

## *Tra fisiologia e cosmologia: la poetica malinconica del Baldus*

di Elisa Bacchi\*

L'*Apologetica in sui excusationem* premessa all'edizione Toscolanense delle *Maccheronee* si apre con un monito di Merlin Cocai al proprio lettore virtuale: «Quisquis es, o tu qui meum hoc grassiloquum perlegendō volumen ridere paras, ride, sed non irride, quia si dementer irridendo rides, alter Marguttus rideas irrisus»<sup>1</sup>. L'indicazione che Folengo offre è rivolta in particolar modo ai pedanti esegeti, pronti a deridere la sua opera (e la sua lingua) senza comprenderne lo statuto: quella macaronica è una vera e propria arte, una ricetta in realtà, in cui ogni ingrediente non vale per sé, ma per il modo in cui si fonde con gli altri nell'equilibrato dosaggio dell'amalgama. Gli interpreti e i correttori sono ingiurati per le loro astrazioni grammaticali che mettono sullo stesso piano le maldestre ibridazioni del *latin de cuisine* e l'elaborata cucina della lingua rappresentata dai *macarones* poetici folenghiani.

L'ammonimento folenghiano ai lettori è anche un programma di scrittura: *ridere* e non *irridere* è la messa a fuoco di uno sguardo poetico che svela l'unità di un mondo del quale il riso è lo strumento privilegiato di comprensione, lo strumento col quale iniziare qualsiasi percorso di ricerca tra le pieghe di questa *phantasia plus quam fantastica* che è il *Baldus*, non «strana idiosincrasia individuale dell'autore o [...] specie di codice cifrato o crittogramma»<sup>2</sup>, prodotto di un'astratta attitudine satirica, ma cosmologia poetica che abbraccia fisiologia e rappresentazione, riso e ispirazione poetica *fantastica*.

\* Università degli Studi di Padova.

<sup>1</sup> T. Folengo, *Maccheronee*, a cura di A. Luzio, Laterza, Bari 1911, II, p. 284.

<sup>2</sup> M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, traduzione di M. Romano, Einaudi, Torino 1979, p. 71.

Abbozzare, dunque, con Merlin Cocai l’immagine della follia malinconica produttrice di rappresentazioni e tratteggiare insieme a lui la fisica di un universo e la biologia di un corpo per fondare la possibilità della parola è un tentativo di tornare alla poesia del *Baldus* comprendendone al meglio gli strumenti e le strategie costruttive.

In questa prospettiva, ci pare fondamentale accogliere e tentare di articolare ulteriormente quella «possibilità di un rapporto tra macaronico, comico e malinconico»<sup>3</sup> che, in quanto mediatrice di una vera e propria rifondazione cosmologica, M. Faini pone come dimensione fondativa dell’universo merliniano.

### 1. *Tre banchetti*

Nei primi due libri del *Baldus*, a poca distanza l’una dall’altra, si trovano tre scene di repertorio mangereccio: la prima coincide con l’invocazione alle Muse “pancifice” che nutrono la *phantasia plus quam fantastica* del poeta la cui *gundola*, sorella della «navicella» dell’alto ingegno dantesco, ma già filtrata alla luce del «poco ingegno» dell’Ariosto, richiede la spinta di numerosi catini di unta polenta. La seconda messa in scena di un vero e proprio teatro alimentare si ha nel sonnoso banchetto imbandito alla corte di Francia alla fine del primo libro: schiere di cuochi e di sguatteri si affrettano a dar sfoggio della propria *ars lecatoria* al ritmo delle ganasce dei commensali, il cibo e il vino sciolgono le lingue che si intrecciano in una Babele, fin quando un nero sonno cala sugli invitati lasciando in preda alla furia amorosa Guido e Berta. La *verbositas*, la pesantezza tormentosa del sonno (*somnolentia ed evagatio mentis*) e il tafano della lussuria che punge tanto più ardacemente i due innamorati (*inquietudo corporis*) paiono dirette conseguenze dell’abbondanza alimentare e coincidono con il corteo allegorico che una lunga tradizione, inaugurata da Gregorio Magno e Isidoro da Siviglia, mette al seguito dell’*acedia*<sup>4</sup>. Infine, ultimo tassello del nostro trittico culinario, ci si presentano davanti agli occhi Guido e Berta, cuochi improvvisati, che imbandiscono, insieme al buon Berto Panada, la sobria mensa alla quale i tre si siederanno per rinnovare una sorta di virgiliana età dell’oro, a rinverdire la quale non mancherà la nascita di Baldo, nuovo *puer*. A deviare decisamente la situazione

<sup>3</sup> M. Faini, *La cosmologia macaronica. L’universo malinconico del Baldus di Teofilo Folengo*, Vecchiarelli Editore, Manziana 2010, p. 8.

<sup>4</sup> Cfr. G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977, p. 7.

dal sentiero topico stanno due risi sguaiati: la *cachinatio* di Berta per l'ineffittudine di Guido alle faccende domestiche e soprattutto l'allegro *grignare* dell'infante Baldo, sostituito al *risus* del *puer* virgiliano e risonante dell'*arridere* della follia erasmiana<sup>5</sup>.

L'insistenza sul repertorio alimentare nella sua dimensione di motore dell'azione segna i tre snodi principali dell'inizio dell'opera: definizione del territorio dell'ispirazione nell'utopia di Cuccagna, giustificazione della fuga di Guido e Berta, creazione dell'orizzonte di attesa del prodigioso tramite l'effrazione del mito dell'età aurea. In ognuna delle situazioni descritte si intrecciano la funzione del cibo in quanto coagulante di memorie letterarie e la sua funzione propriamente fisiologica che coincide costantemente con una condizione di agitazione fantastica: è la cavità della pancia-piva di Merlino che lo rende inadatto al "chitarrino" di Apollo e che gli permette di *slargare ganassas* (per cantare e per mangiare) all'ombra di caldaie borbottanti; è di nuovo una dieta della dismisura che fa capitolare Guido tormentato dai tafani che, come vedremo, rappresentano il popolo per eccellenza della *domus phantasiae* baldusiana nonché le immagini diabolicamente distorte che affollano la mente del monaco accidioso; in ultimo è la moderazione di un pasto, la malinconia temperata, a partorire la realizzazione del presagio veritiero suggerito dall'immaginazione letteraria.

Pare necessario a questo punto chiarire storicamente la rete di relazioni che stringono il legame tra fisiologia malinconica e produzione fantastica, percorrendo regioni che per più versi ci condurranno in prossimità dei luoghi fisici e culturali attraversati da Folengo.

## 2. La rappresentazione malinconica

L'affezione *fantastica* per eccellenza è quella malinconica definita da Aristotele come un vero e proprio sconvolgimento causato dalle immagini: la reminiscenza è la «ricerca di un'immagine nel substrato corporeo», la riproduzione di una catena necessaria o consuetudinaria di alterazioni per associazione che per i malinconici risulta particolarmente tormentosa perché i loro movimenti, una volta prodotti, non si possono arrestare prima di aver raggiunto il bersaglio, come un dardo

<sup>5</sup> Per un'analisi del significato dell'episodio della nascita di Baldo in relazione alla quarta egloga virgiliana cfr. G. Bernardi Perini, *La nascita di Baldo*, in *Scritti folenghiani*, Imprimitur, Padova 2000, pp. 109-26. Ancora per il riso del *puer* Baldo cfr. M. Scalabrini, *L'incarnazione del macaronico. Percorsi nel comico folenghiano*, il Mulino, Bologna 2003, pp. 39-46.

scagliato con forza non può più esser trattenuto<sup>6</sup>. Un processo simile si produce nei sogni: le immagini-alterazioni permangono o si producono da sé nei sensorii, assumendo «figure differenti a causa di un ostacolo» come l'attività digestiva in corso o l'atrabilianità<sup>7</sup>. In ogni caso gli atrabiliari hanno una rappresentazione di ciò che è contiguo, «l'immagine seguente della serie si presenta subito davanti ad essi», perché grazie al loro sconvolgimento riescono a collegare insieme i movimenti sensoriali come se, lanciando qualcosa con forza da lontano, cogliessero nel segno<sup>8</sup>. Da questi accenni si tratteggia il contorno di un temperamento malinconico la cui capacità di produrre associazioni, di trovare somiglianze risulta particolarmente sviluppata e la cui fisiologia funziona come un continuo slittamento di alterazioni pneumatiche che producono immagini la cui natura produttiva più che riproduttiva funziona come una sorta di attività metaforizzante biologica: sia l'attività mimetica, di cui la metafora è rappresentata privilegiata in quanto *aenigma* che collega cose esistenti impossibili da collegare attraverso la capacità di vedere ciò che è simile<sup>9</sup>, sia quella fantastica funzionano come un «metter davanti agli occhi»<sup>10</sup> ottenuto considerando i rapporti “proporzionali” tra immagine e immagine.

Della rivalutazione positiva dell'affezione malinconica che si muove tra i *Parva naturalia* e il *Problema xxx*, 1 pseudo-aristotelico, si perde ogni traccia se si sposta lo sguardo nelle celle e nelle tebaidi di monaci ed eremiti lungo tutto il Medioevo. Lasciando da parte la teoria umorale, la tradizione ascetica e patristica recupera i tratti e i sintomi propri dell'inquietudine fantastica malinconica e li associa alla condizione dell'*acedia-tristitia*: la malinconia assume i sembianti di visione diabolica («aliquam phantasmaticam inlusonem Satanae fallacia factam [...]»<sup>11</sup>), di *laesio virtutis imaginativa* che ha come conseguenza principale l'angosciosa *evagatio* ed *importunitas mentis*, l'incapacità di controllare il flusso di immagini non consequenti che affligge la fantasia.

<sup>6</sup> Aristotele, *Della memoria e della reminiscenza*, 453a 15-25.

<sup>7</sup> Aristotele, *Dei sogni*, 461a 5-25.

<sup>8</sup> Aristotele, *Della divinazione nel sonno*, 464a 33-464b 6.

<sup>9</sup> Aristotele, *Poetica*, 1458a 25-1458b 5.

<sup>10</sup> Aristotele, *Retorica* 1410b 43, *Poetica* 1455a 22, *De anima* 427b 20.

<sup>11</sup> Isidoro da Siviglia, *Etymologiae*, VIII, IX, 7 citato in Faini, *La cosmologia macaronica*, cit., p. 14. In generale, per il rapporto tra l'*acedia* monastica produttrice di rappresentazioni diaboliche dal carattere talvolta comico e la fantasia malinconica rovesciante del *Baldus* cfr. ivi, pp. 20-3.

Tale tradizione fu certamente ben nota nell’ambiente dell’ordine monastico benedettino di cui Teofilo Folengo faceva parte. San Benedetto stesso nella sua *Regula* prescrive ai monaci la lettura del *De institutis cenobiorum* di Cassiano in cui la sintomatologia dell’*acedia* è descritta minuziosamente<sup>12</sup>. D’altra parte, all’epoca di Folengo l’ordine benedettino e in particolare il monastero mantovano di San Benedetto Po da lui frequentato a più riprese, ancora influenzato dall’evangelismo del fondatore della Congregazione di Santa Giustina, Ludovico Barbo e stretto dalle morse della Riforma protestante, tentava la via della conciliazione e del rinnovamento spirituale proprio attraverso un recupero esegetico della patristica greca: Luciano degli Ottoni a San Benedetto lavorò ai *Divi Ioannis Chrysostomi in apostoli Pauli epistolam ad Romanos commentaria* e proprio Giovanni Crisostomo nella sua epistola *A Stagirio tormentato da un demone* offre una delle più sottili analisi della malinconia monastica<sup>13</sup>.

Come ben nota M. Faini<sup>14</sup>, il fatto che per la tradizione monastico-ascetica i *phantasmata* dell’immaginazione turbata assumessero le sembianze di fastidiosi insetti ronzanti<sup>15</sup> (rappresentazione ancora ben viva nel Rinascimento se si pensa ai «farfalloni» capricciosi del Doni, ma ancora prima ai “grilli” alati nelle opere di Bosch<sup>16</sup>) ci conduce a rivolgere l’attenzione sulla *domus phantasiae* folenghiana in cui il poeta Merlino è paragonato ad una botte colma di vino intorno alla quale ronzano «sex mille pusilli moscini» e in cui volano «phantasmae» che, in ludica danza, pizzicano il cervello dei compagni di Baldo.

Spostandoci verso un tempo e uno spazio più prossimi alla stesura del *Baldus*, è lo stesso Merlino a rivendicare nella sua opera un legame con la filosofia di Pomponazzi («Dum Pomponazzus legit ergo Peretus et omnis / voltat Aristotelis magnos sotosora librazzos, / carmina Merlinus secum macaronica pensat», *Baldus*, xxii, 129-31)<sup>17</sup>. Sebbene

<sup>12</sup> Agamben, *Stanze*, cit., p. 7.

<sup>13</sup> Per i rapporti tra Folengo e Luciano degli Ottoni cfr. M. Zaggia, *Tra Mantova e la Sicilia nel Cinquecento*, Olschki, Firenze 2003, pp. 827-30.

<sup>14</sup> Faini, *La cosmologia macaronica*, cit., pp. 20-1.

<sup>15</sup> Cfr. S. Wenzel, *L’accidie medievale: la noia della cella*, in A. Brilli (a cura di), *La malinconia nel Medio Evo e nel Rinascimento*, Quattro Venti, Urbino 1982, p. 36 e Faini, *La cosmologia macaronica*, cit., p. 21.

<sup>16</sup> Non è un caso che Bosch sia per eccellenza il pittore delle tentazioni eremiti- che. Cfr. A. Chastel, «*La tentazione di Sant’Antonio* o il sogno del malinconico», in Brilli (a cura di), *La malinconia nel Medio Evo e nel Rinascimento*, cit., pp. 15-23.

<sup>17</sup> Per una riconSIDerazione dei rapporti tra Folengo e Pomponazzi cfr. L. Curti, *Vigaso Cocaio*, in “Rivista di letteratura italiana”, IX, 1991, pp. 119-43.

non sia possibile dimostrare una frequentazione dello studio bolognese da parte di Folengo, molto probabile appare l'ipotesi che egli avesse intrattenuto più di qualche sporadica relazione con la filosofia dell'aristotelico mantovano, se è vero che lo stesso Pomponazzi ebbe frequenti relazioni di affari con il monastero di San Benedetto Po e che tale monastero era il naturale crocevia degli spostamenti degli studenti da Mantova a Bologna<sup>18</sup>. In questo contesto, nonostante la provocazione folengiana, si può ipotizzare che la relazione tra i due concittadini si riveli produttiva, non solo dal punto di vista linguistico (si tenga presente la lingua mescidata con cui Peretto programmaticamente si esprime nelle sue lezioni), ma anche sotto il profilo più propriamente teorico-poetico.

Pietro Pomponazzi affronta il problema della potenza creatrice della *phantasia* nel *De incantationibus* richiamandosi immediatamente ed esplicitamente al libro tredicesimo della *Theologia platonica* fici- niana («Copiosissimus autem Marsilius Ficinus de his loquitur capite primo, 13 libri de theologia Platonica»<sup>19</sup>) nel quale il filosofo neopla- tonico dà una «spiegazione naturale e razionale» di «fenomeni fisici e psichici extranormali»<sup>20</sup>. La ripresa da parte di Pomponazzi della teoria fici- niana si può giustificare con il fatto che una delle probabi- li fonti dello stesso Ficino sia da riconoscersi nell'Aristotele del *Dei sogni* e del *Della divinazione nel sonno*: simili, infatti, sono i rapporti naturali tra impressione di un'immagine nella *phantasia*, alterazione umorale e produzione dell'evento (*Dei sogni*, 2, 460a) e quelli tra fisio- logia del sogno e predizione (*Della divinazione nel sonno*, 2). Sarà utile ricordare, inoltre, come ha fatto Giovanni Parenti<sup>21</sup>, la concreta pro-

<sup>18</sup> Cfr. E. Menegazzo, *Contributo alla biografia del Folengo*, in “Italia medioevale e umanistica”, II, 1959, pp. 386-9.

<sup>19</sup> P. Pomponatii, *De naturalium effectum causis, sive Incantationibus*, in *Opera*, ed. Gratarolus, Basilae 1567 (= Hildesheim, G. Olms 1970), p. 31, citato in E. Garin, *Phantasia e imaginatio fra Ficino e Pomponazzi*, in *Phantasia-Imaginatio. V colloquio internazionale del Lessico intellettuale europeo* (Roma 9-11 gennaio 1986), Edizioni dell'Ateneo, Roma 1988, p. 12, n. 15.

<sup>20</sup> Ivi, p. 13.

<sup>21</sup> G. Parenti, «*Phantasia plus quam phantastica*» e l'ispirazione del Baldus, in *Studi di letteratura italiana offerti a D. De Robertis*, Ricciardi, Milano-Napoli 1993. Per i rapporti tra Folengo e Ficino cfr. A. Polcri, *La corada platonica di Tonello, cupido bendato e l'uguaglianza: per la Zanitonella di Teofilo Folengo*, in M. Scalabrin (a cura di), *Folengo in America*, Longo Editore, Ravenna 2012, pp. 37-45. In questo contesto l'autore ipotizza che, durante la stesura dell'*Ecloga de imbragiatura*, sia presente nella memoria di Folengo un passo tratto dal *De amore* in cui Ficino raccomanda l'uso del vino per liberarsi dal *difecto amoroso*.

babilità che la definizione di Ficino (e di Pomponazzi) del corpo materiale come prodotto della fantasia («*Phantasia instar virtutis vivificae format et ipsa proprium corpus*») abbia concorso alla determinazione dei caratteri della *phantasia plus quam fantastica* merliniana: non solo, come tenteremo di dimostrare, la dieta di Merlino influisce sulla qualità malinconica della sua ispirazione producendo una vera e propria rappresentazione cosmica, ma è la stessa grassa *phantasia* del poeta che retroagisce sul suo corpo come concrezione fantastica rendendolo *pancicum*: «l’irripetibile personalità del poeta macaronico è costituita dall’unità organica di fantasia, corpo e poesia»<sup>22</sup>.

### 3. Il vento del poeta

Prima della riflessione rinascimentale, tradizione fisiologica aristotelica e tradizione ascetica sembrano essere accolte e rialacciate nel XII secolo dalla benedettina Ildegarda di Bingen nelle sue *Causae et curae*. In questo testo Ildegarda si interessa a più riprese della malinconia patologica che definisce come eccesso di ventosità di natura ignea e pneumatica la cui conseguenza principale consiste nell’«oppressione della fantasia» provocata dall’«arte diabolica»<sup>23</sup>. Le reazioni fisiologiche provocate dal fumo della malinconia non sono malesseri comuni, ma rappresentano il male più proprio dell’uomo causato dalla caduta di Adamo: è nel momento della trasgressione dell’ordine divino, infatti, che nel sangue di Adamo si coagula la malinconia. Un’altra delle conseguenze dell’eccesso di pneuma nel malinconico delle *Causae et curae* è l’esplosione dell’inetta letizia nel riso e nello sghignazzo che vengono considerati come manifestazioni corrotte della «voce dei gaudi supremi», del «monocorde» rappresentato dalla voce incorrotta di Adamo<sup>24</sup>. Va notato per inciso che in Ildegarda l’*evagatio mentis* e l’*inepta letitia*, che per la tradizione patristica sono conseguenze l’una dell’*acedia*, l’altra della *ventris ingluvies* (cfr. Gregorio Magno, *Moralia in Job*, XXXI, cap. XLV), vengono ad essere ricomprese nella caratterizzazione del malinconico: rappresentazione malinconica, riso, ventosità e crapula, prima di Ildegarda mai considerate in unità organica, si sovrappongono e si determinano a vicenda.

<sup>22</sup> Parenti, «*Phantasia plus quam fantastica*», cit., p. 165.

<sup>23</sup> Ildegarda di Bingen, *Cause e cure delle infermità*, a cura di P. Calef, Sellerio, Palermo 2012, pp. 216-7.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 224-5.

Nello stesso giro d'anni Bernardo di Chiaravalle nel capitolo *De inepta letitia* del *Liber de gradibus humilitatis et superbiae* inserisce una curiosa descrizione del monaco scosso dalle risa:

Se si stringe una vescica gonfia d'aria (*vesica collecto turgida vento*) e bucata appena con un piccolo foro, il vento non si libera tutto in una volta, ma obbligato a passare attraverso il foro, emana dei suoni ripetuti. Analogamente il monaco che ha riempito il suo cuore di pensieri vani e di buffonaggine, e il cui vento della vanità per via della disciplina del silenzio non può spandersi liberamente, è scosso da eccessi di risa che sgorgano dagli stretti canali della sua gola [...]: scoppia dal ridere (*cachinnat invitus*). E questi, pur serrandosi la bocca con i pugni, lo si sente starnutire attraverso le narici<sup>25</sup>.

In questo contesto il corpo del monaco che tenta, senza successo, di trattenere le risa si identifica addirittura con una vescica piena di vento che lascia uscir l'aria in essa contenuta a poco a poco, producendo un suono senza dubbio comparabile a quello prodotto dalle ventosità organiche. Il corpo gonfio del monaco diviene un vero e proprio strumento a fiato, in tutto e per tutto simile, nell'aspetto e nelle dinamiche di funzionamento, a una specie di piva biologica. Tra Bernardo di Chiaravalle e Ildegarda di Bingen si definisce lo spazio di un'opposizione fondativa tra il monocorde di Adamo, una voce non ancora passata per il canale deformante delle turbolenze aeree e malinconiche del riso, e la piva come immagine del corpo mostruoso gonfio di *pneuma* e sghignazzo<sup>26</sup>.

L'analisi sopra abbozzata ci conduce nuovamente all'interno dei confini della poesia del *Baldus*: la piva di Merlino, a tratti coincidente con la sua stessa pancia («panzae namque meae quando ventralia penso, / non facit ad nostram Parnassi chiacchiara pivam», *Baldus*, I, 11-2), non può identificarsi *tout court* con uno dei termini dell'opposizione già classica tra cetra apollinea e flauto-zampogna di Pan-Marsia, tra

<sup>25</sup> Bernardo di Chiaravalle, *De inepta letitia in Liber de gradibus humilitatis et superbiae*, citato in F. Moretti, *La ragione del sorriso e del riso nel Medioevo*, Edipuglia, Bari 2001, p. 37.

<sup>26</sup> La connessione tra corpi deformati che sovrappongono la propria immagine a quella di strumenti a fiato e riso rovesciante è dimostrata, tra l'altro, dal ripetuto utilizzo nelle *drôlerie* ai margini di manoscritti miniati appartenenti soprattutto al XIII-XIV secolo di esseri ibridi musicanti il cui corpo non ha confini precisi rispetto allo strumento e le cui emissioni organiche si confondono con il suono dello strumento stesso. Si veda in proposito M. Clouzot, *La musique des marges. L'iconographie des animaux et des êtres hybrides musiciens dans les manuscrits enluminés du XIIe au XIVe siècle*, in “Cahiers de civilisation médiévale”, XLII, 1999. pp. 323-42.

poesia tragica ed epica e poesia comica e bucolica. A porre i termini della questione ci pensa lo stesso poeta escludendo dai territori della propria ispirazione non soltanto il “chitarrino” di Apollo e la musa tragica Melpomene, ma ostracizzando persino la dimessa Talia, musa campestre e della commedia, apostrofata come *menchiona*.

Lo strumento poetico di Merlino, dunque, più che oggetto stilizzante un’opposizione nel campo dell’ispirazione, è il punto di definizione dell’intera cosmologia baldusiana e il baricentro attorno al quale e grazie al quale nasce la rappresentazione: la tradizione che si muove intorno a Ildegarda e Bernardo di Chiaravalle definisce il corpo-piva come concrezione del riso e ne fa il luogo di un nuovo rapporto cosmico segnato dall’immaginazione malinconica<sup>27</sup>. Folengo pare abbracciare questa prospettiva nel momento in cui individua in Cuccagna l’alternativa a Parnaso come luogo di produzione della rappresentazione poetica: il potere metaforizzante del malinconico si esprime attraverso il vento del riso, la cui storica associazione con l’ingordigia e la ghiottoneria produce la coimplicazione delle immagini del poeta ripieno di *macarones* e del poeta suonatore di piva e piva egli stesso. Cingar infatti, doppio e negativo del poeta nel *Baldus*, afferma che vorrebbe esser capace di scrivere un volume «plenum de centum mille corezis»<sup>28</sup> in scherno ad Omero e Virgilio; affermazione questa che, letta alla luce della genesi del “trippifero” poeta Merlino dovuta ad una ricetta proveniente dai *regna lasagnarum*, piuttosto che dall’aureo Parnaso che ha prodotto gli stessi Omero e Virgilio<sup>29</sup>, suona come una vera e propria dichiarazione di poetica, soprattutto considerando il fatto che nell’episodio suddetto viene nuovamente riproposta l’opposizione tra la *cythara* delle Camene e la *piva* del poeta macaronico Tifi

<sup>27</sup> La rifondazione cosmologica legata all’immaginazione malinconica che Folengo recepisce è legata, come abbiamo visto, alla ricezione della malinconia come sintomo principale dell’effrazione dei rapporti armonici tra umano e divino. Come vedremo meglio in seguito, Folengo tenendo fermo il valore cosmologico dell’affezione malinconica, definito per la prima volta proprio nel contesto monastico, torna ad accogliere le potenzialità creative di tale rifondazione cosmologica recuperando la tradizione di quella “malinconia positiva” che si muove tra il *Problema xxx, 1* aristotelico e il *De vita* di Ficino. La cosmologia negativa del malinconico con la sua materializzazione fisiologica della disarmonia dei rapporti cosmici, diviene lo strumento, questa volta positivo, con cui Folengo accoglie e trasforma in senso materialistico l’universo ficiniano. Per il valore cosmologico della malinconia come fondatrice di un universo tutto materia si veda Faini, *La cosmologia macaronica*, cit.

<sup>28</sup> Cfr. T. Folengo, *Baldus*, xx, 624-6.

<sup>29</sup> Ivi, xxii, 42-104.

Odasi. Di nuovo Cingar rivela lo stretto legame che lo lega a Merlino nel momento in cui, nel libro ventiduesimo, supplica il mago Serafo di portargli via, insieme all'enorme naso incantato, il cervello piuttosto che i denti («*tollite vobiscum nasum totumque cerebrum tantum, quos habeo dentes, servetur in ore, ut mangiare queam*», *Baldus*, xxii, 592-94); nell'ultimo libro sarà proprio Merlino a cadere tra le mani di ciarlatani cavadenti che gli infliggono il peggior supplizio: senza denti Merlino non può mangiare, dunque nemmeno scrivere.

Interessante sarà notare come in Folengo le ventosità organiche implichino costantemente il processo di scrittura anche al di là del *Baldus*: un esempio su tutti è rappresentato dalle prime due ottave del quarto libro dell'*Orlandino*. Limerno Pitocco (nuovo alter-ego di Folengo) pizzica l'arpa al ritmo che gli dettano i pidocchi che lo costringono a grattarsi, ma subito lo strumento a corde (quasi di nuovo prolungamento biologico del corpo del poeta) si trasfigura: le ripetute stonature si trasformano nel “peteggiare” e la causa dell'inciampare, dello *scapuzzare* sulla corde diviene la pessima dieta che fa puzzare il fiato del poeta.

Se, da una parte, la cетra è lo strumento che simbolizza il rapporto armonico tra cielo e terra e la piva ne rappresenta l'effrazione, dall'altra, l'asino che, stretto tra le braccia del gigante Fracasso, molla *co-rezas*, producendo lo stesso suono della piva «*ventrone pieno*»<sup>30</sup>, rovescia quella *bona proportio canti* della quale il Folengo, con accenti ficiiniani, aveva esaltato il valore nella prima parte del libro ventunesimo («*musica concordi fert circum cardine coelum,/ musica nascendo humanos compaginat artus*», *Baldus*, xxi, 101-2). Non è un caso che il canto armonico che accompagna la brigata di Baldo verso l'inferno venga interrotto proprio dall'asino ragliante di Cingar; né è un caso se, a pochi versi dal concerto dell'asino-piva di Fracasso, il corpo dell'uomo che si stira al risveglio è presentato nei termini di liuto le cui corde sono tirate secondo il costume degli asini («*slongamus cordas, asinorum more, lautti*», *Baldus*, xxiii, 181). Evidente in questo contesto pare il riferimento al popolarissimo adagio *asinus ad lyram*: non solo l'asino non è capace di apprezzare e comprendere la soave melodia dello strumento, ma tanto meno ha le capacità di produrre con esso un suono aggraziato, infatti «così avien che l'asino di lira / crede sonar quando col cul suspira» (*Orlandino*, I, 29, 7-8). Il corpo dell'uomo tipicamente simbolizzato da una lira con le corde tese, che ci ricorda la funzio-

<sup>30</sup> Ivi, xxxiii, 151-5.

ne mediatrice dell’umano<sup>31</sup>, assume le sembianze di un asino-piva che racchiude in sé la figura del sovvertimento di rapporti rappresentativi e cosmici: il vento dell’uomo è una parola infinitamente rovesciabile nelle sue contraffazioni e maschere del basso fisiologico e lo strumento poetico della piva assume la funzione di nuovo modello del funzionamento fisico e cosmologico<sup>32</sup>.

Va notato *en passant* che, nella glosse dell’edizione Toscolanense del *Baldus*, Folengo si occupa diffusamente del funzionamento e della circolazione delle emissioni aeree, mettendo in piedi una vera e propria casistica “scolastica” della ventosità: «Petezatio fit dupliciter, ait Averois, altera causa bertezandi, altera causa sanitatis, prima ore, secunda et caetera»<sup>33</sup>, in cui l’*et caetera* in questione sta evidentemente a rappresentare il “peteggiare” descritto in chiave medico-dietetica; ancora in Toscolanense: «Rottus est ventositas procedens aut crapula aut ab inflatione milzae quae dicitur mirach»<sup>34</sup>. In questo contesto è significativo che la milza, il cui gonfiore è descritto come causa del rutto, sia anche il luogo di produzione della saturnina bile nera e la sede del riso dai tempi di Plinio<sup>35</sup>.

#### 4. *Tra spiritus phantasticus e machinae mundi: modelli a confronto*

Fantasmologia e pneumatologia, già associate in Aristotele, vengono ad intrecciarsi nella tradizione che si muove tra il neoplatonico Sinesio

<sup>31</sup> «La harpe incarne depuis l’Antiquité les relations entre le ciel et la terre, symbolisées par la tension entre son cadre en bois et ses cordes, c’est-à-dire entre la matérialité et la spiritualité» (Clouzot, *La musique des marges*, cit., p. 329).

<sup>32</sup> Interessante, in questo contesto, è notare come l’intero universo sia rappresentato da Merlin Cocai come organismo peteggiante: quando Cingar getta in mare il gregge dei pastori tesini nel libro XII, le creature marine allestiscono un vero e proprio banchetto con i castroni annegati. Conseguenza immediata di tale crapula pare la tempesta che si scatena contro la brigata di Baldo in cui i venti vengono rappresentati nell’atto di «boffare culamine» e di gettare «terribiles [...] corezas». Per il valore di «mito cosmico» dell’episodio dei castroni e per il valore di rifondazione cosmologica dell’episodio dei venti cfr. Faini, *La cosmologia macaronica*, cit., pp. 123-41.

<sup>33</sup> T. Folengo, *Opus Merlini Cocai Poetae Mantuani Macaronicorum*, Tusculani apud Lacum Benacensem, Alexander Paganinus, MDXXI, p. 50.

<sup>34</sup> Ivi, p. 144.

<sup>35</sup> «Sunt qui putent adimi [soggetto dell’esser tolta è la milza] simul risum homini; intemperantiamque eius constare lienis magnitudine» (Plinio, *Naturalis Historia*, XI, 80, 204-5).

e la filosofia ficiniana. Lo spirito assume il ruolo di mediatore tra anima e corpo, la *phantasia* media tra senso e intelletto: lo *spiritus phantasticus* appare dunque come «il primo corpo dell'anima»<sup>36</sup>, l'immaginazione diviene «figura della sensazione, situata nella parte più alta dello spirito corporeo e nella parte più bassa dello spirito razionale»<sup>37</sup>. La sovrapposizione tra pneuma igneo stoico e pneuma aristotelico conduce ad un'identificazione tra il «soffio che anima l'universo, circola nelle arterie e feconda lo sperma» e quello che, «nel cervello e nel cuore, riceve e forma i fantasmi delle cose»<sup>38</sup>. Ficino stesso nel *De vita* parla negli stessi termini di spirito fantastico e spirito del mondo (*De vita*, III, 3). Lo *spiritus* nell'uomo è un vero e proprio vapore del sangue, dunque le sue qualità dipendono in larghissima misura dalla qualità del sangue a sua volta determinata principalmente dalle misure dietetiche adottate (*De vita*, I, 3). La regola alimentare si presenta nel *De vita* come una sorta di farmacopea in grado di mettere lo spirito nelle condizioni di catturare l'intero universo (*De vita*, I, 2). Una particolare attenzione Ficino riserva alla malinconica, alle sue potenzialità creative e alle sue degenerazioni patologiche, recuperando la tradizione aristotelica del *Problema xxx*, 1.

Da tale ricostruzione sommaria, che ricomprende in una struttura organica gli elementi fin qui trattati separatamente, si può ipotizzare che l'innovazione della concezione bio-poetica folenghiana possa passare proprio per il ruolo che lo *spiritus phantasticus* pneumatico, recuperato da Ficino sulla base della tradizione neoplatonica, riveste nella teoria rinascimentale della rappresentazione.

La fonte principale attraverso la quale Folengo potrebbe essersi avvicinato al pensiero ficiniano è rappresentata, oltre che, come abbiamo visto, dal Pomponazzi, dall'opera del Pulci sulla quale Folengo meditò lungamente fino a farne una delle fonti principali delle sue riscritture.

Il poeta burlesco fiorentino, infatti, compose un durissimo ciclo di sonetti contro le «cicale» dell'Accademia platonica<sup>39</sup>. In particola-

<sup>36</sup> Sinesio, *De insomniis* (*Patrologia graeca*, 66, 1290), citato in Agamben, *Stanze*, cit., p. 110.

<sup>37</sup> Ugo da San Vittore, *De unione corporis et spiritus* (*Patrologia latina*, 177, 285), citato in Agamben, *Stanze*, cit., p. 116.

<sup>38</sup> Ivi, p. 111.

<sup>39</sup> Per un inquadramento dei rapporti tra Ficino e Pulci cfr. P. Orvieto, *Uno scandalo del '400. Luigi Pulci ed i sonetti di parodia religiosa*, in “Annali d'italianistica”, 1, 1983, pp. 19-33.

re, alla monumentale *Theologia platonica* ficiniana, il Pulci<sup>40</sup> oppose il sonetto *Costor che fan sì gran disputazione*, nel quale l'autore del *Morgante*, prendendosi gioco delle dotte disquisizioni neoplatoniche sulla natura dell'anima e sul suo rapporto col corpo e della teoria dell'armonica proporzione musicale universale, fa della gastronomia il terreno di definizione delle relazioni tra principio materiale e spirituale («L'anima è sol [...] / in un pan bianco caldo un pinocchiatto, / o una carbonata in un pan fesso»). Il fatto che il Pulci recepisce Ficino proprio in senso “dietetico” e che dunque spostasse il conflitto nell'ambito culinario ci permette di accogliere il suggerimento di Piero Camporesi che considera lo stesso *Morgante* come un «deliberato progetto culturale fondato sulla disarmonia [alimentare], come risposta paradossale alle vuote “armonie” neoplatoniche dell'aborrito Ficino»<sup>41</sup>.

La mediazione pulciana sembra offrire a Folengo la possibilità di rileggere il *pneuma* fantastico ficiniano attraverso una sua decisa materializzazione: lo *spiritus* si trasforma in una ventosità frutto del processo digestivo che, pur mantenendo una strettissima relazione con la creatività della *phantasia* malinconica, si pone al centro di una serie universale di rapporti solo in quanto l'intero cosmo è pensato nella sua unitaria dimensione fisico-fisiologica.

Le assonanze tra universo merliniano e universo neoplatonico ficiniano passano in particolare per la descrizione che nel libro tredicesimo Folengo fa dello scoglio alchemico di Manto in cui si ascoltano i «gyramina plura rotarum» della fabbrica che fa muovere il teatro della «machina mundi»<sup>42</sup>. Quest'episodio appare come vera e propria tra-

<sup>40</sup> Nonostante P. Orvieto nell'articolo *Uno scandalo del '400*, cit., p. 23, abbia ipotizzato una possibile attribuzione del sonetto in questione a Benedetto Dei, amico e sodale del Pulci, certo è, come ammette anche A. Polcri (*Luigi Pulci e la Chimera: studi sull'allegoria nel Morgante*, Società editrice fiorentina, Firenze 2010, p. 58), che «Pulci fu da tutti i suoi oppositori considerato l'autore di *Costor che fan sì gran disputazione*». Per la nostra ipotesi, dunque, il problema attributivo riveste un'importanza relativa: ciò che pare estremamente probabile è che, se Folengo ebbe presente il sonetto in questione, egli, come tutti i suoi contemporanei, lo ritenne opera del Pulci.

<sup>41</sup> P. Camporesi, *Il paese della fame*, Garzanti, Milano 2000, p. 82.

<sup>42</sup> T. Folengo, *Baldus*, XIII, 185 e 202. Per un'accurata analisi dell'episodio dello scoglio alchemico di Manto cfr. R. Signorini, *L'arca del Gonzaga e il cosmo alchemico di Manto*, in *Teofilo Folengo nel quinto centenario della nascita (1491-1991). Atti del convegno Mantova-Brescia-Padova, 26-29 settembre 1991*, a cura di G. Bernardi Perini e C. Marangoni, Olschki, Firenze 1993, pp. 59-83. Ancora per il ruolo cosmologico dell'arca di Manto in quanto «punto di contatto tra cielo e terra», «centro del mondo», ma anche come luogo del rifiuto dell'universo alchemico-astrologico e di

sfigurazione della *machina mundi* che nel *De vita* di Ficino è rappresentabile come un rete di connessioni tra i diversi gradi della realtà che comunicano reciprocamente proprio attraverso il *medium* dello *spiritus*<sup>43</sup>.

Ancora più interessante è l'associazione indiretta che nel *Baldus* si instaura tra la *machina mundi* alchemica appena descritta e la zucca in cui vengono puniti i poeti per le loro *bosiae*, presentata come una «*machina grandis*» (*Baldus*, xxv, 600). In questo contesto si ripropone camuffato il parallelismo specificamente neoplatonico e dunque ficiniano tra i *machinamenta* del cosmico *spiritus artifex* e quelli dello *spiritus phantasticus* del poeta: se l'uomo di Ficino «è immerso nella vita della *machina mundi* per attingere con il proprio *spiritus phantasticus* la verità delle sue forme e delle sue favole poetiche»<sup>44</sup> attraverso l'organismo dell'opera, Folengo-Merlino fa della *machina-zucca* il contrappasso, ma anche la figura dell'attività poetica: qui non si finge perché non si mangia, ma la commestibilità della zucca ne ha fatto un tempo lo specchio di quel Parnaso-Cuccagna che nutriva Merlino, poeta ormai senza denti. La *machina grandis* della zucca, disattivando le condizioni della poesia, è l'immagine disseccata di un organismo poetico che un tempo nuotava nella «menestra» di zucca che rappresentava il nutrimento universale (*Baldus*, xxv, 602-5).

Esiste, in effetti, una perfetta sovrapponibilità fisiognomica e geografica tra il *mons Lunae* che ospita zucca dei poeti e *domus phantasiae* e i *regna lasagnarum*-Parnaso<sup>45</sup>. Il risultato della sovrapposizione fa pensare ad una struttura cosmica che, unificando regno infero e regno celeste sotto il segno della produttività poetica, agisce come uno specchio deformante che trasforma le catene di realtà («contextum

una «definitiva dichiarazione dell'assoluta indistinzione tra cielo e terra» cfr. Faini, *La cosmologia macaronica*, cit., pp. 148-65.

<sup>43</sup> M. Ficino, *De vita*, a cura di A. Biondi e G. Pisani, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1991, p. 313.

<sup>44</sup> E. Raimondi, *Rinascimento inquieto*, Einaudi, Torino 1994, pp. 5-6.

<sup>45</sup> Per la sovrapposizione tra *regna lasagnarum*-Parnaso e *mons Lunae* cfr. S. Longhi, *Le muse del Baldus*, in S. Albonico, A. Comboni, G. Panizza, C. Vela (a cura di), *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1996, pp. 367-71 e Faini, *La cosmologia macaronica*, cit., pp. 40-3. Interessante è notare come per lo stesso Faini la struttura che sovrappone Cuccagna-Parnaso e regno infero-*domus phantasiae* abbia un valore cosmologico in quanto rappresentazione di una sorta di corpo del mondo in cui l'inferno risulterebbe identificato con un «orrido stomaco in cui si rimescolano i cibi che così largamente sono dispensati in superficie».

rerum»<sup>46</sup>), le serie delle cose («seriem rerum»<sup>47</sup>) della tradizione fici- niana nell’immagine di un organismo digerente e creativo la cui fisio- logia è attraversata dalle impurità di uno *spiritus* materializzato e reso “peteggiante” dall’ispirazione derivante dalla crapula.

Merlino è il prodotto di una dietetica oppositiva rispetto all’anti- doto ficiiniano alla malinconia («Persutti accedant primo, bagnentur aceto, / Apponatur apri lumbus, cui salsa maridet, / tripparumque buseccarumque adsit mihi conca, / rognones vituli lessi, sapor albus odoret, / insurgant speto quaiae, mostarda sequatur. / Sic vivenda vita haec [...]»<sup>48</sup>): la malinconia prodotta da un grasso eccesso di nutri- mento non è più ottundimento spirituale, ma rifondazione dello stesso piano sul quale lo *spiritus phantasticus* entra in comunicazione col mi- crocosmo dell’opera e col macrocosmo fisico. Non più le “astrazioni” di rapporti cosmici funzione di una *sympatheia* spirituale, ma la conti- guità di interazione tra i prodotti organici della nutrizione individuale e universale.

Il problema dei rapporti tra *machina mundi* cosmica e *machina grandis* poetica si definisce lungo tutto il XVI secolo sul terreno della teoria della *mimesis-imitatio*. Il parallelismo tra artefice divino e artista produce una consonanza di *machinamenta* che rendono il lavoro sull’opera improntato al perseguitamento di un ideale di naturalezza in cui la polarità mimetica riassorbe in sé quella imitativa: l’imitazione è accettabile nel momento in cui accoglie e realizza il criterio mimetico della *varietas*, della *copia* presente in natura.

I modi della *mimesis-imitatio* che ci interessano per la nostra analisi del *Baldus* sono due: da una parte un procedimento che potremmo definire alchemico in cui ficiinianamente la natura è rappresentabile come reticolo predefinito di rapporti e influssi, «una sorta di armonia prestabilita di cui l’arte deve arrivare a scoprire la chiave riproducen- done l’intera perfezione»<sup>49</sup> attraverso le relazioni verticali tra *spiritus phantasticus* e *spiritus mundi*. In questo senso la natura ha carattere di codice, che l’opera tende a riprodurre, ma anche a risolvere attraverso pratiche che assimilano mago e poeta in un processo artificialistico di

<sup>46</sup> Ficino, *De vita*, cit., p. 300.

<sup>47</sup> Ivi, p. 298.

<sup>48</sup> T. Folengo, *Caos del Triperuno*, in *Opere di Teofilo Folengo*, a cura di C. Cor- dié, Ricciardi, Milano-Napoli 1976, p. 856.

<sup>49</sup> N. Borsellino, *Gli anticlassicisti del Cinquecento*, Laterza, Roma-Bari 1973, p. 10.

trasmutazione<sup>50</sup>. Folengo intesse ironicamente con i fili di questo modello l'intero apparato dei personaggi che in qualche modo hanno a che fare con il processo produttivo, addirittura ponendo al centro della sua fatica una vera e propria fabbrica alchemica. Oltre al poeta-mago Merlin Cocai, alchimisti da strapazzo sono anche Acquario Lodola al quale è affidata la curatela filologica del *Baldus* riscoperto nel corso di uno dei suoi viaggi in cerca di radici, erbe e pietre per produrre la panacea universale («*tiriacam*»), e Scardaffo, ciarlatano e medicastro, che lo stesso Acquario accusa di aver rubato e corrotto il poema di Merlino, falsificandolo, interpolandolo e censurandolo<sup>51</sup>.

L'alternativa alla mimesi alchemica, gioiosamente sbeffeggiata, è rappresentata dalla metafora della produzione come attività digestiva: l'immagine senecana delle api che rendono irriconoscibile nell'omogeneità del prodotto digerito (il miele) la materia prima di cui esso è costituito (la varietà dei fiori)<sup>52</sup> percorre, attraverso l'autorevole mediazione del Petrarca<sup>53</sup>, l'intera tradizione rinascimentale da Poliziano ad Erasmo da Rotterdam. Nello stesso *Baldus* costante è il riferimento all'attività di lettura come assimilazione ruminante («*sermonisque pinguetudinem masticantes*»<sup>54</sup>), ma soprattutto ripetuta da parte di Merlino è la pratica di studiare e mangiare contemporaneamente, cuocendo salcicce sopra le proprie fonti (*Baldus*, xi, 652-7 e xxii, 124-5), in modo tale da reimettere le scritture passate in un circolo organico che producendo nuovo nutrimento produce nuova scrittura. A questo proposito interessante risulterà riportare una glossa dell'edizione Toscolanense, «“Masticare” per metaphoram saepenumero ponimus pro “diligenter considerare”; unde Sallustius “Omnia fantasticabiliter masticanda sunt”»<sup>55</sup>, nella quale troviamo non troppo sorprendentemente associate le attività di masticare e fantasticare: masticare ogni cosa fantasiosamente è proprio ciò che fa Merlino rimpinzato di *macaroni* dalle sue grasse Muse e la sua masticazione fantastica assomiglia tanto a un riflettere diligentemente sulle proprie fonti, rimpastandole

<sup>50</sup> Sui rapporti tra pratiche linguistiche e alchemiche in Folengo cfr. M. Faini, *Il palpabil parlare: linguaggio, profezia e alchimia tra Folengo, Leonardo e Ariosto*, in Scalabrini (a cura di), *Folengo in America*, cit., pp. 77-96 e Scalabrini, *L'incarnazione del macaronico*, cit., pp. 98-105.

<sup>51</sup> Cfr. *Epistolium colericum Magistri Acquarii ad Scardaffum Zaratanum Merlini poematis corruptorem*, in Folengo, *Maccheronee*, cit., II, pp. 273 ss.

<sup>52</sup> Seneca, *Epistulae morales ad Lucilium*, 84, 5-7.

<sup>53</sup> F. Petrarca, *Familiares*, xxiii, 19, 13-14.

<sup>54</sup> T. Folengo, *Laudes Merlini*, in Id., *Maccheronee*, cit., II, pp. 276 ss.

<sup>55</sup> Folengo, *Opus Merlini Cocaii*, cit., p. 182.

prima da cuoco, poi da divoratore provento. A confermare lo stretto legame tra la masticazione-digestione del nostro poeta fantastico e la sua scelta di un ben preciso modello di *mimesis-imitatio* sta, nel libro ventiduesimo del *Baldus*, il lungo discorso che Apollo fa all'ambasciatore di Cipada: l'eccellente inquilino di Parnaso disprezza apertamente quei poeti contemporanei che cercano di riprodurre con artifici alchemici l'oro poetico naturalmente concesso a Virgilio e Omero («Si mihi Pontanum proponis, Sanque Nazarum, / si Fracastorium, si Vidam, sive Marullum, / crede mihi, alchimia est quidquid dixere moderni», *Baldus*, XXII, 77-9) e spedisce l'ambasciatore cipadese nei *regna lasagnarum* affinché il poeta patrio Merlino, anziché pedissequo epigono la cui artificiosa *imitatio* ha perso qualsiasi forza mimetica, divenga panciuto artefice di *macarones* la cui pratica poetica coincide con la *mimesis* digestiva.