have, Yale University Press, 1970, pp. 1-11.

³⁸ Diverse le osservazioni di Mario Chiesa che nell'episodio della zucca legge una vera e propria conversione del Folengo scrittore, insistendo sulla vanità, sul carattere ludico e sulla posizione subordinata che il monaco mantovano assegna alla letteratura. Cfr. MARIO CHIESA-SIMONA, *Il Parnaso e la zucca*, cit., pp. 143-168.