

Una lettura allegorica del “Baldus” e del “Chaos del Triperuno”  
di Teofilo Folengo

Teofilo Folengo è scrittore ricco di talento. Esemplare nella poesia lirica e narrativa, nella prosa suadente e nei dialoghi sagaci, nell'autodifesa, nella promozione di se stesso come nel proprio nascondimento. Merlino, come si faceva chiamare, era un astuto prestigiatore di parole, capace di intrattenere i lettori per cinquecento anni mantenendo ancora celati alcuni dei suoi migliori trucchi. Nessun timore, non verranno svelati qui, dove l'intento è semplicemente gettare luce su alcune delle sue evoluzioni più stravaganti. In particolare, il presente studio esamina il filone di sessualità in due opere di Folengo, il poema epico, *Baldus*, e la miscellanea autobiografica, *Chaos del Triperuno*.<sup>1</sup>

Come traduttrice la mia attenzione è centrata sulle parole: avendo interrotto il lavoro sul *Chaos* per correggere le bozze del *Baldus* ho notato un sorprendente legame testuale tra le due opere. Un passaggio, nel *Chaos*, dove una personalità pseudonima narra di dolorose aggressioni notturne che aveva sopportato da ragazzo, richiama parole chiave impiegate in un episodio del *Baldus*, riguardante un assalto da parte di un drago- serpente in una oscura caverna. Analoghi elementi di questi scontri comprendono: la vulnerabilità e l'impotenza delle vittime, improvvisi e misteriosi ululati, l'allusione al coinvolgimento di chierici nelle aggressioni fisiche e la frammentazione dell'io narrante. Dove il *Chaos* presenta idee in un linguaggio allegorico, il *Baldus* pone analoghi temi in termini di narrativa avventurosa.

**1. “vedendo esser nata e cresciuta non so che sicocca et al tutto falsa opinione... che dallo istesso Autore siano sotto ruvide scorze ingeniosissime allegorie state nascose”**

All'inizio del *Chaos del Triperuno*, la madre di Folengo, la sorella e la nipote imbastiscono una fitta conversazione riguardo alla nuova opera; ciascuna propone la propria interpretazione di come il *Chaos* dovrebbe essere letto. Le donne non

concordano su quanto personale sia l'argomento: se Teofilo abbia scritto di se stesso o della condizione umana in genere.<sup>2</sup> All'inizio della terza edizione del *Baldus* (che seguì il *Chaos*), Francesco Folengo, presumibilmente un fratello ma più verosimilmente l'autore stesso, mette in guardia i lettori sulla possibilità che “ingegnosissime” allegorie siano state nascoste sotto le ruvide scorze dell'epica macaronica:

“Nondimeno vedendo egli poi per colpa de alcuni leggeri di armatura, essere nata e cresciuta non so che sciocca, et al tutto falsa openione, non meno da chi sanno ricevuta, che da coloro non sanno; che cotesto volume di favole non sia dentro tale quale di fuori si mostra essere, ma che dallo istesso Autore siano sotto ruvide scorze ingeniosissime allegorie state nascose, cominciò così à puoco à puoco rallentare quella indurata sua voglia di non mai più riducersi à simile iattura di tempo, non che per lo vero egli negasse questo tale poema essere al tutto fuori di qualche allegorico senso...”<sup>3</sup>

Questa terza edizione vorrebbe essere una versione emendata della controversa epica (in accordo ai tentativi di Folengo di rientrare nell'Ordine Benedettino). Folengo ci ricorda come l'apparenza possa essere ingannevole. Ci invita a “prendere il buono”, cercare il “sustantificque mouelle”, nelle parole di uno dei suoi primi ammiratori e imitatori, lo scrittore francese François Rabelais.<sup>4</sup> Trovare l'essenza nell'opera di Folengo è di particolare difficoltà poiché il nostro autore fa tutto quanto gli sia possibile per celarla e svelarla allo stesso tempo. Ad esempio, dopo aver scelto lo pseudonimo di Merlino nelle prime due edizioni, firma il successivo libro come Limernus.<sup>5</sup> Poi, in aggiunta all'evidente anagramma, introduce il testo con un sonetto, l'acrostico del quale recita Merlinus Coccai, risultando quindi chiaro che il nuovo nome non era inteso ad occultare la precedente identità dell'autore.

Folengo spiega perché si prende la briga di usare personaggi fittizi e falsi nomi. Ne l'*Apologia de l'autore* pubblicata nel 1526 insieme a l'*Orlandino*, sostiene

d'aver posto intenzionalmente qualsiasi parola che potesse suonare ingiuriosa sulla bocca di un (immaginario) straniero, dove questi errori zampillano abbondanti: “E in segno manifesto di mia sinceritade quelle pochette bestieme pongo sempre in bocca d'alcuno tramontano, donde li errori il piú de le volte sogliono repullulare” (234.6). Ribadisce inoltre, con fondata ragione, che se non stesse discutendo tali vili argomenti, avrebbe usato il proprio nome, o addirittura nessuno, “acciò che per mezzo di poter dire baldanzosamente ogni cosa, pervegnasi finalmente a la veritade; ché quando d'altra materia non cosí vile io parlassi, lo nome mio appropriato, anzi niuno, vi antiponerei” (235.9). L'obbiettivo di Folengo è di raggiungere la verità impiegando senza riserve tutti i mezzi in suo possesso.

## **2. “...appresso d'un prete lo quale molti scolari teneva soggetti, e piú li belli che li brutti.”**

Nella prefazione alla seconda delle tre *selve* che costituiscono il *Chaos*, Folengo rassicura i suoi lettori su come il suo inviluppo di prosa e poesia possa essere sbrogliato dal potere dell'intelletto (R 211); mi auguro che qui non scherzi. Nel seguito, in questa foresta, due tra i personaggi pseudonimi dell'autore, Limerno e Merlino, si raccontano vicendevolmente queste aggressioni da incubo. Nelle pagine di dialogo che portano a questo scambio di battute, Limerno e Merlino ammiccano riguardo a “prendere la pipa dentro”, “soffiare nella pipa” e, con un'espressione presa da Catullo e travisata, Limerno insinua che Merlino rappresenti una bestia che se ne va imbrattato dal rapporto d'amicizia: “Prodis amicitiae foedus”.<sup>6</sup> Le piccanti arguzie e i vividi versi che seguono meritano di essere riportati per intero:

[LIMERNO.] Non voglio per niuna guisa esserti ritroso; e perché di cotesta materia latina ho molta penuria, e tu vi hai pur piantato ostinatamente lo chiodo ch'io non debbia se non latinamente cantare, non mi ritraggo a dirti alquanti versi da me anchor fanciullino composti, trovandomi su quello di Ferrara in certa villa, mandatovi da mio padre per imparare lettere appresso d'un prete lo quale molti scolari teneva soggetti,

e più li belli che li brutti; nel qual luogo, per corruttela di grosso aere, soprabbondavano tante biscie, Rane, Zenzale e Pipastrelli, che uno inferno mi pareva di tormentatori. Laonde, ritrovandomi ogni sera in guisa d'un Lazzaro mendico tutto da le punture di quelli volatili animaluzzi impiagato, così al mio Maestro puerilmente recitai:

LIMERNUS.

O mihi Pieriis liceat demergier undis,

O veniat votis dexter Apollo meis.

Quicquid ago, fateor, sunt carmina, carmina sed quae

Non sapiunt liquidas Bellerophontis aquas.

Hic nisi densa Palus iuncis et harundine torpet,

Hic nisi stagnanti me Padus amne lavat. (Glossa: Alveus antiquioris padi.)

Advoco si Musas: pro Musis ecce caterva

Insurgit Culicum, meque per ora notat.

Dum cantare paro fletu mihi lumen inundat,

Factaque per Culices vulnera rore madent.

Hic quoque noctivagae strident ululantque volucres,

Ac ventura nigrae damna minantur Aves.

Quid referam Pulices, agili qui corpore saltant?

Utraque quos caedens iam caret ungue manus.

MERLINO.

Questi tuoi versi quantunque mi sappiano di pueritia, pur non vi manca l'arte, e (per dir meglio) la veritate, imperò che io molto più volentieri abitarei su lo contado di qualunque altra cittade che su quello di Ferrara, non già perché ella non habbia tutte le bone conditioni che si ricercano in una simil terra, così di reggimento come di nodrimento, ma baldamente dirò che causa veruna non le occorre perché de l'Aere o sia del Cielo ella si debbia lodare, che, quando la industria più de la Natura non vi havesse proveduto, guai a le sue gambe. Laonde, essendovi non so qual Poeta

Mantoano, per un eccesso non piccolo, destinato dal signore a partirne in onesto esiglio, e già pervenuto su l'entrata di essa, in queste parole sospirando ruppe.

MERLINUS.

Inesperata meis salve Ferraria curis,  
Tale sis exilium ne, rogo, quale daris.

Me non parva reum fecit tibi culpa, reatum  
Ex te num luerit congrua poena meum?

Noster, ais, venias; nostros quoque suscipe ritus,  
Vivitur humano sanguine, trade cibum.

Mantous Culicis funus iam lusit Homerus,  
Mantous Culicum tu quoque gesta cane. (Glossa: Vergilius.)

LIMERNO.

Li. Che quelle bestiuole siano causa per cui lo usar in Ferrara non ti aggrada, malamente te lo credo.

Mer. Poco errore è questa tua mescredenza.

Li. Perché dici tu dunque la menzogna?

Mer. Se per mezzo de la menzogna tu intendi la veritade, perché mentitore mi fai?

Li. Mentitore sei per certo.

Mer. Sì, ma verace.

Li. Qual veritade ho io già inteso per la bugia testé fatta?

Mer. Perché Ferrara cortesa non per Mosche o Tavanelle mi è a noia, ma perché ivi raccogliensi lor vini su le groppe de le Rane. Pensa mò tu qual eccidio, qual ruina sarebbe del mio stomaco.

Li. Ferrara e Mantoa di molte qualitadi si corrispondeno. Ma voglio che, si come hora ti concessi lo mio cantar latino, così non manco tu ti comporti ne l'ascoltarmi un breve capitolo... (Chaos R 276-8).

Riassumendo: la poesia di Limerno descrive cosa si prova nell'essere ripetutamente preda di creature che lasciano ferite, ferite che colavano sangue (o altro liquido), mentre al contempo vengono meno le materiali possibilità di reagire. Merlino parla di essere cibo per insetti ostinati ("vieni tra noi, accetta i nostri riti"); "nigrae... Aves", come gli studiosi di Folengo hanno glossato, verosimilmente fanno riferimento ai monaci benedettini.<sup>7</sup> Folengo sostiene che si può dire la verità per mezzo di bugie allegoriche.

Chiunque abbia visitato le città e i dintorni di Mantova e Ferrara durante la stagione estiva, ha probabilmente avuto esperienza di questi insetti assetati di sangue (i cui nugoli uguagliano quelli del mio nativo Minnesota). Pur senza l'evidenza attestata in altre opere coeve, l'ambientazione precisa e l'insistere nella veridicità obbligano il lettore alla ricerca di significati più profondi.<sup>8</sup> Per lamentarsi degli insetti delle paludi, Limerno non avrebbe urgenza di menzionare un prete che ai bravi studenti preferisce i belli. E mentre potrebbe riuscire facile per un giovane e umile poeta – umile nel dichiararsi disposto ad accettare la propria sorte in mezzo alle erbe e alle canne del pigro Po piuttosto che tra le chiare acque dell'Olimpo – raccontare di come i propri occhi si riempissero di lacrime dopo essere stato visitato dai pappataci invece che dalle invocate Muse, l'enfasi posta sulle ferite sembra sospetta. Gli stillanti "vulnera" sono gli occhi del poeta o altra parte anatomica? Nel corso di un incontro con un nugolo di pappataci potrebbe non essere inusuale essere segnati nella bocca o sul viso (*ora*), ma perché uccelli notturni strepitano e ululano, e "nigrae.. Aves" minacciano danni futuri? Quali sventure sono impellenti? Sembra che ci siamo spostati oltre un assalto di pappataci verso una zona più infida. Perché Merlino fu esiliato da Mantova? Perché sono rammentate le schiene degli esseri anfibi ("le groppe delle Rane")? Che cosa sta cercando di dirci Merlino con le sue menzogne?

**3. "Non bastat nobis animus transcendere passum,/ passum tam durum, tam horrendum tamque cativum,/ in quo multoties barchae gentesque negantur"**

Per meglio apprezzare la convergenza di elementi nel libro XXI, può aiutare passare in rassegna il crescendo di violenza e di auto-intrusioni insolite che lo precede.

A partire dal libro XVI, Baldus e i suoi compagni affrontano terribili battaglie navali contro pirati. Nel libro XVII l'amabile Leonardo è dilaniato dagli orsi difendendo la propria castità da una strega libidinosa. In seguito, Baldus è riunito col padre che non aveva mai conosciuto giusto in tempo per riceverne un ultimo avvertimento.<sup>9</sup> Segue una truculenta battaglia con i demoni; il più interessante tra i demoni è lo scaltro Rubicane, che vola fuori dalla tomba di Merlino quando Philotheus (una trasposizione di Teofilo) leva il coperchio (vedi oltre circa Rubicane e Philotheus). Il libro XX descrive una lotta straordinariamente lunga con un mostro marino (una sorta di balena a forma di serpente che già fu un'isola). Per centinaia di esametri gli eroi cercano di costringere la mostruosa bestia su cui stanno nudi a cavalcioni. "Remano contro natura" quando ripetutamente provano a tagliare il "coazzum" (la grande coda) della creatura. Tornano i pirati e stranamente, due tra i capi, i fratelli Hippol e Lyrone, rimangono così incantati nel vedere Baldo combattere nudo, che si svincolano dai corsari per unirsi a lui. Va sottolineato come i nomi di questi fratelli pirati vadano pronunciati "Il Polirone" – richiamando il grande monastero benedettino dove dimorava Folengo di quando in quando.<sup>10</sup> Questi pirati a un primo momento avevano catturato Philotheus/ Teofilo. Quindi, alla fine del libro XX, dopo che i protagonisti sono riusciti finalmente a strappare la testa dalla balena-isola e prendere terra presso l'immensa caverna e le grotte delle Montagne della Luna, il lettore sta ben attento alle autoreferenze insolite e agli antagonisti mutevoli.

Una singolare, angosciata invocazione alle Muse dà inizio al complesso di paura, nemici e impotenza che apre il libro XXI. Il poeta ha il terrore delle bocche di Malamocco (uno stretto canale d'accesso alla laguna veneziana), intorbidato da miriadi di diavoli, un passaggio sì arduo, sì orribile, sì tortuoso che molte volte uomini e barche aannegano (21.1-10).<sup>11</sup> In una descrizione quasi anatomica, del

tutto diversa dall'altisonante "navicella del mio ingegno" dantesca, ci viene detto che la nave del poeta ha "una chiglia che non tiene il mare", "fa acqua da tutte le parti, caga paglia e tiene spalancate le sue fessure: per le quali, la traditrice, accoglie i nemici".<sup>12</sup>

Il poeta si vede disprezzato per la sua paura, paura che sembra infondata dal momento che ha già remato trecento miglia tra Scilla e Cariddi (il noto stretto tra la Sicilia e l'Italia continentale).<sup>13</sup> Confida alle sue Muse che sarà grande "la fatica per la schiena dal momento che bisogna impegnare le braccia contro i cavalloni del mare agitato" (21.24, traduzione di Mario Chiesa).<sup>14</sup> Il poeta non fornisce spiegazioni per questa trepidazione, ma il precedente *fluctus* (T) è stato modificato in *pegoras* (pecora, e per estensione "mare a pecorelle"), e le pecore sono usate in tutto il *Chaos* come metafora a indicare i monaci (cfr. *Baldus* 12.109).<sup>15</sup>

In seguito, la discesa inizia con "Ibant obscuri", un segmento che richiama palesemente la discesa di Enea nel mondo sotterraneo (*Eneide*, 6.268-9). L'oscurità è talmente profonda che i compagni non vedono niente e dunque non possono riconoscersi tra di loro. Cozzano le teste e gli stinchi ma sopportano queste disavventure (*damna*) in allegria, perfino cantando. Dopo aver cantato insieme, sentono un tremendo rumore: il sentiero si spacca a Y, le urla si fanno così assordanti che i compagni non si odono tra loro. Una flebile luce balugina da dietro una porta, ma il loro sbattere alla porta non è percepito a causa dello strepito (*ruina*) dei martelli all'interno: irrompono e trovano cento fabbri (*ferrari*) nudi. Parole chiave in corsivo si trovano altresì nel brano del *Chaos* sopra citato: *damna*, *ruina*, *membra* e *ferrari*.<sup>16</sup> I fabbri:

Sunt omnes nigri, ruginentes, absque savono,  
malque petenati, nudi plenique pedocchis  
Nec Baffellus eis lassat mancare bocalum,  
nam male ferrari martellant absque bocalo.

(Sono tutti neri, sporchi, senza sapone, spettinati, nudi, pieni di pidocchi. Baffello però non lascia mancare loro il boccale, perché i fabbri martellano male senza il boccale, 21.174-5, Chiesa); *boccalo*, usato ripetutamente per “boccale”, è il nome di un amico di Baldus che ha associazioni personali con l’autore, e sarà discusso in seguito. Improvvisamente dall’esterno della fucina i cavalli dei protagonisti nitriscono; Baldus tenta di raggiungerli ma è respinto dentro da un forte vento. Il capo dei fabbri deride Baldus per la sua incapacità ad uscire e il massiccio Fracasso si vendica chiamando i fabbri diavoli schifosi e luridi stregoni che stanno sempre nelle tenebre. Giura di “*discornare*” (scornare) il loro padre Lucifero e i loro fratelli diavoli “*fratres...diablos*” (21.199-208). Nella terza edizione, Fracasso va oltre lo scherno, affermando che i fabbri sono diventati disgustosi, “al modo delle civette, dei gufi, dei pipistrelli” (“*more Civettarum, Gufforum, Gregnolarum*”). I rapaci notturni erano usualmente associati ai sodomiti dagli scrittori dell’epoca, così come i fabbri: si vedano le analisi dallo studioso francese Jean Toscan, dettagliate nei quattro volumi di *Le carnaval du langage*.<sup>17</sup>

Reciproci insulti danno origine a risse, ed essendo i fabbri nudi, come ci viene costantemente ricordato, sono infilzati come ricotta fresca. Morti i fabbri, Lirone, in cerca di tesori, alza un masso e lo getta fuori dalla porta. Un drago straordinariamente lungo ne irrompe con l’intento di smembrare Lirone, “che era stato così ardito da scoperchiare la caverna nella quale stanno nascosti il premio degli eroi e la palma dei condottieri (21.271-2, Chiesa). Questo “*luridus anguis*” (orripilante serpente) non si difende dai cavalli perché è occupato nell’uccidere Lirone reo di voler entrare nella grotta scoperchiata (21.279). I draghi tradizionalmente proteggono i tesori dai ladri; questo drago protegge il premio degli eroi dall’esposizione. Esposizione di cosa o a cosa? Il drago, lo intuimmo dalle varie edizioni del *Baldus*, sta difendendo un tesoro di armi e armature appartenenti all’elite di eroi, eroi che Folengo spesso ritrae come effeminati: Ercole, Paride, Turno e Virgilio.<sup>18</sup>

Nel frattempo, il fuoco è spento dall'irrompere del vento: nell'oscurità più totale gli uomini non riescono ad usare le loro spade. Questo è un punto cruciale: ci viene detto sei, sette, otto volte che i compagni non riescono a parlare tra loro e nemmeno ad usare le loro armi per timore di ferirsi mortalmente l'un l'altro (21.30-3, 48-9, 128, 282-9, 312, 362-3, 370-7, 387-9). I cavalli quindi devono localizzare il "foetentem dragum" (fetido drago) odorando. Lo mordono e lo scalciano e "lo trattiene dentro con la forza. Quello frattanto, vomitando un nero veleno, sibila e si gira tutto intorno con la gola enfiata" (21.293-300, Chiesa). Gli uomini ascoltano con la massima attenzione, quando lo sentono di volta in volta muoversi tra le loro gambe (302-3).

Del tutto inopinatamente alcuni diavoli in forma di creature selvagge e ululanti, ferocemente li aggrediscono a morsi. Dal momento che Baldus e compagni non riescono a sguainare le spade, il suo miglior amico Cingar sgraffia le rocce con la sua lama d'acciaio per far sprizzare scintille in quei ciechi recessi (*busos*), così che tutta la brigata sia sull'avviso, se i diavolacci stiano di fronte o alle spalle. Baldus dunque fa a pezzi le bestie, mentre Fracasso schiaccia, soffoca e uccide quegli esseri con le sue unghie e le lacera con i denti, immergendosi completamente nel loro sangue ancora caldo (378-84). Cingar continua a far sprizzare scintille, ma il drago "lo assale, traditore, alle spalle e gli vuol impedire di fare luce in quel modo ai compagni" (21.387-89, Chiesa).

Cingar invoca aiuto e Moschino, un personaggio secondario, salta in groppa al drago. Gli schiaccia i fianchi così forte che il drago cade a terra impossibilitato a muoversi oltre. Inaspettatamente, l'autore propone una similitudine molto toccante: "Non diversamente una vacca quando è condotta ad esser ammazzata dal macellaio, tanto più si tira indietro quanto più è sospinta avanti, perché vede da lontano le sorelle squartate e le loro membra penzolanti dagli uncini insanguinati" (21.410-13, Chiesa). Senza alcun preavviso, il lettore è portato a compatire il drago. E poi, d'acchito, il serpente morente si trasforma in una bellissima ragazza che regge un libro. Subito, la compagnia è presa dal dilemma

se volerla servire o rendere innocua, infine Merlino appare e li porta in salvo (418-60).

Dopo aver innescato tale terrore, il drago scompare senza aver inflitto alcuna ferita. Il panico tra gli uomini scaturiva dalla loro impossibilità a rispondere all'attacco che procedeva nell'oscurità; Merlino interviene solo dopo che il drago si era mutato in una accattivante maliarda con un libro magico. Si noti la grande differenza nelle due incisioni che illustrano la scena: la prima, una tela riempita di nobili destrieri all'assalto di un drago zannuto, il capo dei fabbri decollato ai loro piedi (T 20 p. 199v); la seconda, una buffa rappresentazione di Moschino a cavalcioni del serpente sopraffatto (T 20 p. 201v). E' difficile interpretare questa profonda differenza nel valutare il nemico. Più che consapevoli, pòlite creazioni letterarie, queste immagini assomigliano a frammenti di un incubo a cui è stato permesso di affiorare.

Sarebbe facile rintracciare altre creature a forma di serpente: con l'ausilio della tavola comparativa di Enrico Gragnani, è possibile seguirne lo sviluppo attraverso le quattro edizioni del *Baldus*.<sup>19</sup> Sembra comunque più opportuno rivolgersi ad altre situazioni dove il *Baldus* rispecchia il *Chaos* nel riflettere i più profondi timori dell'autore. Molto significativi sono i vari personaggi trasformati in vacche e asini contro la loro volontà. Sebbene ci sia un che di ludico in questi episodi – come ci si potrebbe aspettare quando un umano è mutato in animale – c'è anche una vulnerabilità che rinsavisce.

#### **4. “Io quae in vacca mutatam fuit in arena scripsit nomen.”**

Nel *Chaos* Limerno avvisa l'ingenuo Triperuno che ha offeso qualcuno di potente e dunque corre mortale pericolo (R 303). Triperuno si domanda quale metodo possa usare il suo vendicatore: “Avvelenarmi?... Farmi con ferro uccidere?... Tormi la fama?” Infine lui e Limerno concordano sulla terribile ma reale possibilità che il nemico (chiamato Laura o Larva) trasformerà Triperuno in asino. Il giovane protagonista è preoccupato che se venisse trasformato in un caprone, la

sua amata Galanta possa non più desiderarlo, ma Limerno gli garantisce che lei lo vorrà ancora, perché pure lei verrebbe trasformata in capra.<sup>20</sup> I due personaggi-autore proseguono la discussione della verità – se non è forse meglio tacerla (R 308). Nel reame del *Baldus* una trasformazione vendicatrice è realmente operata (ovviamente nella finzione letteraria): Boccalo, l'amico di Baldus, un prestidigitatore uxoricida, in relazione sia con Merlino che con la famiglia di Folengo, è mutato in asino dalla strega regina, Culfora.

Nel libro XXIII, mentre Culfora conduce il suo seguito di effeminati danzatori e azzimatissime danzatrici, Boccalo è trascinato di fronte a lei per aver rubato formaggio dalla cucina e strigliato un paio di servi (23.538-92).<sup>21</sup> Culfora fa battere Boccalo dai suoi servitori; Baldus presente, vede la sonora bastonatura ma non sfodera la spada perché, momentaneamente invisibile, “desidera conoscere varie esperienze” (597-600). Culfora infine tramuta Boccalo in un asino. Grande enfasi è posta sul colore della pelle di Boccalo che è *bertinus* (grigio), un colore identificato tantissime volte con il saio dei monaci (10.29, 97, 212, 449, 11.35, 55, and 23.605, 612, 647).

Quando Baldus accorre finalmente in soccorso a Boccalo, massacra i servi della strega “come il falco squarta con l'artiglio le folaghe acquatiche” (*folengas*). Culfora ode di questa disfatta ad opera di una entità non veduta e presuppone che sia opera di *Cocaii ... Merlini o Serraffum*, il doppio di Merlino (cfr. 23.620, 628).<sup>22</sup> (Riferimenti ai diversi nomi che Folengo sceglie o che gli sono assegnati si accumulano nel testo in momenti topici.<sup>23</sup>) Baldus conduce poi Boccalo fuori dal chiostro di Culfora – il suo regno è infatti chiamato chiostro – stuzzicandolo da dietro con un pungolo.

Quando Baldus, in chiusura, si rivela, Boccalo profonde la propria gratitudine sbavandogli addosso con baci asinini e cercando di montargli in groppa “ut ille/rumpere qui voiat cum mula virginitatem” (come [un asino] che voglia infrangere la verginità con una mula,” 23.649-50). Baldus cortesemente sopporta queste

rozze effusioni, ma non riesce ad intendere cosa gli taglia l'asino. La glossa a margine, "Io, quae in vacca mutatam..." lascia interdetti perché porta a leggere "Io [pronome personale], che fui mutato in vacca" (T 21 p.220 v ). Quando letta correttamente come "Io [nome proprio], che fu mutata in vacca, scrisse il nome sulla sabbia", rimane comunque sospetta. Ovidio ci racconta che Io era una giovane vergine posseduta da Giove, che la mutò in vacca per celare l'adulterio a sua moglie. Dopo molto penare nella sua guisa di vacca, Io riesce a rendere nota al padre la sua disgrazia scrivendo con il proprio zoccolo (*Metamorphoses* 1.583-746). Nella prima edizione, mentre il nobile amico di Baldus, Leonardo, giace morente dopo aver difeso la propria verginità, scrive un distico con il piede (P 12 p. 178). Parole autoreferenziali come *folenga* e *Cocaii*, l'asino coperto nello stesso grigio dei monaci fatto uscire dal chiostro di "Culo-forata", e la glossa "Io ... vacca" ci obbligano ad una lettura allegorica. Sembra che l'autore si creda violentato e azzittito contro la sua volontà. Entrambi i riferimenti a Io e allo scrivere di Leonardo col piede scompaiono dalla epurata terza edizione.

Un'altra trasformazione (minacciata) è pure significativa: qui i ministri di Culfora sono raffigurati in atto di aggredire l'amico di Baldus, Fracasso:

Iamque sacerdotes gladio [sic] portando cruentos  
 In primis voluere gulam schanare Fracassi.  
 Ergo praecipunt curvos pigare zenogios,  
 namque volunt illum ut Vaccam scopare securi.

(Ed ora i sacerdoti portando spade insanguinate volevano prima di tutto tagliare la gola a Fracasso. Dunque gli insegnano a piegare le ginocchia curve perché vogliono scoparlo sicuri come una vacca, P 17 p. 257.)

"Scopare", usato abitualmente nell'italiano corrente per "avere rapporti sessuali", apparentemente aveva lo stesso significato ai tempi di Folengo. Nelle successive edizioni, l'autore cambia *scopare* in "descopare" e poi "discopare" – definito oggi come termine milanese per "terminare il macello".<sup>24</sup> Forse l'indizio rivelatore è che gli esecutori non sono macellai ma "sacerdotes" che istruiscono Fracasso su

come inginocchiarsi per subire il supplizio che stanno per infliggergli. E se nutrissimo dubbi circa il significato del lemma “sacerdote”, Folengo lo esplicita: “preti e frati, con le cotte e i cappucci ... il loro priore indossa il piviale” (24.166-94).

Nelle versioni del *Baldus* che seguirono, contemporaneamente all’edulcorazione del tentato sacrificio di Fracasso, viene introdotta una nuova metamorfosi: due monaci con l’inganno sottraggono a Zambello la sua mucca Chiarina, pretendendo che sia un asino. La portano poi in convento dove se la sbafano (8.353-471, 655-709). Cingar e Zambello partecipano al festino e dopo sottraggono le ossa di Chiarina; Cingar giura di resuscitarla in tre giorni. L’epitaffio della mucca (scritto da Seraphus) rappresenta Chiarina che si lamenta in prima persona di aver dato in pasto la propria carne ai frati e, peggio ancora, di esser stata costretta a vivere sotto un padrone pazzo, “Namque sub insano vixi male ducta magistro.” Il distico conclusivo generalizza e allo stesso tempo personalizza il suo pietoso caso: “Sic nos mortales stulto sub preside stantes/ Flere licet potius quam dulcem perdere vitam” (T 7 p. 95). Sebbene sarebbe già stato uno sforzo fare del semplice Zambello il referente di “magistro”, con l’uso di “praeside” nel successivo distico, il nostro poeta ci costringe a guardare oltre la pellicola narrativa. La trasformazione di Chiarina, e la sua fine, cotta e mangiata, sembrano aver luogo nell’ambiente della ‘schola’. L’identificazione di Folengo con la sua costruzione letteraria ci induce a sorridere nervosamente quando leggiamo nell’ “argumentum” all’inizio del libro che gli dei e le dee compiangono Chiarina, e poi, di nuovo all’inizio del libro, quando constatiamo diciotto versi di tragica *reticentia* (T 7 pp. 87v-88).<sup>25</sup> Sarebbe utile esaminare le circostanze intorno agli esempi di *reticentia* nelle quattro versioni del *Baldus* e del *Chaos del Triperuno*: potremmo scoprire quello che Folengo trovava pericoloso.

**5. “De quibus ulterius nil parlo, namque cerebrum/ Perdere me faceret fantasticatio tanta.”**

Se è difficile considerare la vacca Chiarina come un aspetto dell'io dell'autore, è impossibile trascurare gli autoreferenze seminate da Folengo lungo tutto il *Baldus*. Sebbene la ragione per leggere l'epica come autobiografia allegorica dipenda dalla mole delle prove, non è tuttavia mia intenzione essere né esaustiva né estenuante; limiterò perciò il discorso di chiusura al materiale presente nel libro XIX (dell'ultima versione). Opportunamente, il nostro poeta apre il libro con "Menter ego" e lo chiude con un trascinate saluto: "...Viva Boccalo dunque, e viva il fiasco, e viva l'inclita casa dell'antiche Folenghe" – quindi la sua paternità non è in dubbio.

Qui "ego" si riferisce a Merlino Cocaio, il quale, non contento di dichiararsi poeta laureato di Bergamo e Cipada, gira la sua invocazione alle Muse in una rozza punzecchiatura a Virgilio. Merlino chiama il poeta di Roma "Maro castronus" e dice che nessuno è "castronior". Per quale motivo? Perché Virgilio rifiutò il vino in favore della frigida acqua d'Elicona, e scrisse versi pastorali per degli spiccioli (19.1-13). Merlino chiede alle sue Muse vino, che è migliore di qualunque manna, ambrosia o nettare. In seguito, il nostro poeta ("ego Merlinus") si intromette ancora quando paragona se stesso al personaggio Boccalo (incontrato sopra in guisa di sfortunato asino). Merlino ricorda un incidente quando un basto assicurato male lo fece scivolare sotto il ventre del mulo con la testa a capofitto nel fango melmoso. Allo stesso modo, per fuggire da un mostruoso diavolo, Boccalo vuole sotterrarsi sotto il muschio e l'ambra grigia dello sterco (19.570-86).

Nel frattempo, il "doppio" dell'autore, Philotheus, scopre la tomba di Merlino: l'epitaffio saluta Merlino come la più grande bacchetta magica mai esistita.<sup>26</sup> Tuttavia, non appena Philotheus scoperchia la tomba, ne esce un diavolo ripugnante (T 18 pp. 177v-178). Questo diavolo, Rubicane (Rosso-Cane), è un personaggio: ruba il libro magico alla strega Pandraga e lo legge a voce alta ad un compagno diavolo, soffermandosi sulle straordinarie imprese dei vari maghi (19.119-265). Zoroastro (filosofo persiano del settimo secolo a.C.) è ritenuto il

primo ad aver evocato i demoni con la sua bacchetta magica e averli costretti a remare. A Michele Scotto (scienziato e traduttore del dodicesimo secolo) sono attribuiti molti talenti, uno di questi è insegnare “a rendere fatata on parole magiche una cappa, e mentre essa viene affatata, si sentono stridere in aria lamenti di spiriti, perché noi siamo evocati con la forza” (19.179-205, Chiesa).<sup>27</sup> Scotto può altresì battezzare una calamita, di modo che cessi di attirare il ferro, ma costringa la carne umana nelle catene dell’amore. Uno potrebbe sopravvalutare i poteri di Scotto riguardo a iniziazioni forzate e innamoramenti non naturali, ma l’uso della prima persona plurale (“quia nos perforza tiramur”) e la intensa presenza dell’autore (Merlinus-Philotheus-Rubicanus) ci obbligano a soffermarci.<sup>28</sup>

Michele Scotto può anche disegnare una nave su una spiaggia e farla navigare intorno al mondo; con un movimento parallelo, Seraphus, il “doppio” di Merlino, raffigura una nave sulla sabbia e salpa con quella insieme a un musicista giovane e bello, Giubertus.<sup>29</sup> Dopo che la magica barca attracca, Seraphus, lusingandolo, conduce il timido Giubertus in un antro buio. Fortunatamente, Seraphus porta in tasca una torcia con pietra focaia, acciarino ed innesco. L’episodio è ricostruito attentamente con parole cifrate che sottintendono un’attività sessuale (T 19 p. 192). Nella “rinnovata” terza edizione, non c’è più questa gita in barca, né l’escursione verso l’oscura caverna, nessuna torcia, nemmeno l’elegante incisione che raffigura Seraphus e Giubertus mano nella mano; rimane solo un’innocua citazione più avanti nella storia dove “Seraphus trattiene quest’uomo valoroso con sé e lo ama” (“quem retinet secum Serraphus amatque galantum,” 24.301-2). Naturalmente questo incontro dava troppa eccitazione anche al nostro poeta, che nel riporre la penna al termine del libro fa voto di non parlarne più per paura di perdere la testa, “De quibus ulterius nil parlo, namque cerebrum/ Perdere me faceret fantasticatio tanta” (T 19 p. 192, apparso al titolo di questa sezione). E infatti non parla più di queste cose, al meno non nello stesso luogo.

Nella versione finale del *Baldus*, il libro XIX finisce in modo abbastanza diverso con uno slancio tra il personaggio comico di Boccalo e l'autore anomalo, Folengo. Boccalo fortunatamente strappa un crocifisso dal defunto padre di Baldus e lo brandisce, con successo, per allontanare l'orda demoniaca, azione che suscita il saluto finale: "Ergo Boccalus vivat vivatque botazzus,/ vivat et antiquae domus inclyta nostra Folengae" (19.632-3). Folengo vuole prendersi il merito per la scaltrezza pur blasfema di Boccalo. Così come Folengo inventa Merlino per fargli eseguire compiti a lui ingrati, Merlino inventa Seraphus per compiere imprese temerarie (e lo stesso Seraphus ha chi agisce per lui), per cui entrambi i personaggi che incarnano l'autore chiamarono in causa Boccalo nei momenti critici – sopra abbiamo visto Merlino paragonarsi a Boccalo per la comune volontà di gettarsi nella feccia quando necessario.

L'idoneità di personalità schizofreniche ad un poema epico può essere opinabile, ma la loro presenza non può essere negata. Folengo continuamente modellava costruzioni narrative per poi recuperarle come aspetti del proprio io. Il suo lavoro esemplifica l'affermazione di Willa Cather: "Artistic growth is, more than anything else, a refining of the sense of truthfulness" ("La crescita artistica è, più d'ogni altra cosa, un raffinare del concetto della verità").<sup>30</sup> Folengo insegue la verità a dispetto dei rischi fisici e psicologici. Il *Baldus* e il *Chaos del Triperuno* hanno quell'accento di autenticità che si trova nelle esplorazioni dell'io interiore (o della personalità multipla) di cui si è scritto solo molti secoli dopo.<sup>31</sup>

**6. "Tum ille suspirans, 'Nulla gratia datur in coelo buffonibus; buffonus extiti, quo nec coelum nec infernos possunt me suscipere, in vobis tamen humanis hoc pendet arbitrium: si boni aliquid pro me feceritis, ad coelum pergam; si malum imprecabimini, prestiter in infernum strassinabor, videte vos.'"**

Nel segmento finale di questa disamina, concentriamoci sulla pallina sotto il bussolotto – perché sta lì? All'inizio della seconda selva, Triperuno proclama di voler descrivere col sangue, lacrime e sudore il suo duro caso, o inciderlo nel

marmo pòlito (R 223). Attraverso il suo caotico viaggio, Triperuno si duole di essere stato disilluso da quei pastori la cui vita comunitaria sembrava all'inizio così armoniosa:

Un d'angeliche voci eletto coro  
 Entrato esser mi parve, e poi mirai  
 Cangiarci e' bianchi volti in sozze Larve,  
 Et il lor contento in stridi e urla sparve. (R339)

Triperuno voleva far parte del coro angelico ma si trovava al contrario in una grotta di bestie a bere putrida acqua di palude e a intrecciare canne flessibili: “Non mi levai dal dosso mai la gonna,/ Onde l'immondi Vermi di più sorte/ M'erano sempre intorno vigilanti” (R 328). Sta intrappolato in un labirinto che era stato precedentemente la casa del Signore mentre ora è popolato di fantasmi, sogni, nere larve, Erinni e orridi uccelli neri da preda che non cessano di strillare (R 329). E nonostante tutto, Triperuno ha la meglio. Nell'ultima *selva* del suo *Chaos*, propone un dettagliato resoconto delle api che vivono tra loro più o meno felicemente. Il loro scelto capo “sostien la verga” ed è armato della sua maestà così che non si preoccupa “dell'umido mucrone” (R 369). Vediamo molte delle api più giovani devastare i fiori, succhiano e leccano e tornano con le gambe gonfie: “La turba d'ogn' intorno succia e lambe,/ Nè cessan riportar l'enfiate gambe” (R 371). Questo “vermo sì robusto” si sforza di soddisfare tanto il divino dovere quanto l'umano “gusto” (R 371). Quando ci sono guerre tra gruppi di api vicine, si vedono alcune di loro “ritirandosi lor Duci fiacchi” (R 372). Una glossa all'inizio di questo dettagliato ritratto canzona: “Si non vis intelligi, neque intelligaris, lector” (“Lettore, se non vuoi capire, neppure sarai capito,” R 367).

Merlino incarna un simile ethos: dopo aver permesso ai suoi eroi di subire tanti spaventi sulla terra e sul mare, il paffuto bardo fa il suo ingresso nel racconto per salvarli. Si riserva quindi un momento per raccontarci come nacque nella famiglia dei Folengo e fu cresciuto a pubbliche spese, cosicché Cipada, sua città natale, potesse dominare Pietole, luogo di nascita di Virgilio (22.1-132). Come Platone fu nutrito dalle api, Merlino è nutrito da un merlo che porta il cibo nel becco, da cui

il nome. In seguito il giovane è accudito da un saggio pedante ed erudito, e una volta sufficientemente versato nella prosa e nella poesia, inviato a studiare a Bologna.<sup>32</sup> Tuttavia, “mentre il giovane Piero Pomponazzi prende lezioni e sfoglia tutto lo scibile di Aristotele”, Merlino si vota alle arti Maccheroniche e cucina salsicce dentro le pagine dei suoi libri (22.125-30). Dopo questa piacevole digressione autobiografica, il Merlino adulto (e diventato prete) conduce Baldus e i suoi amici indietro, nell’officina dei fabbri dove li confessa. Quegli eroi che sono creature ibride non sono tenuti a confessare alla Chiesa nulla di ciò che hanno fatto le loro parti animali (22.185-6, 195-6).

Merlino rappresenta la tolleranza per un comportamento secondo natura; introduce un nuovo regime né violento né ingannevole, ma ludico. La transizione è immediatamente riconosciuta quando, dopo essersi congedati da Merlino, gli eroi sono aiutati da Seraphus e due piacenti ragazzi. Seraphus e i due attraenti aiutanti sono invisibili e scherzosamente prendono a pugni Baldus e compagni (22.514-34). Dopo essersi divertiti, Seraphus diventa visibile per dare una mano a Cingar, il cui naso, stregato, ha raggiunto dimensioni ingombranti. Seraphus friziona il gigantesco naso con un unguento e lo preme gentilmente mentre lo tira giù (22.595-602). Folengo nella guisa di Merlino accampa diritti sul ricco territorio tra l’intrattabile *dragomen* e il disponibile *nasomen*. Le sue varie personalità accolgono il “vermo mirabile” ma odiano il “luridus anguis.” O meglio, come afferma il nostro poeta con eloquenza in una canzone al centro del *Chaos*, “Qual gode in carne perche in carne viva...” (R 291).

Un ulteriore via per esplorare questi argomenti potrebbe iniziare dalla considerazione che agli inizi del sedicesimo secolo un giovane intelligente e creativo subì violenza da un adulto, forse un prete, e in seguito si riconobbe nel godere dell’attività sessuale con altri uomini. Che cosa avrebbe potuto dire, specialmente se fosse vissuto in un monastero al tempo in cui radicali gruppi riformatori assalivano i monasteri? Quasi certamente avrebbe dovuto celare il suo messaggio. E avrebbe dovuto rinunciare alla speranza di essere annoverato tra gli

scrittori maggiori. Se spinto dagli abusi sofferti o solo visti, oppure da un esteso clima di sfruttamento e inganno, o invece dalla pura immaginazione, Folengo ci diede prosa e poesia multi-semantiche. Il suo linguaggio ibrido e la ricchezza di registri e generi possono aver disorientato non solo i censori esterni della Chiesa Cattolica e della Repubblica di Venezia, ma pure i censori interni della sua mente. La sua umoristica miscela ha consentito a nuovi aspetti del suo “io” di entrare nella sua opera, aspetti accolti dai primi lettori.

A differenza degli artisti contemporanei che dipingevano autoritratti in diversi momenti della propria vita – tornano alla mente Albrecht Dürer e Tiziano – Folengo sovrapponeva i suoi auto-ritratti. A un certo punto deve aver capito che questa tecnica di sovrapposizione era d'avanguardia. Quando la pubblica per la prima volta, presenta la sua epica macaronica come parte di un tesoro di libri trovati in una cella sotterranea; l'autore e tutti i personaggi sono già morti e sepolti, ad eccezione del buffone Boccalo. Gli erboristi viaggiatori che scoprono il tesoro sturano il tappo (“cocaio”) dall'urna del prestigiatore e ritrovano Boccalo ancora ad armeggiare con le sue coppe e ghiande (ossia i bussolotti e le palline), perché non è stato ancora accolto né in Paradiso né all'Inferno.<sup>33</sup> Gli esploratori apprendono che sta ai posteri decidere la sua sorte. Si osservi attentamente, mentre Teofilo Folengo rivela e nasconde se stesso.

Ann Mullaney, 2010

Traduzione da Gabriele Codifava (e Ann Mullaney)

---

<sup>1</sup> I miei studi sulle opere di Teofilo Folengo non sarebbero possibili senza la solida base di ricerca stabilita dagli studiosi in vari campi, specialmente dai folenghisti coscienziosi. L'argomento presente veniva presentato per la prima volta al simposio “Macaronic Writing in the Renaissance: The Case of Teofilo Folengo (1491-1544), April 3, 2009” organizzato da Massimo Scalabrini e sponsorizzato dal Department of French and Italian, University of Indiana.

<sup>2</sup> *Chaos del Triperuno*, i numeri delle pagine sono quelle dell'edizione di Umberto Renda, *Scrittori d'Italia* (Bari, Laterza, 1911), R[enda] 177-182. Una copia anastatica dell'edizione del 1527 è stata pubblicata dagli Amici di Merlin Cocai, Bassano del

Grappa, 2010; una versione digitale con i numeri delle pagine sia dell'edizione originale sia dell'edizione di Renda si trova a [www.folengo.com](http://www.folengo.com).

<sup>3</sup> *Francesco Folengo alli lettori, Macaronicorum poema*, c. 1535, citato dalla ristampa di Boselli, 1555. La nozione delle verità nascoste sotto la scorza viene ripreso nella edizione postuma, nell'*Argomento sopra il Baldo*, 1552.

<sup>4</sup> FRANÇOIS RABELAIS, *Gargantua, Prologe de l'auteur* (Paris, Garnier, 1971), 7.

<sup>5</sup> *Orlandino*, a cura di Mario Chiesa (Padua, Antenore, 1991), 4-5.

<sup>6</sup> R 273-5; per un simile uso di *pipa*, vedi *Orlandino*, 5.2. Catullo adoperò l'espressione *foedus amicitiae* per descrivere il suo rapporto con Lesbia, "aeternum hoc sanctae foedus amicitiae", *Carmine*, 109.

<sup>7</sup> Folengo associa i frati e specificamente i Benedettini non solo con gli uccelli neri ma anche con altre creature nere, per esempio, "la Greggia de' cornuti Negri," *Chaos*, R 375, e "genti negre," *Orlandino* 3.65, e vedi la nota di Mario Chiesa, op. cit; vedi inoltre Carlo Cordié, *Opere di Teofilo Folengo* (Milano, Ricciardi, 1977), 684-5.

<sup>8</sup> Le zanzare che simboleggiano il fallo sodomitico sono il soggetto di due poesie di Agnolo Bronzino: "A Messer Benedetto Varchi: In lode delle zanzare" e "Esortazione del Bronzino pittore alle zanzare" in *Rime in Burla*, a cura di Franca P. Nardelli (Roma, Treccani (IEI), 1988) 45-63.

<sup>9</sup> Solo nella terza edizione, il sermone di Guidone è amplificato in 34 versi in cui il padre ammonisce il figlio Baldus, che non ha mai conosciuto, di evitare la via che mena alle paludi avvolte da canne che prendono fango: "Hic se se fini citius rapit, inque palustres/ Descendit calamos: coenouque involuit euntes" (Boselli p. 156, dopo V 18.349). Guidone insiste che al bivio tra la via giusta e quella ingannevole, i "leaders" non manchino: "Hic non ductores desunt ad compita verae./ Fallentisque viae" (156v). Il brano, aggiunto in C a poi tolto in V, sembra scritto nel codice dei poeti burleschi.

<sup>10</sup> Per i nomi dei fratelli vedi OTELLO FABRIS, *Le Doctrinae cusinandi di Merlin Cocai: In coquina Iovis* (Nove, Biblioteca Merliniana, 2005), 32-5.

<sup>11</sup> Le citazioni del Baldus sono dalla quarta e ultima edizione (V), eccetto quando altre edizioni sono specificate; le edizioni principali sono P (1517), T (1521), C (c. 1535) and V (1552). Il testo di V è stato curato da Mario Chiesa: *Baldus*, Torino: UTET, 1997.

<sup>12</sup> Quest'ultimo verso, "et per fissuras recepit traditora nemigos," appare solo nella terza edizione (C), dopo 21.24.

<sup>13</sup> Gioco di parole con *vogare* (remare) per l'atto sessuale, *Baldus* 20.195-6 e 19.175, e *Chaos* R 259.

<sup>14</sup> Le traduzioni dei brani sono tratti dove segnalati dal *Baldus*, a cura di Mario Chiesa, (Torino, UTET, 1997).

<sup>15</sup> Pecora come metafora per monaco: *Chaos*, R 224-5, 235-7, 324-6; *Baldus* 25.230-41, T 7 p. 93v, e come notate, a 12.109, "nam pegoris natura dedit seguitare priorem" ( verso aggiunto in C e V.

<sup>16</sup> *Ferrari* in V è sinonimo di *fabri/fabbri*: Ferrari e Ferrara sono usati da Folengo in modi che meriterebbero ulteriori studi.

<sup>17</sup> JEAN TOSCAN, *Le carnaval du langage: le lexique erotique des poètes de l'équivoque de Burchiello a Marino* (Lille: Presses Universitaires, 1981): Vulcano, pp. 609-11; *fabbri*, p. 646; uccelli notturni e da preda, pp. 1570-8.

<sup>18</sup> Per Ercole: *Baldus* 1.562-73, 20.648-51; Paride: 1.312-5; Turnus: 25.6465-9, dove sono scherniti anche Achille e Enea, e a 16.24, Lirone è paragonato a Turno; Virgilio: 19.5-13, 22.104. (Forse il desiderio feroce da parte del drago per proteggere l'élite è da collegare con un passo dell'*Orlandino*, in cui un giovane asino rubò ai monaci la loro discrezione scappando da un convento dopo venti anni, "Pensate quante pene, quanti danni/ivi sofferse l'animal scontento," *Orl.* 2.15.)

<sup>19</sup> In P e T, vediamo Baldo in prigione, circondato da "mortiferos... angues" (chiamate anche "pestiferos" e "miserabilis") che guastano il suo cibo. L'eroe, credendosi abbandonato dagli amici, invita le "sorores/ anguigeras" a compiangere il suo destino (P 4, p. 69; T 4 p. 62v). La prima edizione (P) include una sfida al tiranno Gaioffo: Baldo si difende accusando Gaioffo di aver ascoltato denunce false, e domanda "Quis me nec minimum vicium fecisse probabit?" Quando Baldo parla del "minimo vizio" la gente intorno si bagna le mutande dalle risate, facendo pensare che si tratta di un equivoco (P 4, p. 66, e cf. "parva... culpa" *Chaos* R 277, sopra citato). Non è uno sforzo pensare alla sodomia: in P e T, Cingar, il miglior amico di Baldo, è ritenuto aver ricevuto il *ravanello* (pene, in codice) o il *botone* (ano); la glossa spiega, "Ravenellus et botonus methaforice ponuntur," (P 2 p. 48, T 2 p. 50). Baldo critica i "leaders" (*Senatus, doctores, nodari, Procuratores, Iudex, Barisellus, sbirri*) che impongono le leggi mentre accumulano mucchi di crimini sotto le loro toghe, "Vosque togis tecti scelerum cumulatis acervos" (T 4 p. 62; e P 4, p. 68). Per i cambiamenti attraverso le quattro edizioni principali, vedi l'utile tavolo e le analisi di ENRICO GRAGNANI, "Le quattro redazioni del *Baldus* 1517-1552," tesi, Università di Roma ([padis.uniroma.it](http://padis.uniroma.it)).

<sup>20</sup> C'è un lungo passo nel *Chaos* dove parla un asino, ma questo non fa parte della nostra discussione, per l'asino filosofico vedi NUCCIO ORDINE, *La cabala dell'asino* (Napoli, Liguori, 1987).

<sup>21</sup> Il nome della strega Culfora potrebbe derivare da *culus*, latino, e *foro*, o *forare*, italiano. Una glossa nella edizione del 1520 definisce il nome "Culfora .i. culum habe[n]s foras" (Culfora, id est, avendo il culo fuori). In V Culfora fu cambiato in Gelfora, che risulta meno provocatorio.

<sup>22</sup> Cocaio è cambiato in Coclen in C e V, 23.628.

<sup>23</sup> Questi nessi di nomi folenghiani sono esaminati nella mia tesi, "Teofilo Folengo: Ecce homo," Yale University, 1984.

<sup>24</sup> Questa definizione si trova nella nota di Chiesa, il quale cita F. Cherubini, *Vocabolario milanese-italiano* (1839-56), *Baldus*, Chiesa, op cit., 971.

<sup>25</sup> Nella terza edizione (C), Chiarina precisa di aver dato ai frati sfratati, la propria... carne, e le sue ossa vengono portate a Cipada ad una fossa, una fossa piena di rane, che potrebbero rappresentare omosessuali o bisessuali, (cf. *Chaos* R 373). In C e V, il distico finale fa parte dell'epitaffio, e dunque *nos* diventa *vos*: "Sic vos mortales stulto sub praeside ducti,/ plangite plus tostum quam dulcem perdere vitam," 8.735-6.

<sup>26</sup> Le due versioni sono, "Merlinus iacet hic cuius stat nomen apertum/ In magica nemo sibi par fuit arte magistro" (P 14 p. 202) e "Merlinus iacet hic, natus sine patre, propheta/ vixit, et in magica nulli fuit arte secundus" (T 18 p. 178). In C e V il nome Philotheus è cambiato in Philoformus, e la tomba non è più di Merlino ma di altri due maghi, cf. 19.63-7: *forno* venne usato da altri poeti contemporanei per orifizio (genitale e anale), vedi per

---

esempio la *Canzona de' fornai* di LORENZO DE' MEDICI, o il *Capitolo del forno* di GIOVANNI DELLA CASA.

<sup>27</sup> Inserito due volte in questo brano (19.195 e 198), *cappam* veniva usato per l'indumento dei monaci, a 8.389 e 10.88, 97, 390. L'abilità di impedire ad una calamita di attrarre il ferro sembra un talento che possedevano altri maghi e maghe; vedi per esempio, Properzio, *Elegie*, 4.5.9-10.

<sup>28</sup> Questo brano fu estesamente rielaborato dalla seconda alla terza edizione del *Baldus*. In *Chaos*, Triperuno echeggia il problema dell'iniziazione forzata "La Greggia de' cornuti Negri" Ripiglia contra noi l'occulto brando,/ I' dico brando occulto a più dannosa/ Nostra ruina), e sempre va celando/ Quinci quel vischio, quindi quella pania,/ Tanto che la più parte avinge e lania" (R 375).

<sup>29</sup> Le descrizioni delle due imprese sono quasi identiche: T 18 p. 179v e T 19 p. 192.

<sup>30</sup> WILLA CATHER, *The Song of the Lark* (new york, Houghton Mifflin, 1915), 409.

<sup>31</sup> Un libro che riecheggia tutto questo è l'allucinante autobiografia: *When Rabbit Howls*, da The Troops for TRUDDI CHASE (New York, E.P. Dutton, 1987).

<sup>32</sup> Con la ridondanza di questi termini ("viro savio doctoque pedanto") l'autore poteva segnalare un personaggio sodomitico; per la ridondanza, vedi TOSCAN, op. cit., pp. 168-72.

<sup>33</sup> *Laudes Merlini eiusdem Magistri Aquarii Lodolae ad illustrem Dominum Pasarinum Scarduarum Comite...*, T p. 6, e la prima versione, *Magistri Aquarii herbolatti...*, P p. 5.