

*Baldo nel Chaos.
Strategie della risata e dell'autocitazione
in un episodio folenghiano*

di Giordano Rodda*

Malgrado siano passati quasi cinque secoli, il *Chaos del Triperuno* di Teofilo Folengo non ha smesso di essere un testo assai arduo da classificare. La storia della critica novecentesca lo dimostra: giudicato assai severamente da Giuseppe Billanovich nella prima vera biografia folenghiana¹, reputato da Cesare Federico Goffis la prova sicura – ancorché non interamente decifrabile – delle inclinazioni eterodosse del Mantovano², il *Chaos* continua tuttora a creare più enigmi di quanti ne risolva, complicato dagli specchi collocati del suo autore in pagine cruciali, a riflettere la materia poetica secondo prospettive spesso impenetrabili.

Edito nel 1527, il *Chaos* appare fin dalle prime righe un'opera polifonica e di marcato plurilinguismo, che evoca una nutrita schiera di *alter ego* dell'autore (a cominciare da Merlin Cocai, Limerno e Fulica, nonché la loro agognata sintesi, Triperuno) in cerca di un'armonia che alla fine sembra raggiunta solo sulla carta. La prima, autodichiarata e più ovvia interpretazione del testo ha da sempre rilevato l'intento

* Università degli Studi di Genova.

¹ «[...] i labirinti insulsi del *Caos*, suggestione stupida di innalzamento tra i poeti dotti e oscuri [...]» (G. Billanovich, *Tra Don Teofilo Folengo e Merlin Cocai*, Pironti e figli, Napoli 1948, p. 112. Della fondamentale opera di Billanovich è da poco stata pubblicata una nuova edizione a cura di Andrea Canova, Nino Aragno, Torino 2014).

² In particolare sull'eterodossia del *Chaos* cfr. C. F. Goffis, *Teofilo Folengo: studi di storia e di poesia*, Bona, Torino 1935, e *Roma, Lutero e la poliglossia folenghiana*, Pàtron, Bologna 1995, soprattutto nei saggi più avanti specificati. Capitale anche, soprattutto in relazione ai possibili legami con il *Beneficio di Cristo*, M. Chiesa, 1526: *il Folengo e le sue «scorte»*, in Id., *Teofilo Folengo tra la cella e la piazza*, Dell'Orso, Alessandria 1998, pp. 52-112.

palinodico da parte del Folengo, il quale, per contrasti politici con il presidente della congregazione benedettina Ignazio Squarcialupi, aveva abbandonato nel 1525 il chiostro³ ma già cominciava a maturare l'idea di un suo ritorno; a maggior ragione dopo la morte del nemico, avvenuta l'anno successivo. Secondo la sua lettura più immediata, il *Chaos*⁴ funge quindi da rinnovata professione di fede e obbedienza, nonché ricusazione della prima parte della propria produzione poetica, che a quell'altezza comprendeva già due edizioni di successo delle *Macaronee*: le cosiddette redazioni Paganini e Toscolana⁵. Tuttavia la possibilità di intendere le allusioni del testo in modi diversi – ugualmente validi e innestati soprattutto sull'insistito elemento ternario – è rivendicata dall'autore fin dall'iniziale *Dialogo de le tre etadi*⁶. Di certo

³ Per le vicende dei fratelli Folengo e dello Squarcialupi, oltre al già citato libro di Billanovich, si vedano i contributi di Emilio Menegazzo raccolti in Id., *Colonna, Folengo, Ruzante e Cornaro. Ricerche, testi e documenti*, a cura di A. Canova, Antenore, Roma-Padova 2001, in particolare Id., *Contributo alla biografia di Teofilo Folengo*, pp. 65-109, e di A. Daniele, *Ignazio Squarcialupi e Teofilo Folengo*, in Id., *Folengo e Ruzante. Dodici studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Esedra, Padova 2013, pp. 99-127.

⁴ Visti i noti difetti dell'edizione Renda e la presenza quasi integrale del brano oggetto di questo studio nell'antologia Ricciardi curata da Carlo Cordiè, farò di norma riferimento a quest'ultima: cfr. Teofilo Folengo, *Caos del Triperuno*, in *Folengo, Aretino, Doni. Opere*, Ricciardi, Milano-Napoli 1977, segnalando quando invece le citazioni arrivano dall'edizione Renda. È attesa un'edizione moderna dell'opera per la cura di Antonio Daniele.

⁵ Come d'uso, nel testo verranno usate la lettera P per indicare la redazione Paganini, la T per la Toscolana, la C per la terza, la Cipadense, e la sigla VC per la quarta e ultima, la Vigaso Cocaio. A proposito delle redazioni delle *Macaronee*, cfr. M. Pozzi, *Le quattro redazioni delle Macaronee di Teofilo Folengo e il loro contesto culturale* e M. Zaggia, *Breve percorso attraverso le quattro redazioni delle Macaronee folenghiane*, entrambi 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. 33-47 e pp. 85-101. Per quanto riguarda *Zanitonella*, *Moscheide* e gli altri scritti macaronici rimane fondamentale il lavoro di Massimo Zaggia, in *Teofilo Folengo, Macaronee minori. Zanitonella, Moscheide, Epigrammi*, a cura di M. Zaggia, Einaudi, Torino 1987.

⁶ «Le tre selve, le quali heri legessimo, e, per segno di ciò una allegoria bellissima tu di quelle saggiamente cavasti, quantunque io sia di senso molto dal tuo discosto», dice Livia, nipote di Teofilo, a Corona, sorella del poeta, che con la madre Paola propongono tre diverse interpretazioni del cammino di Triperuno. E che i livelli di lettura del testo siano molteplici è già Fulica a denunciarlo, quando subito prima dell'inizio vero e proprio del *Chaos* invita il lettore a porre attenzione ai molti acrostici sparsi nelle tre selve, per la maggioranza, anche se non integralmente, legati allo stato della congregazione benedettina e all'avvento dello Squarcialupi: «Quivi

Folengo non risparmiò nulla del suo arsenale letterario nelle tre selve di varia lunghezza che Triperuno percorre fino alla catarsi finale, con risultati inevitabilmente diseguali e tesi verso obiettivi eterogenei, siano questi l'attacco nei confronti dello Squarcialupi corruttore della Regola, contro gli «zaratani lombarduzzi» che vogliono «ragionar toscano» o la riproposizione compiaciuta di sonetti giovanili, nel progetto di un'articolata *satura* capace di ricomporre tutte queste istanze in un'opera sola.

Il *Chaos* è formalmente un prosimetro che alterna sonetti e canzoni, ottave e componimenti in faleci, sestine e capitoli, saffiche ed esastici e altre forme metriche ancora in un'alternanza di volgare, latino e macaronico⁷, con passaggi senza soluzione di continuità da momenti teologici e allegorici ad altri burleschi o battaglieri, travalicando i fragili confini autoimposti dall'autore. Chi conosce Folengo non si farà certo sorprendere dalla presenza del riso e dell'elemento comico-grottesco anche in un lavoro di così insistita matrice allegorica e dottrinale, seppur declinato secondo strategie differenti⁸: il macaronico puro di Merlino, i doppi sensi salaci di Limerno, perfino la sonnolenta logorrea di Fulica presentano momenti di ilarità tutt'altro che casuali. Nel *Chaos* la risata non è quasi mai liberatoria e spensierata ma perlopiù pervasa da una mordace amarezza, fino a essere funzionale al sarcasmo o all'invettiva contro il potente di turno, sia questi un potente abate o un letterato con ansie normative. È davvero difficile rinvenire un'uniformità di intenti tali da ricondurre *sic et simpliciter* l'elemento burlesco a una prospettiva palinodico-moraleggiante, confinando il gioco di parole o l'oscenità agli stretti spazi dell'autodenuncia. Se davvero Folengo ci vuole convincere che il momento dei lazzi giovanili nati nella quiete monastica ancora non turbata di Sant'Eufemia è stato definitivamente abbandonato in favore di una produzione di più consona devozione, e ancora di là da venire (e che sarà sancita dal percorso tracciato nella terza selva del *Chaos* e dalle opere italiane e latine come *La Umanità del Figliuolo di Dio*, *La Palermitana* o l'*Hagioma-*

ci fa mistero di scurezza e caliginosa nebbia: ma se li capoversi per tutto il nostro *Caos* prontamente scegliere saprai, chiaro e limpido finalmente di parrà lo intricato soggetto nostro» (Teofilo Folengo, *Caos del Triperuno*, cit., p. 806).

⁷ Cfr. A. Daniele, *La forma del 'Chaos'*, in *Teofilo Folengo nel quinto centenario della nascita*, cit., pp. 329-72.

⁸ Sul riso, il comico e il loro uso in Folengo si faccia riferimento a M. Scalabrini, *L'incarnazione del macaronico. Percorsi nel comico folenghiano*, il Mulino, Bologna 2003.

chia) è la sua stessa biografia a smentirlo: il *labor limae* sulle *Macaronee* non cesserà mai. Il Mantovano cerca piuttosto di avvalersi di tutte le potenzialità offertegli dalle sue vivaci identità letterarie per dotare di un'incisività particolare o nascondere sotto il sottile velo dello scherzo le tesi che sarebbero più sospette se pronunciate in prima persona: un atteggiamento che è a ben vedere è lo stesso di buona parte del suo *corpus*⁹ (Corona, durante il *Dialogo*, ricorda che nell'*Orlandino* Teofilo «fingesi Pitocco e furfante per dar bastonate da cieco»)¹⁰ e che nel *Chaos* è solo più sfumato e nascosto per via delle ambizioni dell'opera e delle sue destinazioni multiple.

Fatte queste premesse, uno dei tanti elementi che mi pare meritevole di una maggiore attenzione è il trattamento che Folengo riserva ad alcuni brani relativi all'infanzia e alla giovinezza di Baldo nel capolavoro macaronico, riproposti nella seconda selva con differenze sottili ma significative e con l'aggiunta di intere sezioni del tutto nuove. Per i recuperi macaronici nel *Chaos del Triperuno*, Folengo agisce da una parte condannando genericamente il geniale idioma e la materia da "paese di cuccagna" del vate Merlin Cocai, o perlomeno inscrivendolo in una struttura dialogica dove, da un punto di vista letterario, l'altra campana – ugualmente fallace – è rappresentata da Limerno, autore fittizio dell'*Orlandino*¹¹. L'oggetto del contendere è in primo luogo linguistico: secondo l'interpretazione della madre Paola, questa zona del *Chaos* rappresenta «la grossa ed incorretta retorica ed elocuzione de la maggior parte de' nostri moderni teologi, ove quelli loro vocaboli "causalitade", "entitade", "intuitiva" ed "abstractiva", con l'altra barbaria tengono Corte bandita: per che al fine di mille dubitanze, errori ed eresie, nel laberinto egli aviluppato si ritrova e sepellito»¹². Dall'altro lato Folengo si dedica con sospetta intensità a rielaborare in

⁹ Significativa la collocazione dell'acrostico che più di tutti attacca frontalmente lo Squarcialupi in una sezione dell'opera apparentemente molto lontana dalle dispute per il potere nella congregazione, il primo dialogo tra Merlino e Triperuno nella Carossa.

¹⁰ Teofilo Folengo, *Caos*, cit., p. 798.

¹¹ Testo, si ricorderà, coevo al *Chaos* e anch'esso di capitale importanza per lo sviluppo delle redazioni macaroniche successive a T.

¹² Teofilo Folengo, *Caos*, cit., p. 804. Secondo Antonio Daniele (*Ancora sul Chaos del Triperuno*, in *Folengo e Ruzzante*, cit., p. 93), «Paola propone quindi di intendere in chiave quasi pedagogica la conquista della conoscenza come liberazione dagli ingorghi sillogistici, verso la pura semplicità del Vangelo, lontano dalle superfetazioni ideologiche e formalistiche della scolastica (terza *Selva*). L'allegoria di Paola è quella che forse si avvicina di più alle intenzioni dell'autore [...]».

questa lingua una materia assai differente da quella della prima e terza selva, sospesa tra il cavalleresco, il parodico e il picaresco, per piegarla a nuovi scopi quali l'attacco ai vertici della congregazione e sottendere anche qualcosa di più. Da un punto di vista linguistico il *Chaos* è al contrario una rivendicazione implicita della validità dell'idioma di Merlino, fungendo da banco di prova per le modifiche successive al *Baldus*, tutt'altro che abbandonato¹³. Occorrerà anzi ricordare che il momento del passaggio da T a C è capitale per la revisione in senso "classicistico" (il «compromesso macaronico-umanistico» di Zaggia)¹⁴ della materia macaronica, un processo che pur con l'inserimento di ampi stralci in perfetto latino umanistico e la moderazione degli eccessi della Toscolana non rinuncia alle caratteristiche formali più icastiche delle redazioni precedenti, postulando una viva attenzione per le dispute letterarie dell'epoca e soprattutto per il ruolo delle alternative possibili. Meditazioni, queste, già decisamente vive al tempo del *Chaos*; a dimostrarlo c'è la dedica a Niccolò Liburnio chiarita da Folena e il lungo dialogo tra Limerno e Merlino, dove si irridono le volontà di ingessare la lingua della poesia¹⁵. Resta da chiarire perché di tutti i brani delle *Macaronee* Folengo scelga di risistemare e riproporre proprio i passi relativi alla nascita dell'eroe e al giudizio sulle sue gesta di fuorilegge.

Si diceva che la seconda selva è il teatro dove Merlino e Limerno si muovono con maggiore libertà¹⁶: la zona del traviamiento del poeta,

¹³ Il grosso del lavoro per la Cipadense risale al primo periodo dopo il rientro in monastero, con un altro schermo sottile a renderla lecita: la prefazione di Francesco Folengo.

¹⁴ Zaggia, *Breve percorso...*, cit., p. 100.

¹⁵ Sulle dispute linguistiche tra Merlino e Limerno si veda soprattutto M. Pozzi, *Teofilo Folengo e le resistenze alla toscanizzazione letteraria*, in Id., *Lingua, Cultura, Società. Saggi sulla Letteratura Italiana del Cinquecento*, Dell'Orso, Alessandria 1989, pp. 137-55; G. Folena, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, pp. 147-68; e A. Daniele, *Intorno al Chaos del Triperuno di Teofilo Folengo*, in Id., *Folengo e Ruzzante*, cit., pp. 47-78.

¹⁶ È la sezione più estesa dell'opera, che narra l'incontro di Triperuno con la comunità dei pastori, evidente allegoria della monacazione, e il suo allontanamento in seguito all'arrivo dello Squarcialupi, con l'inseguimento di una bellissima donna a cavallo, quello che la sorella Corona definisce lo «sboccato cavallo de la delectazione»: «Superato dunque e vinto finalmente dal fugace desio, vagli impetuoso dritto, dovunque la falsa incantatrice, losingando, a sé in guisa di calamita lo smarrito animo tira, passando tutta fiata per sogni, chimere ed amorose favole, quali sono le fizioni macaronesche (come gli appellano) di Merlino, li sonetti ed altre assai vane frascuzze, per signar il tempo da la giovinezza inutilmente trapassato, in fin che poi

il «centro confusissimo di questo nostro *Caos*»¹⁷ che Triperuno ancora definisce «d'errori, sogni, favole e chimere, / fantasme, larve un pieno laberinto»¹⁸, non dissimile dalla *gabia stultorum* del xxv libro del *Baldus*. Il viaggio di Triperuno, iniziato con «voce lagrimosa e mesta»¹⁹ nella rievocazione della propria nascita, muta repentinamente di tono quando il protagonista, dopo aver abbandonato i pastori (i confratelli di San Benedetto Po), erra inseguendo una donna misteriosa a cavallo, per poi arrivare nella zona chiamata Carossa e imbattersi in un uomo «lieto, grasso e bello»: Merlino, che era già comparso nella presentazione dell'opera definendosi sottoposto alle «legi [...] Naturae»²⁰. Dunque la letizia come prima caratteristica del cantore delle *Macaronee*, in contrapposizione con la scrittura piuttosto algida e prosopopeica della prima parte; ma pur sempre una letizia corporea e materiale, pronta a piegarsi all'eccesso spasmodico del *furor*. Il lunghissimo *excursus* macaronico che segue in buona sostanza è una riproposizione della nascita dell'eroe eponimo nel *Baldus*, una nuova natività in dialogo con quella del Cristo fanciullo nella prima parte della selva e coi futuri presepi di *Humanità* e *Palermitana*. Merlino introduce la materia presentandosi con il suo inconfondibile stile:

Ille ego qui quondam formaio plenus et ovis,
 quique, botirivoro stipans ventrone lasagnas,
 arma valenthominis cantavi horrencia Baldi,
 quo non Hectorior, quo non Orlandior alter,
 grandisonam cuius phamam nomenque gaiardum
 terra tremit baratrumque metu se cagat adossum,

nel laberinto di qualche travaglio si ritrova essere: cosa che 'l più de le volte dopo gli piaceri sole a gli gioveni accascare» (Teofilo Folengo, *Caos*, cit., pp. 802-3). Va ricordato che la madre Paola non è dello stesso avviso della figlia: nella sua interpretazione del Chaos all'inizio del *Dialogo de le tre etadi* si rifà a una prospettiva più sapienziale ed elevata. La donna evita quindi di ricondurre il traviamiento di Teofilo/Triperuno all'edonismo giovanile per alludere piuttosto alla «curiositate di pescar più sul fondo», che finisce col condurlo da Merlin Cocai, maestro di «favole sofisticali» in un regno di «mille dubitanze, errori ed eresie» (ivi, p. 804). Già da questi brevi ragguagli si intuisce come non diversamente dal *Baldus* il grottesco macaronico (e, seppur in altra misura, il petrarchismo di Limerno) rivelino nei loro effetti comici un doppio e forse triplo fondo, una profondità conoscitiva che si traduce in una riflessione sulla retorica e la dialettica teologica lungamente meditata.

¹⁷ Teofilo Folengo, *Caos del Triperuno*, in Id., *Opere italiane*, a cura di U. Renda, Laterza, Bari 1911, vol. I, p. 221.

¹⁸ Teofilo Folengo, *Caos*, cit., p. 829.

¹⁹ Ivi, p. 808.

²⁰ Ivi, p. 805.

at nunc Tortelii egressus gymnasia, postquam
tanta menestrarum smaltita est copia, Baldi
gesta maronisono cantemus digna stivallo²¹.

L'esordio del poeta macaronico segna subito con nettezza il passaggio alla dimensione del traviamiento e all'orizzonte del basso corporeo, secondo uno stile comico latamente inteso, e già questi primi versi tradiscono il lavoro a cui Merlino sottopone quanto già scritto per P e T. I vv. 1-4 (inediti) sono un evidente calco parodistico di «Ille ego, qui quondam gracili modulatus avena / carmen, et egressus silvis vicina coegi / ut quamvis avido parerent arva colono, / gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis / arma virumque cano», il pre-proemio spurio dell'*Eneide* secondo la *Vita Vergilii* di Elio Donato²². Merlino poi prosegue con due versi del suo incipit in T (con l'esordio dell'aggettivo «grandisonam», poi nuovamente cassato dalla C) e cita l'autore della quattrocentesca *Ortographia*, Giovanni Tortelli, già comparso in una glossa burlesca di T ma non nel testo – dove peraltro, successivamente, non tornerà.

Tutto tradisce insomma un chiaro atteggiamento da *work in progress*, tanto da poter parlare di una sorta di “versione di mezzo” tra la T e la C in relazione a questo brano, che Triperuno si guarda bene dall'interrompere prima di qualche centinaio di versi. Da notare anche quel «gesta maronisono cantemus digna stivallo» dove viene reiterata l'intenzione parodistica dell'apertura: nei versi successivi per la prima volta si cita il cantore Zoppino²³, aggiunta, questa sì, che rimarrà in C e VC, ma nel libro undicesimo (il primo di Mafelina per C), e tuttavia preceduti ancora da un riferimento virgiliano («nunc mare Pietoli, quo non prigolosius altrum, / trappassare volo, nulla retinente paura»)²⁴. L'idea del cantimpanca come accompagnamento ideale per la parodia virgiliana trova quindi nel *Chaos* l'embrione che verrà sviluppato nelle redazioni macaroniche successive con più calma:

²¹ Ivi, p. 837.

²² Cfr. L. Mondin, *Ipotesi sopra il falso proemio dell'Eneide*, in “CentoPagine”, vol. 1, 2007, pp. 64-78.

²³ Sull'identità di Zoppino ha indagato M. Chiesa, *Zuan Polo «apresso el Relogio», Zoppino «ad pillastra Samarchi»: buffoni ed erbolati in piazza e in corte*, in Id., *Il Parnaso e la zucca. Testi e studi folenghiani*, a cura di M. Chiesa e S. Gatti, Dell'Orso, Alessandria 1995, pp. 119-34.

²⁴ Teofilo Folengo, *Baldus*, a cura di M. Chiesa, UTET, Torino 1997, vol. 1, p. 482.

Huc, Zoppine pater, tua si tibi chiachia cura,
 si tua calcatim veneti ad pillastra Samarchi
 trat lyra menchiones bezzosque ad carmen inescat,
 huc mihi cordicinam iuncta cum voce rubebam
 flecte soporantem stantes in littore barcas,
 ut dorsicurvus olim delphinas Arion²⁵.

Quell'«ad pillastra Samarchi» qui introdotto per la prima volta e poi rimasto è una chiara spia del periodo compositivo dei versi macaronici inediti del *Chaos*, scritti durante il servizio veneziano presso Camillo Orsini, e la stessa valenza ha la citata sostituzione del misterioso Serafo con Zoppino, una figura ricollegabile al *milieu* dei cantimpanca lagunari. Ancora: quello di Arione è un altro riferimento virgiliano, che viene menzionato per la prima volta nel *Chaos* e poi ricomparirà in C e in V, ma di nuovo in una posizione diversa: nel XIII libro del *Baldus*, durante la descrizione del musico Gilberto con tanto di diretta citazione da *Ecl.* VIII: «Orpheus in silvis, inter delphinas Arion»²⁶.

Simili rilievi andrebbero fatti – è chiaro – per tutto il brano declamato da Merlino. In più per ora non si esula da una più che comprensibile variantistica, atta se non altro a dimostrare la frequentazione sempre attiva dell'idioma merliniano. Tuttavia non sfuggirà come Folengo sembri concentrare, ancora più del consueto²⁷, i riferimenti all'«altro Mantovano» già numerosissimi nelle *Macaronee*, facendo virare l'elemento comico in direzione dello scherzoso omaggio e dell'imitazione²⁸. Detto altrimenti: così come ogni brano dell'opera va letto su più livelli e può conversare con altre sezioni secondo arzigogolate strategie intratestuali, così anche l'inizio della Carossa sfrutta un procedimento stilisticamente allusivo derivato dall'approccio parodistico, non a caso in quella seconda selva che rappresenta la deformazione falsificata della vita monacale. Inoltre l'attacco funge da perfetta introduzione per il tema della nascita di Baldo, che già in T presentava palesi accenni alla

²⁵ Teofilo Folengo, *Caos*, cit., p. 837.

²⁶ Arione compare anche nella Zanitonella: «Bocca Zoanninae cum cantat, cantat Arion», cfr. Teofilo Folengo, *Macaronee minori*, cit., p. 241.

²⁷ Numerosi sono i contributi sui legami tra Folengo e Virgilio; si veda in particolare G. Bernardi Perini, *Vita di Merlino e vite virgiliane*, in «Quaderni folenghiani», 1, 1995-96, pp. 43-54, e S. Gulizia, *All'ombra del faggio: il peso della tradizione virgiliana nella formazione del mondo macaronico*, in «Quaderni folenghiani», 2, 1997-98, pp. 219-33.

²⁸ Si vedano a questo proposito le riflessioni sul genere del *Baldus* contenute in A. Capata, *Semper truffare paratus. Genere e ideologia nel Baldus di Folengo*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 19-56.

quarta egloga virgiliana²⁹. Anche per l'elemento in apparenza ridicolo, variazioni minime possono portare a sostanziali differenze di tono e aiutare a rendere più accettabili richiami che rischierebbero di sconfinare nell'eterodosso.

Proseguendo con l'esposizione merliniana, qui si ritrova l'embrione della descrizione relativa al corso del Po e di Mantova che costituirà l'esordio del secondo libro di Mafelina nel *Baldus C* (ventiduesimo di V), nuovamente in occasione di un'allusione virgiliana di grande importanza: un'altra natività, soprattutto in chiave letteraria: quella cioè dello stesso Merlino, «putinellus clara de stirpe Folenghi»³⁰, cantore del macaronico e di Cipada così come Virgilio fu il grande latino di Pietole. Il brano qui è però utilizzato per introdurre il palazzo di Gaiotto a Mantova e rispetto al *Baldus* abbondano i doppi sensi osceni, a cominciare da Alessandria, città dell'omosessualità per eccellenza:

Non mihi Fornaces per stagna viazus ad udas
perque Padi gremium ad Stellatam Figaue rolum
undantem contra et retro cava ligna ferentem,
seu sit Bondeni seu sit mage Francolini
piatta, vel Argentae, vel burchius Sermidos audax.
Bramat Alixandrae portus mea barca tenere³¹.

Sulla presenza di questi elementi si tornerà più avanti. Segue la descrizione di Baldo e della sua banda, una delle sezioni dove maggiormente il *Chaos* funge da cerniera tra P-T e C-VC. Al di là di particolari che qui compaiono per la prima volta ma che possono essere ancora una volta ricondotti alla normale rielaborazione stilistica classicheggiante – per quanto tale termine, parlando di macaronico, sia davvero utilizzabile – della Cipadense, altri, nella loro deviazione dal dettato dell'opera maggiore, sembrano strumentali a porre sotto un'altra luce i protagonisti. Nella descrizione di Baldo, di Cingar, di Falchetto, di Fracasso, il tono del *Chaos* non lesina i riferimenti al riso come caratteristica che accompagna la banda nella sua sfida all'ordine costituito: del Baldo ridente alla nascita si dirà; da adulto, l'eroe «[...] rotabat / frons, quae spaventat quando est turbata diablos, / sed ridens noctemque fugat

²⁹ Sulla nascita di Baldo e il valore del suo *risus* si veda G. Bernardi Perini, *La nascita di Baldo*, in Id., *Scritti folenghiani*, Imprimerie, Padova 2000, pp. 109-26, e M. Scalabrini, *Nascita e infanzia dell'eroe macaronico*, in "Quaderni folenghiani", 3, 2000-01, a cura di M. Chiesa e C. Marangoni, pp. 137-59.

³⁰ Teofilo Folengo, *Baldus*, cit., vol. II, p. 882.

³¹ Teofilo Folengo, *Caos*, cit., p. 838.

giornumque reducit»³²; Cingar, che pure è dapprima presentato in una luce più sinistra rispetto al *Baldus* (come assassino e non solo truffatore), è un «alter Acates» e come già a partire da P «[...] veterem duxit Margutti a sanguine razzam, / qui risu, quondam Simia cagante, crepavit»³³; ma se nell'opera macaronica Cingar è un ladro che non dimostra né pentimento né alcuna particolare propensione a cambiare le sue abitudini, nel *Chaos*, per influenza di Baldo, diventa «savius» e abbandona le pratiche che gli avrebbero fatto guadagnare la forca.

Com'è noto, l'intera sezione del dialogo di Gaioffo e Sordello compare solo con la terza redazione. Essendo presente già nel *Chaos* con minime varianti (tranne quella, cruciale, relativa a Federico Gonzaga che veste i panni del futuro Sordello)³⁴ la sua genesi è da ricercarsi proprio in questi anni; inevitabile che Menegazzo³⁵ abbia quindi proposto di vedervi adombrato uno scontro tra lo Squarcialupi e il vecchio abate Giovanni Cornaro, estimatore e alleato dei Folengo, magari nella sala capitolare di San Benedetto Po. I crimini di Baldo e dei suoi vengono denunciati dal pretore di Mantova (qui addirittura *rex*)³⁶ sulla scorta delle *Catilinarie*, come ha mostrato Mirco Bologna³⁷. Gaioffo conclude la sua orazione invocando la cattura e la conseguente esecuzione di Baldo; il senatore Gonzaga al contrario prende le difese del giovane.

Ciò che in T era raccontato in poche righe diventa una scena grandiosa, ancora di più rispetto alla futura versione di C poiché la risposta del senatore Gonzaga è molto più estesa e – in un prezioso gioco metadiegetico – comprende anche la narrazione dell'infanzia di Baldo,

³² Ivi, p. 840.

³³ *Ibid.*

³⁴ Federico II Gonzaga fu il dedicatario dell'*Orlandino* e alleato dei Folengo, strumentale nell'intercessione per il loro ritorno in monastero nel 1534.

³⁵ Cfr. Menegazzo, *Contributo*, cit., pp. 400-1.

³⁶ Varianti meno significative del resto abbondano nel passo rispetto al *Baldus*, che forse accentuano ulteriormente la regalità tirannica: rispetto alla redazione di C e di VC, lo scranno di Gaglioffo appare ancora più splendido (in CH, «[...] inter multa sedilia patrum / aurea Gaioffi solio est erecta levato»; Teofilo Folengo, *Caos*, edizione Renda, cit., p. 250), mentre in C scompare ogni riferimento al materiale e infine in VC il trono è d'avorio.

³⁷ M. Bologna, *L'orazione di Gaioffo nella "Carossa". Il modello catilinario tra Chaos e Baldus*, relazione tenuta nella Biblioteca del Monastero di San Giovanni Evangelista a Parma in occasione della "Reipublicae Cipadensis Festa Quarta. Festival Folenghiano Itinerante", organizzata il 5 giugno 2010 dall'Associazione "Amici di Merlin Cocai", in <<http://www.senecio.it/sag/gaioffo.pdf>>.

estratta da altre sezioni delle *Macaronee*. Con il *Chaos* compare anche l'opposizione silenziosa a Gaioffo, inesistente in T («Tum vero ingemuit strictis pars altera buccis / compescens digito, Gaioffo adstante, labellum»)³⁸; lo stesso Baldo appare quasi più una figura di eroe popolare che non un criminale intento ad agire solo per conto suo e dei suoi: «hinc aliquod confortum animi conceperat illa, [Mantua] / speranzamque omnem Baldi ficcaverat armis»³⁹. Ma soprattutto Gonzaga ricorda come

Ingenium est homini, quum prima aetate tenellus
luxuriat, facili scelerum se inferre camino,
si incustoditus fuerit nulloque magistro:
cursitat huc illuc, ceu fert ignara voluntas⁴⁰.

Versi che si adattano perfettamente all'eroe del *Baldus*, ma che ovviamente assumono un significato allusivo all'interno del *Chaos*, soprattutto se recitati da Merlino al "traviato" Triperuno. Il cambiamento dell'astuto Cingar – proprio grazie alla guida di Baldo – ne è una prova ulteriore.

Nel narrare l'infanzia di Baldo, Gonzaga fa riferimento alla voce giunta dal cielo e che salutò come straordinaria la nascita dell'eroe. Questa è una novità di T che comparirà ancora solo qui nel *Chaos* per poi venire espunta in C e VC, a dimostrazione della pericolosità percepita di questa sezione. Ma è tutta la scena della venuta al mondo di Baldo a presentare significative varianti tra una redazione e l'altra e rispetto al *Chaos* stesso, la più significativa delle quali è la morte di Baldovina in P e T subito dopo il parto e l'immediata partenza di Guidone, laddove Guidone stesso è assente alla nascita in C e VC e Baldovina muore molto più tardi.

Giorgio Bernardi Perini ha mostrato⁴¹ come l'*origo* dell'eroe muti attraverso le vicende editoriali macaroniche anche in funzione dell'*Orlandino*. Ma pure il *Chaos* propone la sua versione: nel racconto del Gonzaga la voce profetica riduce il suo intervento – prima di scomparire del tutto in C – senza fare riferimento alle successive avventure del neonato e con un verso in più di chiara matrice epica ed eroica, «Ense viam faciens inter densissima tela»⁴², memore forse del v. 555 di *Aen.*

³⁸ Teofilo Folengo, *Caos*, edizione Renda, cit., p. 252.

³⁹ Teofilo Folengo, *Caos*, cit., p. 839.

⁴⁰ Teofilo Folengo, *Caos*, edizione Renda, cit., p. 253.

⁴¹ Bernardi Perini, *La nascita di Baldo*, cit.

⁴² Teofilo Folengo, *Caos*, cit., p. 843.

IX, «inruit et, qua tela videt densissima, tendit». Inoltre è la scansione degli avvenimenti ad essere diversa. In T Baldovina muore dando alla luce Baldo (ancora non ridente come sarà poi, ma «plangere quem nusquam viderunt more putini»)⁴³ e subito dopo viene udita la profezia. Nel *Chaos* è proprio al suono della voce che la donna partorisce ed esala l'ultimo respiro, con una concomitanza che amplifica la sacralità (macaronicamente deformata, è chiaro) del momento:

Vocis ad hunc sonitum mater meschina, vel ipso
 supplicio partus vel sic pirlamina fusi
 finierant Parcae, puerum pariterque fiatum
 sborravit: puerum vulva, pulmone fiatum,
 vos meditate suo qualis tunc doia marito
 ingruit ut mortam uxorem natumque puellum
 ante oculos proprios tractu sibi vidit in uno⁴⁴.

Una sezione che appartiene esclusivamente al *Chaos*, senza il precedente di T o P, è quella del battesimo di Baldo, con un nuovo intervento dall'alto a imporre il nome al neonato. Se la prima voce profetica già comparsa in T è compresa in un orizzonte tutto laico – molto più legata all'astrologia che non all'elemento sacro, anche in virtù di quanto Folengo scrive nell'*Orlandino*⁴⁵ –, qui il caso appare diverso ed è assai più difficile negare la natura religiosa dell'evento soprannaturale:

Interea Villanus (adhuc cum coniuge vivit)
 infantem ad gesiam causa baptismatis affert,
 quem dum pretus aqua signet, terque ore gudazzum
 compadrumque rogat quod debet nomen habere,
 en quoque ter facta est summo responsio templo:
 – Baldum, vos Baldum fantino imponite nomen –⁴⁶.

Vale la pena di notare come il nome di Baldo in P e T sia attribuito da Guidone, mentre in C e VC non ci sia alcuna spiegazione su di

⁴³ Teofilo Folengo, *Il Baldo*, in Id., *Le opere maccheroniche di Merlin Cocai*, a cura di A. Portioli, G. Mondovì, Mantova 1882, p. 79.

⁴⁴ Teofilo Folengo, *Caos*, cit., p. 844.

⁴⁵ «[...] L'aura sovrannaturale comportata dall'imitazione di Virgilio non è quella concresciuta nel tempo sulla quarta egloga: conformemente alla linea di rilaccizzazione di cui si è detto, e alla formale cornice cavalleresca dell'epos macaronico, quell'aura andrà intesa in senso magico, esoterico: la "voce" che scende *e culmine* a tracciare le linee del destino di Baldo è di matrice astrologica» (Bernardi Perini, *La nascita di Baldo*, cit., p. 119).

⁴⁶ Teofilo Folengo, *Caos*, cit., pp. 844-5.

esso né scene di battesimo. Solo nel *Chaos* il nome è, per così dire, di ispirazione celeste, contrappunto dell'*Orlandino*, dove il fanciullo Orlando trovava la sua identità grazie alle frotte di lupi «ch'andavano d'intorno forte urlando»⁴⁷. Nel gioco diegetico Merlino non si scorda che a parlare dell'infanzia di Baldo è il Gonzaga con il suo personale punto di vista, per cui alcuni particolari ben chiari nelle redazioni macaroniche (ancora, sia le precedenti che le successive) rimangono invece sconosciute nel *Chaos*, con l'effetto di alimentare il tono da leggenda: Guidone non ha nome e nessuno sa dove sia andato dopo la nascita del figlio, mentre la sua partenza per farsi eremita nel *Baldus* è esplicita.

Alla luce del trattamento particolare che viene riservato a questa sezione degli inserti macaronici nella seconda selva del *Chaos*, già editi – anche se, come si è visto, spesso reinseriti in un contesto molto differente – oppure mai pubblicati e destinati in maggioranza a entrare a far parte del *Baldus*, risulterebbe pertanto rafforzata la potenziale allegoria cristologica di Baldo già suggerita da Rinaldi⁴⁸, che al tempo stesso sottende anche la biografia di Triperuno/Folengo, in lotta contro un tiranno e forse preda di istinti censurabili, ma pur sempre – come tutti, come Cingar e come Baldo – con un potenziale di ravvedimento⁴⁹. Basandosi sulla ricorrenza delle scene di nascita, sarebbe forse troppo suggerire l'accostamento implicito alla triade Merlino/Limerno/Fulica di un'altra, con Triperuno e Baldo tesi verso l'inarrivabile natura umana e divina di Cristo⁵⁰. Tuttavia va notato che quest'ultimo è personaggio dialogante in prima persona, ben al di là dell'ineffabilità dantesca (malgrado l'influenza di *Commedia* e probabilmente di *Vita Nuova* sia

⁴⁷ Teofilo Folengo, *Orlandino*, a cura di M. Chiesa, Antenore, Padova 1991, p. 175.

⁴⁸ R. Rinaldi, *L'allegoria maccheronica di Teofilo Folengo*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, UTET, Torino 1993, vol. II, pp. 1559-79.

⁴⁹ A questo proposito vanno ricordate anche le tracce della storicità di Baldo, modellato sul giovane Francesco Donesmondi, ucciso in gioventù da un bolognese e compagno di Folengo negli ipotetici anni di studio a Bologna secondo Vighasso Cocaio, e realmente esistito anche secondo il *Dialogus Philomusi* e le testimonianze raccolte da Luca Curti; si vedano L. Curti, *Vighasso Cocaio*, in "Rivista di Letteratura Italiana", IX, 1991, pp. 119-76, e *Per la biografia di Teofilo Folengo: la morte di 'Baldo' (Francesco Donesmondi)*, in *Teofilo Folengo nel quinto centenario della nascita*, cit., pp. 491-506.

⁵⁰ Il Sole, nella terza selva: «E l'uomo dio, che d'uomo a tempo nacque / (ma sempre di Dio nasce, ed or le porte / del ciel entrar hai visto), già servisti, / quando per l'uomo farsi uomo li piacque» (Teofilo Folengo, *Caos*, edizione Renda, cit., p. 357).

chiara nel *Chaos*)⁵¹ nella terza parte; il paradiso terrestre dove la selva si scioglie in una natura ricca di prodigi e almeno uno degli specchi si infrange, mostrando l'originale modello poi corrotto nel paese di Cucagna, nelle dispute per il potere tra i benedettini e infine nelle strade fangose di Cipada e di Mantova, dove un tiranno-Erode opera «viderat in somnis venientem a Marte baronem, / mozzantemque caput Gaiolfo, seque gridantem / libertatem Urbi et populo praestasse vetusto»⁵². Di certo rimane significativa la capacità di Folengo di risemantizzare la sua opera in nuovi contesti, senza mai interrompere il lavoro di levigatura, e di suggerire connessioni non scontate.

Per aggiungere un'ulteriore sfumatura al brano citato, resta in ultimo da notare la presenza di un altro elemento. Allontanatosi da Merlino, il protagonista del *Chaos* si aggira tra i «fiumi di latte, laghi di falerno / valli di macaroni e lasagnette»⁵³, finché decide di bere un sorso di «moscatella malvasia»⁵⁴; «ebrietas homines impetuosus facit»⁵⁵, ammonisce la glossa, e Triperuno si ritrova – ubriaco né più né meno come i soldati tedeschi del *Baldus* – in preda a un autentico delirio bacchico, ispirato da Furor, e comincia a verseggiare in macaronico, mentre Merlino si avvicina con proposte oscene che culminano con il doppio senso di «puer novelle, cane, heus, puer, accipe pivam»⁵⁶. Ma quando Triperuno ritorna a parlare in volgare, lo fa con parole di lucido disinganno:

V an'ha il pensier et il desir inutile,
 E sser chi crede un Cielo a questo simile,
 R idi, cor mio, ché cosa verisimile
 T ornar un'alma a Dio non è, ma futile.
 I tene, leggi, e voi scritture ambigue,
 T empo ch'eterno sia gli dei s'appropriano,
 E pel nostro sperar di risa scopiano⁵⁷.

Il *furor* è elemento rilevante nell'opera folenghiana, soprattutto accostato alla passione amorosa: «ille furor rabiae, quem chiamat vulgus

⁵¹ Si veda tra gli altri C. F. Goffis, *Il dantismo eterodosso del "Baldus"*, in Id., *Roma, Lutero e la poliglossia folenghiana*, cit., pp. 107-26.

⁵² Teofilo Folengo, *Caos*, cit., p. 839.

⁵³ Ivi, p. 849.

⁵⁴ Ivi, p. 850.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Ivi, p. 853.

⁵⁷ Ivi, p. 854.

amore»⁵⁸, dice amaramente Guidone nel XVIII libro del *Baldus*, proprio lui che era stato concupito da Baldovina, «ast erat ignarus tam caldi Guido furoris»⁵⁹. Nel *Varium Poema* si ritrovano due componimenti dedicati all'ira, il 9 e il 47, di cui il primo a Paolo Orsini (è il XXIV epigramma di C, *Ad Baldum de ira*)⁶⁰. Ancora, nel primo dei *Pomiliones* di Giovanni Battista Folengo, editi insieme al *Varium Poema*, si dice che «sumus filii irae»⁶¹. Non mancano le interpretazioni di molti componimenti del *Varium Poema*, tra cui proprio quelli sull'ira – da Goffis letti più che altro come cifrate allusioni di nicodemismo – in chiave sessuale: si vedano anche le variazioni sui classici *topoi* della coltivazione. Pur tenendosi alla larga da un forzato psicologismo, dalla tentazione di prendere per buone, *verbatim*, paradossali affermazioni folenghiane o men che mai rivalutare le desanctisiane “irregolarità” del Mantovano, come si sa pure finzioni autoriali, certo è che i successivi scambi tra Merlino, Triperuno e Limerno (su tutti il soggiorno di Ferrara con la piaga delle zanzare) presentano una quantità notevole di doppi sensi di carattere erotico. Forse non sarebbe troppo azzardato trovare nella critica anche a questo genere di costumi corrotti – magari tenendo presente la condanna di un altro fratello, Ludovico, per immoralità – una nuova, ennesima possibilità interpretativa della carnalità macaronica nel *Chaos*. Di certo per Triperuno la trasfigurazione a causa del *furor* rappresenta il culmine del travimento verso un materialismo senza possibilità di appello, in cui il protagonista arriva a proclamare l'irrimediabile distanza tra la terra e il cielo, dove ritorna ancora una volta il suono della risata: questa volta, però, divina e beffarda.

⁵⁸ Teofilo Folengo, *Baldus*, cit., vol. II, p. 740.

⁵⁹ Ivi, vol. I, p. 78.

⁶⁰ Cfr. Teofilo Folengo, *Il poema vario*, a cura di C. F. Goffis, Loescher, Torino 1958.

⁶¹ Ioan. Bapti. Chrysogoni Folengii Mantuani Anachoritae Dialogi, quos Pomiliones vocat. Theophili Folengii Mantuani Anachoritae Varium poema, et Ianus, “in promontorio Minervae” 1533 (ma Venezia 1535), p. B iii. Si pensi anche all'importanza fondamentale del *furor* nel libro XII della *Tebaide* di Stazio, che con le sue *Selve* è un modello di Folengo. Un'accurata interpretazione della tematica amorosa e delle sue implicazioni nella *Zanitonella* è in A. Polcri, *La corada platonica di Tonello, Cupido bendato e l'uguaglianza: per la Zanitonella di Teofilo Folengo*, in M. Scalabrini (a cura di), *Folengo in America*, Longo, Ravenna 2012, pp. 17-45.

