

CHIARA CORTESE, *Musae Pegasides e Musae Pancificae:*
tòpoi classici nei proemi delle opere maccheroniche di Teo-
filo Folengo

A differenza dei primi poeti maccheronici, il mantovano Teofilo Folengo si propone di rendere quanto più possibile omogeneo l'intreccio tra latino e volgare, nell'ottica di creare una lingua fluida che risponda a precise norme grammaticali, prosodiche e stilistiche¹. Tuttavia l'originalità di tale sperimentazione emerge con maggiore chiarezza nella scelta di applicare per la prima volta il maccheronico a generi letterari consacrati dalla tradizione, come l'epica, l'egloga bucolica e il poemetto eroicomico: anche a livello tematico la tradizione classica è assunta come componente essenziale e allo stesso tempo come oggetto di capovolgimento parodico. Adottando l'ultima edizione dell'*Opus macaronicum*, la 'Vigasio Cocaio'², in questa sede saranno analizzati i proemi delle opere maccheroniche di Teofilo Folengo (*Baldus, Zanitonella, Moschaea*) al fine di mettere in luce l'apporto specifico della letteratura greca e latina e gli stravolgimenti che subiscono i *tòpoi* classici in relazione alla progressiva definizione dell'*Ars macaronica*.

¹ Cfr. Segre (1979), pp. 169-183, e Paoli (1959), pp. 145-152.

² Venezia, 1551.

1. Il proemio del *Baldus*

Il poema epico di Folengo³ rivela d'acchito una struttura classica, propria del genere, che si articola in proposizione dell'argomento (vv. 1-4) e invocazione delle Muse (vv. 5-20), cui segue una dettagliata descrizione del Parnaso maccheronico (vv. 21-61) dove l'autore riceve l'investitura poetica dell'arte 'macaronese' (vv. 62-63).

Nei primi quattro versi il poeta dichiara di aver avuto la «fantasia» di cantare la storia di Baldo con le Muse grasse; il protagonista è subito connotato da una fama «altisonante» e da un nome «gagliardo» che terrorizzano la terra e l'inferno:

*Phantasia mihi plus quam fantastica veni
historiam Baldi grassis cantare Camoenis.
Altisonam cuius famam, nomenque gaiardum
terra tremat, baratrumque metu sibi cagat adossum.*

Giovanni Parenti analizza approfonditamente il tema dell'ispirazione del *Baldus*, affidata a «quanto di più subitaneo, incostante e arbitrario potesse giustificare la sua totale libertà di invenzione, alla fantasia non vigilata dalla ragione, e che si concede a ogni eccesso»⁴. L'idea platonica del *furor* come origine dell'ispirazione poetica, centrale nell'ideologia dei poeti quattro-cinquecenteschi, nel *Baldus* viene rielaborata in modo originale: il *furor* è quello del folle, si identifica in un'irrazionalità a metà strada tra il senso e l'intelletto. La parola «*Phantasia*», dunque, nel *Baldus* sembra riconducibile alla sfera semantica della pazzia. Si pensi all'episodio conclusivo del poema: i protagonisti si trovano nell'Antro della Fantasia dove, in preda alla follia, entrano in una grande zucca vuota che è sede e luogo di tortura di tutti coloro i quali hanno elaborato storie mendaci, incluso lo stesso autore dell'opera. Fantasia, follia e bugia appaiono, così, concettualmente

³ Per il testo l'edizione di riferimento è Chiesa (2006). Si rimanda in particolare alle note dell'autore.

⁴ Parenti (1993), p. 152.

concatenate e potrebbero suggerire la chiave di lettura dell'intera opera, che nasce per una «*Phantasia plus quam fantastica*», si sviluppa seguendo le vicende di personaggi che affrontano forze magiche e mostruose lontane da qualsiasi normalità e termina proprio nella «*Phantasiae domus*», nella quale l'autore è torturato per aver inventato un racconto falso. Seguendo questa linea interpretativa, l'opera potrebbe verosimilmente rappresentare l'espressione più alta (che si realizza, perciò, nel genere epico) dei propositi del maccheronico folenghiano: la follia e la fantasia, infatti, consentono di sospendere i consueti meccanismi del quotidiano e di sovvertire, così, ciò che è norma, attraverso giochi parodici e una colorita inventiva.

In quest'ottica è evidente, dunque, che il maccheronico esprime motivi tipici della tradizione del carnevale. In *Estetica e romanzo*⁵ Michail Bachtin, descrivendo le funzioni del furfante, del buffone e dello sciocco nel romanzo, sottolinea una particolare caratteristica di tali maschere popolari: l'essere «estraneie alla vita». L'estraneità in questione è realizzata attraverso una certa distanza del personaggio dai meccanismi del quotidiano, un distacco che consente una «esteriorizzazione dell'uomo mediante il riso parodico»; la conseguenza di tale «stato di allegoria» in cui viene a trovarsi il personaggio è «l'immunità della parola buffonesca», che consente lo smascheramento di ogni convenzionalità, di ogni ipocrisia e di tutto ciò che è falso. Proprio attraverso l'ingenuità e la semplicità di uno sciocco viene messa in evidenza, così l'inadeguatezza delle strutture ideologiche che si propongono di fornire una coerente e sistematica interpretazione della vita, che invece è profondamente dinamica, sfuggente e imprevedibile. Pertanto, queste maschere svolgono una funzione centrale: si conquistano «il diritto di strappare la maschera agli altri».

⁵ Bachtin (1979), pp. 305 sgg.

Di conseguenza sembra verosimile che questi siano i motivi per cui la parola «*Phantasia*» è posta a inizio verso, in posizione enfatica. Nei principali poemi epici classici la prima parola del verso iniziale è sempre rivelatrice del concetto o del soggetto chiave che muove le fila della narrazione:

*Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος*⁶
*Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ*⁷
*Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris*⁸
*Bella per Emathios plus quam civilia campos*⁹.

Generalmente queste parole sono in accusativo perché sintatticamente rappresentano l'oggetto del verbo 'cantare'. In questo caso, invece, l'oggetto è l'«*historiam Baldi*», la storia di Baldo, ed è posto all'inizio del secondo verso. La posizione nel verso è rilevante, ma appare subordinata a quella della parola «*Phantasia*».

Le Camene, simbolo dell'ispirazione poetica, al v. 2 sono dette «*grassis*», rendendo subito evidente l'operazione maccheronica di dissacrazione. L'aggettivo, peraltro, rimanda alla «*crassa Minerva*» di Orazio¹⁰.

Risulta interessante anche l'aggettivo «*altisonam*» riferito alla fama di Baldo al v. 3¹¹: 'altisonante' nella tradizione classica è generalmente¹² un epiteto di Zeus, che allude al rombo del tuono divino.

I vv. 5-20 rappresentano l'invocazione delle Muse che generano l'arte maccheronica:

Sed prius altorium vestrum chiamare bisognat,

⁶ Omero, *Iliade*, I 1.

⁷ Omero, *Odissea*, I 1.

⁸ Virgilio, *Eneide*, I 1.

⁹ Lucano, *Farsaglia*, I 1.

¹⁰ Orazio, *Satire*, II 2, 3.

¹¹ In riferimento al v. 4, poi, Chiesa propone un interessante confronto con il virgiliano «*Te Stygii tremuere lacus, te ianitor Orci*», *Eneide*, VIII 296.

¹² È usato infatti in *Iliade*, VII 411, *Odissea*, XV 180, e *Teogonia*, I 41, per citare alcuni esempi.

*o macaroneam Musae quae funditis artem.
An poterit passare maris mea gundola scoios,
quam recomandatam non vester aiuttus habebit?
Non mihi Melpomene, mihi non menchiona Thalia,
non Phoebus grattans chitarrinum carmina dictent;
panzae namque meae quando ventralia penso,
non facit ad nostram Parnassi chiacchiara pivam.
Pancificae tantum Musae, doctaeque sorellae,
Gosa, Comina, Striax, Mafelinaque, Togna, Pedrala,
imboccare suum veniant macarone poëtam,
dentque polentarum vel quinque vel octo cadinos.
Hae sunt divae illae grassae, nymphaeque colantes,
albergum quarum, regio, propiusque terenus
clauditur in quodam mundi cantone remosso,
quem spagnolorum nondum garavella catavit.*

La gondola del poeta non può districarsi tra gli scogli del mare senza il loro sostegno. «Gundola» sembra rinviare ironicamente alla celebre topica dell'ardua navigazione¹³, dedotta dalla tradizionale sfera socio-politica e qui applicata a quella retorico-stilistica. Nell'ambito della metafora la scelta specifica della gondola può essere riconducibile all'origine veneta dell'imbarcazione (l'area veneta è familiare a Folengo) o alla sua particolare struttura asimmetrica che la rende leggera e facilmente manovrabile (non a caso, forse, asimmetria e leggerezza possono essere individuate anche come caratteristiche di un'opera maccheronica).

Le Muse che aiutano il poeta non sono Melpomene e Talia, le mitiche custodi rispettivamente della tragedia e della commedia, né tantomeno il dio della poesia, Febo Apollo, il quale gratta un «chitarrino» e non suona con il plettro la nobile lira, suo consueto attributo.

Il chiacchiericcio del Parnaso non è adatto alla pancia del poeta. La pancia è simbolo della sfera gastronomica e corporale, tipico ambito a cui il maccheronico

¹³ Oltre all'esempio oraziano (*Odi* I 14), Folengo potrebbe aver pensato anche alle dantesche «navicella» (*Purgatorio*, I 2) e «picciola barca» (*Paradiso*, II 1). In tal caso il riferimento a Dante sarebbe significativo: gli intellettuali impegnati nella questione della lingua, infatti, rifiutano il modello linguistico dantesco per il suo carattere eterogeneo e sperimentale; per lo stesso motivo, invece, Folengo può aver accolto l'esempio di Dante, sottoponendolo allo stesso tempo ai tipici meccanismi maccheronici della parodia.

rimanda per prosaicizzare il livello stilistico-contenutistico. «*Pivam*» è uno strumento musicale agreste ma il termine indica anche la pancia, figura che nello stesso passo è già espressa sia da «*panzae*» che da «*ventralia*». A tal proposito risulta interessante ricordare¹⁴ che, al v. 26 del proemio della *Teogonia* di Esiodo, quando le Muse eliconie vogliono offendere la razza degli uomini, la chiamano «solo pancia»: «ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον». Le Muse che danno sostegno al poeta, indicate con comuni nomi femminili lombardi, sono invece esse stesse «*pancificae*», poi di nuovo «*grassae*» e infine «*colantes*».

Il riferimento all'*incipit* della *Teogonia* non sembra essere un caso isolato: anche il v. 14 del *Baldus* appare molto vicino ai vv. 77-79 esiodei, in cui sono elencati i nomi delle nove figlie di Zeus: «Κλειώ τ' Εὐτέρπη τε Θάλεια τε Μελπομένη τε / Τερψιχόρη τ' Ἐρατώ τε Πολύμνια τ' Οὐρανίη τε / Καλλιόπη [...]».

Le Muse «*pancificae*», tuttavia, non ispireranno al poeta un bel canto come quelle eliconie: il loro compito sarà quello di riempire la sua bocca con maccheroni e vassoi di polenta.

I versi che seguono l'invocazione (vv. 21-61) costituiscono una lunga e vivace descrizione del luogo abitato dalle Muse maccheroniche. L'Olimpo «smisurato», tradizionale sede degli dei, è una «collinetta» rispetto alla montagna che ospita le Muse. In un angolo remoto della Terra, infatti, si erge fino «alle scarpe della Luna» una montagna che non ha paragoni:

*Grandis ibi ad scarpas lunae montagna levatur,
quam smisurato si quis paragonat Olympo
collinam potius quam montem dicat Olympum.*

Lì non ci sono le vette del Caucaso, né la catena del Marocco, né il monte Etna, e neppure i monti di Bergamo:

Non ibi caucaseae cornae, non schena Marocchi,

¹⁴ Come Parenti (1993), p. 162.

*non solpharinos spudans mons Aetna brusores,
Bergama non petras cavat hinc montagna rodondas,
quas pirlare vides blavam masinante molino.*

Questi punti geografici di riferimento sono posti a notevoli distanze l'uno dall'altro e rispettivamente a est, ovest, nord e sud rispetto alla posizione di Mantova, città natale del poeta. In linea con le tendenze classiche, potrebbero essere stati scelti come limiti estremi di un panorama geografico abbastanza conosciuto che ha al suo centro il Mediterraneo, al di là del quale hanno sede culture differenti rispetto a quella greco-romana. Una sorta di colonne d'Ercole, collocate da alcune tradizioni proprio vicino al Marocco.

Tra montagne fatte di formaggio, pendii di burro, fiumi di brodo, un mare di sugo, su barche fatte di pasta per torte le Muse manovrano reti di salsicce e pescano gnocchi e polpette, grattugiano formaggio, preparano gnocchi, tagliano pasta e cucinano tra fumi e rumori:

*at nos de tenero, de duro, deque mezano
formaiio factas illinc passavimus Alpes.
Credite, quod giuro, neque solam dire bosiam
possem, per quantos abscondit terra tesoros:
illic ad bassum currunt cava flumina brodae,
quae lagum suppaee generant, pelagumque guacetti.
Hic de materia tortarum mille videntur
ire redire rates, barchae, grippique ladini,
in quibus exercent lazzos et retia Musae,
retia salsizzis, vitulique cusita busecchis,
piscantes gnoccos, fritolas, gialdasque tomaclas [...]
Ipsae habitant Nymphae super alti montis aguzzum,
formaiumque tridant gratarolibus usque foratis.
Sollicitant altrae teneros componere gnoccos,
qui per formaium rigolant infrotta tridatum,
seque revoltantes de zuffo montis abassum
deventant veluti grosso ventramine buttae.
O quantum largas opus est slargare ganassas,
quando velis tanto ventronem pascere gnocco!*

L'ambientazione può far pensare ad alcuni luoghi fantastici narrati nella *Storia vera* di Luciano di Samosata, come il fiume di vino del primo libro, o il mare

di latte e l'isola di formaggio del secondo libro (inoltre l'imbarcazione dei 'Colocintopirati', ricavata da una grande zucca fatta seccare e poi svuotata, e l'isola in cui autori come Erodoto sono puniti per le bugie contenute nelle loro opere sono due elementi che si ritrovano nella scena finale del *Baldus*)¹⁵. Queste numerose immagini afferenti all'ambito gastronomico delineano uno scenario dai tratti caricaturali funzionale a porre il racconto su un piano concreto, basso e popolare. Le Muse stesse, infatti, sono raffigurate come cuoche e divinità protettrici del ventre e della sazietà.

La presentazione dettagliata ed evocativa del Parnaso maccheronico e delle attività delle Muse sembra frutto del tipico meccanismo folenghiano di ripresa e rovesciamento parodico di un modello classico, che in questo caso può essere individuato nella rappresentazione della dimora e delle prerogative delle Muse esiodee:

ἦ δ' ἔτεκ' ἑννέα κούρας ὁμόφρονας, ἧσιν ἀοιδὴ
μέμβλεται ἐν στήθεσσι, ἀκηδέα θυμὸν ἐχούσαις,
τυτθὸν ἀπ' ἀκροτάτης κορυφῆς νιφόεντος Ὀλύμπου.
ἔνθα σφιν λιπαροὶ τε χοροὶ καὶ δώματα καλά.
πὰρ δ' αὐτῆς Χάριτες τε καὶ Ἴμερος οἰκί' ἔχουσιν
ἐν θαλίῃς: ἐρατὴν δὲ διὰ στόμα ὄσσαν ἰεῖσαι
μέλπονται πάντων τε νόμους καὶ ἦθεα κεδνὰ
ἀθανάτων κλείουσιν, ἐπήρατον ὄσσαν ἰεῖσαι¹⁶.

Poco lontano dalla cima più alta dell'Olimpo (il v. 62 della *Teogonia* sembra quasi modello del v. 46 del *Baldus*) le nove fanciulle «concordi nella mente» hanno magnifici luoghi per la danza e belle case, che condividono con le Cariti; emettono dalla bocca una voce «amabile» con la quale cantano e celebrano le leggi e i nobili costumi degli immortali.

¹⁵ Luciano, *Storia Vera* I 7; II 3; II 37; II 31.

¹⁶ Esiodo, *Teogonia*, I 60-67.

Il confronto può essere stabilito anche per la fase dell'investitura poetica, in cui le Muse eliconie insegnano ad Esiodo il «bel canto», consegnandogli simbolicamente un ramo fronzuto d'alloro: «καί μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθιλέος ὄζον / δρέψασαι, θηητόν: ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδήν / θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τά τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα»¹⁷. Folengo, invece, nella dimora delle Muse «pesca» l'arte maccheronica e ai vv. 62-63 Mafelina lo rende significativamente «poeta panciuto»: «*hic macaronescam pescavi primior artem / hic me pancificum fecit Mafelina poëtam*». La pesca sta a simboleggiare un tipo di attività pratica esercitata da gente umile, così come il nome della Musa rimanda a una tipologia di donna comune e di bassa estrazione sociale. L'investitura in questo caso avviene in pieno tenore maccheronico; simbolo di questo momento topico, infatti, è l'emblematica acquisizione della pancia da parte del nuovo poeta.

1.1 I rimandi a Luciano e ad Esiodo

Nel paragrafo precedente sono stati messi in evidenza alcuni passaggi del proemio del *Baldus* che possono ricordare luoghi della *Storia Vera* di Luciano e passi dell'*incipit* della *Teogonia* esiodea. Il supporto della critica a questi richiami (che potrebbero sollevare obiezioni) merita un breve approfondimento.

Non tutti gli studiosi sono concordi sull'opportunità di un confronto tra Folengo e Luciano. Eugenio Mele¹⁸ ha segnalato per primo la possibilità che Folengo abbia avuto come modello l'operetta luciana, in particolare per la scena conclusiva del *Baldus* incentrata sulla punizione infernale inferta ai poeti per le menzogne dette in vita. Anche Giovanni Parenti¹⁹ scrive che l'invenzione degli ultimi canti del *Baldus* deve molto alla *Storia Vera* luciana, aggiungendo, per quel che riguarda il proemio, che l'atteggiamento di Folengo-Merlino è simile a quello di

¹⁷ Esiodo, *Teogonia*, I 30-32.

¹⁸ Mele (1938), p. 328.

¹⁹ Parenti (1993), p. 154.

Luciano nella dichiarazione incipitaria «di essere veritiero almeno nel dire di essere bugiardo»²⁰. Emilio Mattioli, invece, preferisce non sbilanciarsi: Folengo può verosimilmente aver «assimilato da Luciano, ma è meglio limitarsi a formulare una ipotesi, senza tentare di suffragarla con prove equivoche»²¹. Il parere dello studioso, infatti, è che la conoscenza di Luciano sia giunta a Folengo attraverso la mediazione di Erasmo, traduttore del samosatense. È utile ricordare, tuttavia, che Luciano ha avuto una fortuna immensa nel periodo dell'Umanesimo e che la traduzione in latino della *Storia Vera* ad opera di Lilio Tifernate è stampata a Napoli già nel 1475.

Per quanto riguarda la *Teogonia*, il discorso si complica. Giovanni Parenti²² ricorda molto rapidamente l'appellativo di «γαστέρες οἶον», rivolto agli uomini rozzi da parte delle Muse eliconie nel proemio esiodeo, in correlazione con l'attributo della pancia nella poesia maccheronica del *Baldus*; tuttavia alla menzione non segue nessun tipo di argomentazione a sostegno del riferimento, né il confronto viene esteso ad altri passi. La questione meriterebbe un approfondimento che, però, lo stato attuale delle ricerche ancora non consente; in questa sede, per il momento, è possibile solo ricordare che la prima traduzione in latino della *Teogonia* appare a Ferrara nel 1474 grazie al lavoro di Bonino Mombrizio.

Sia la traduzione in latino della *Storia Vera* che quella della *Teogonia*, dunque, risultano diffuse e potenzialmente disponibili negli ambienti di studio in un periodo di gran lunga precedente alla prima edizione del *Baldus*, nel 1517.

²⁰ Luciano, *Storia Vera*, I 4.

²¹ Mattioli (1980), pp. 186-187.

²² Parenti (1993), p. 162.

2. Il «*prohoemiunculum*» della *Zanitonella*

Sin dal principio la *Zanitonella*²³ rivela l'intenzione folenghiana di fondere le caratteristiche della bucolica classica con quelle della poesia rusticana e dialettale soprattutto settentrionale. Già il titolo, infatti, è modellato sull'esempio offerto dal poeta latino Levio, autore di opere polimetriche di oggetto erotico il cui titolo si forma attraverso la fusione dei nomi dei due protagonisti della vicenda amorosa (*Protesilaodamia*), proprio come la *Zanitonella*, operetta polimetrica incentrata sull'amore di Tonello per Zanina. I nomi, attinti dal mondo contadino, nella letteratura settentrionale contemporanea a Folengo indicano emblematicamente la figura dell'uomo e della donna di campagna.

La *Zanitonella* è ascrivibile ai generi della lirica e della bucolica, rispettivamente per quanto riguarda le tredici 'sonologie' e le sette egloghe che costituiscono il corpo dell'operetta. Risulta particolarmente interessante la natura della 'sonologia', illustrata da Folengo stesso in una glossa al v. 9 della *Zanitonella*: si dice 'sonologia' un componimento in versi elegiaci, caratteristici della lirica latina, che consta di quattordici versi, come un sonetto volgare. Anche questa particolare scelta metrica, dunque, contribuisce a mettere in luce la tendenza maccheronica alla contaminazione delle forme.

Folengo sceglie di premettere al testo della redazione 'Toscolanense' della *Zanitonella* un breve proemio, definito «*prohoemiunculum*» (vv. 1-8):

*Libriculum quicumque capit, quem perlegat, istum,
cesset, si nasum rhinocerotis habet.
Non me nasutis, non meque dicacibus edo,
non quibus est humiles nausa videre libros.
Me legat amussim quisquis legit omnia, quisquis
scit quia fert aliquid lectio quaeque boni.
Lusimus ista puer ficto sub amore Tonelli;
libriculi titulum "Zanitonella" voco.*

²³ L'edizione di riferimento per quest'opera è Zaggia (1987), pp. 49-58.

Se nel caso di «*prohoemiunculum*» il diminutivo può essere spiegato con la brevità del proemio, con «*libriculum*» (v. 1) e «*libriculi*» (v. 8) Folengo cerca di connotare l'opera in chiave umile, come chiarisce l'espressione «*humiles libros*» (v. 4), che fa riferimento a un gruppo generico di libri in cui evidentemente rientra anche la *Zanitonella*. Come evidenza Massimo Zaggia²⁴, l'autore s'inserisce nel solco della satira latina di Lucilio, Orazio e Persio, chiedendo al lettore schizzinoso, maligno o 'iperesigente', che non tollera i libri modesti, di non leggere oltre; vada pure avanti nella lettura, invece, chi non ha pregiudizi e sa che qualunque lettura è utile.

Il naso (v. 2) come simbolo di intromissione critica negativa è un *tòpos* della satira latina, ma in questo passo lo specifico riferimento al naso di rinoceronte riprende un passo di Marziale: «*et pueri nasum rhinocerotis habent*»²⁵. Inoltre, l'uso del diminutivo riferito al libro e simbolicamente alla stessa produzione poetica è frequente negli epigrammi di Marziale, nei quali ricorre spesso il termine «*libellus*» variamente declinato e si allude più volte alla dimensione ridotta del libro, come in *Epigrammi I 2*: «*scrinia da magnis, me manus una capit*».

In questo senso, dunque, il «*prohoemiunculum*» potrebbe essere confrontato anche con il carme catulliano²⁶ che costituisce il proemio del *Liber*, «*Cui dono lepidum novum libellum*». Come rivela d'acchito il primo verso, anche in questo caso il poeta sceglie di utilizzare un diminutivo per riferirsi al proprio libro, alludendo programmaticamente a un tipo di poesia poco ambiziosa, leggera, disimpegnata eppure rifinita e curata minuziosamente dal punto di vista stilistico: la stessa che ispira il genere maccheronico folenghiano, sebbene con modalità, toni e obiettivi differenti. Potrebbe non essere un caso che il diminutivo ricorra proprio due volte

²⁴ Zaggia (1987), p. 57, vd. nota al v. 1.

²⁵ Marziale, *Epigrammi I 3*.

²⁶ Catullo è menzionato esplicitamente al v. 42 del *Baldus*.

anche nel carne catulliano, esattamente al v. 1 e al v. 8 («*Quare habe tibi quidquid hoc libelli*») e negli stessi casi, accusativo singolare e genitivo singolare.

Tutti gli elementi analizzati fin qui sembrano riassunti nella conclusione della satira I di Persio²⁷. Il poeta, infatti, si ricollega esplicitamente alla tradizione satirica di Lucilio e Orazio, rivendicando il diritto di dire la verità. Orazio, in particolare, è «scaltro ad appendersi tutti al naso pulito», cioè a prendere tutti in giro in maniera non offensiva: «*secuit Lucilius urbem, / te Lupe, te Muci, et genuinum fregit in illis. / Omne uaffer uitium ridenti Flaccus amico / tangit et admissus circum praecordia ludit, / callidus excusso populum suspendere naso*». Anche quello di Persio, poi, si configura come un 'libretto': «*uidi, uidi ipse, libelle*». Poco oltre, il poeta dichiara di non voler rinunciare alla sua poetica per dedicarsi a generi letterari considerati più illustri: «*hoc ego opertum, hoc ridere meum, tam nil, nulla tibi uendo Iliade*»²⁸ ne consegue una selezione di pubblico, in seguito appena mitigata: «*inde uaporata lector mihi ferueat aure*»²⁹.

Dunque Folengo ha scelto di connotare con riconoscibili *tòpoi* della satira latina il «*prohoemiunculum*» di un'operetta che, invece, è riconducibile al genere lirico-bucolico e interseca alcuni motivi propri della poesia rusticana settentrionale. Probabilmente questa fusione di generi letterari sarà risultata troppo stridente anche per il caleidoscopico maccheronico folenghiano, per cui il poeta avrà deciso, poi, di eliminare il breve proemio della *Zanitonella* nelle edizioni successive.

Tagliato il «*prohoemiunculum*», l'operetta si apre con il componimento noto come «Prologo ai lettori». Si tratta di una sorta di apologia nella quale Tonello, in prima persona, difende la legittimità del suo amore, un sentimento che accomuna

²⁷ Persio, *Satire*, I 114-134.

²⁸ «Questo mio nascosto ridere, sia pur cosa da nulla, non te lo vendo per nessuna *Iliade*», traduzione di Ettore Barelli, Milano, BUR, 2009.

²⁹ «Il lettore, poi che si sarà riscaldate a quei poeti le orecchie, venga allora a scaldarsi da me», *ibid.*

indiscriminatamente tutti gli uomini, sia cittadini che contadini. Il prologo è costellato di riferimenti alle attività tipiche dei 'villani', che accompagnano la stessa composizione poetica di questo rustico Canzoniere. Pur con le mani callose, Tonello è spinto a lasciare la vanga per la piva e a dichiarare a Zanina i sentimenti che un Cupido alato, cieco e «senza brachette» gli ha instillato. Il contesto rusticano nel quale questo amore si esplicita lascerebbe pensare a scoperti fini parodici a danno dei rozzi protagonisti, eppure, se si considerano i punti chiave esposti nel «*prohoemiunculum*» – la possibilità di servirsi della satira per trattare il vero, il tentativo di allontanare i critici e di connotare la propria opera in chiave umile – si può comprendere come il fine della *Zanitonella* sembri essere, invece, l'espressione di un sentimento spontaneo e alto in un quadro basso e assolutamente realistico.

*Scrive infatti Bernardi Perini*³⁰:

Tutti questi livelli etici e intellettualistici si mescolano (nell'accezione auerbachiana) riuscendo all'armonica struttura del maccheronico folenghiano, per eccellenza realistico e non parodistico. Non può essere semplice parodia quella che toglie immagini e sentenze dal più vieto repertorio letterario e ci restituisce creature e paesaggi vivi, dimensioni e colori di realtà. Non più Arcadie iperuranie; e quel Cupido non è mai stato così amabile come ora, un piccolo gaglioffo cipadense.

3. Il proemio della *Moschaea*

Il poemetto eroicomico folenghiano³¹ si riallaccia dichiaratamente alla *Batracomiomachia* pseudo-omerica, narrando in toni magniloquenti e nel rispetto dell'ortodossia retorica della tradizione epica una battaglia chiaramente comica tra mosche e formiche³².

³⁰ Bernardi Perini (1961), p. 5.

³¹ Anche per questo poemetto l'edizione di riferimento è Zaggia (1987), pp. 297-312.

³² Tra Quattrocento e Cinquecento il genere eroicomico ha molta fortuna, così come nello specifico la scelta del campo entomologico: Poliziano, ad esempio, scrive un epigramma in greco sulla zanzara e Leon Battista Alberti compone la *Musca*, modellata su traduzioni dell'*Encomio della mosca* di Luciano di Samosata.

Il contrasto tra questi due insetti è l'oggetto di una favola di Fedro in cui la mosca prova a vantarsi della sua vita e dei suoi privilegi con la formica, la quale ribatte che non ci sono realmente dei motivi di vanto nell'esistenza della mosca, scacciata da tutti e incapace di sopravvivere all'inverno, mettendo in luce, invece, i propri successi quotidiani e discreti. La formica fa notare alla mosca che è bello potersi cibare alla tavola degli dei solo per coloro che vi sono stati invitati, non per coloro che ne sono scacciati.

Folengo, protagonista del prologo preposto alla sola redazione 'Toscolanense' della *Moschaea*, riveste il ruolo della mosca quando, dopo aver invocato Apollo e il consesso delle Muse «*Pegasides*», cioè le Muse della tradizione classica, viene brutalmente scacciato da questi perché in precedenza si è appellato alle Muse maccheroniche, contaminando così i loro limpidi stagni con il suo fango.

Infatti, dopo aver tessuto un lungo elogio (vv. 1-46) della città natale, Mantova, che Virgilio ha reso celebre, che custodisce ancora le vestigia del vate Tiresia e che canta con non poche schiere di vati (vv. 20-21: «*Mantua quid faciat si petis, illa canit. Illa canit vatum non paucis plena catervis*») che si rivolgono alle Muse classiche, protettrici dei generi letterari tradizionali, e acclamano Apollo, al v. 47 anche il poeta tenta di invocare Clio, Musa del canto epico. Tuttavia Clio non intende ascoltare le richieste di Folengo, il quale allora si rivolge ad Apollo, chiedendogli il motivo di quel rifiuto:

*Ipsius in laudes urbis furor exiit ergo,
sed Clio fuerat tunc rogitanda mihi.
Heu, quid surdidulas avellit protinus aures,
praevaluit solito nec furor ire pede?
Ante pedes humili proiectus Apollinis ore:
"cur suetum – dixi – carmen, Apollo, negas?".
Me feros aspectu trepidum despexit acerbo,
mox ait: "Audacter me quoque, stulte, rogas?".
Dixit, et adductum pharetratus corripit arcum
et lateri legitur certa sagitta meo.
Ut fugit ante levem nemoralis capra Dianam,
aut lepus a rapidi morsibus acta canis,
sic miser evasi durum per inhospita Phoebum*

et qua celarer vallis adulta fuit.

Apollo ferisce dunque con una freccia il poeta, che scappa e trova rifugio in una valle mentre rimugina sul motivo di tanto disprezzo. Degna di nota è la similitudine ai vv. 57-60, di evidente stampo omerico, un *tòpos* della poesia epica classica.

Appare una figura femminile armata di arco che, suonando la lira, canta di Dafne amata da Apollo e poi trasformatasi in lauro; ricorda quindi i poeti che hanno meritato di cingersi il capo con questa pianta, tra i quali Virgilio e Omero che, dall'alto del Parnaso, guardano gli altri poeti, lieti di non aver avuto pari. Il fulgore di Virgilio e Omero vince tutti coloro che hanno tentato di porsi al confronto. Questa Ninfa, tuttavia, loda anche chi con «lento piede» tenta di seguire Virgilio, dunque evidentemente anche Folengo. Quest'ultimo quindi chiede la ragione dell'ira di Apollo (vv. 87-94):

*Tunc ego quare odium patiebar Apollinis oro,
haec igitur Nimpha causa ferente fuit:
nescio quas reperi Musas turpesve sorores,
nescio quae turpi carmina voce canunt;
limpida Pegasidum viciavi stagna prophanus
totaque sunt limo dedecorata meo.
Hinc furor, hinc ira est, hinc indignatio Phoebi,
ad quem me fecit quaeque Camena reum.*

Quando gli viene rivelata la ragione del rifiuto da parte del dio e delle Muse, il poeta sembra quasi rinnegare il legame con le Muse maccheroniche attraverso l'anafora di «nescio», «non so» (vv. 90-91). Inoltre, l'iterazione della parola «turpe» sottolinea la ferma condanna di quel genere di componimenti, forse espressa dalla Ninfa e in questo momento condivisa da un Folengo che si finge sorpreso e tenta di mettere distanza tra sé e l'arte maccheronica.

Al v. 93 l'anafora interna di «hinc» contribuisce a dare enfasi al momento della reazione divina, che il poeta sembra voler stemperare presentandola in

climax discendente: «*furor*», «*ira*», «*indignatio*». Questo passaggio preannuncia la successiva prostrazione fisica del poeta e la sua supplica (vv. 95-102):

*Nec mora, stratus humo: "Mediatrix sis bona, quaeso
- clamabam - facilis demitur ira dei".
"I - modo respondet -, nos, i, modo sperne Camenas".
Dixit, et obrusa sustulit aure pedem.
Protinus intumuit nostro sub pectore virus:
"nec Phoebos - dixi -, nec tibi subicior".
Inde furens plectrum rupi stipulamque resumpsit
hosque comenzavit piva sonare modos.*

Al fermo rifiuto della divinità, è il poeta a divenire «*furens*», così spezza il plectro, col quale si può suonare la nobile lira accompagnando i canti epici e riprende simbolicamente la piva, strumento rusticale e connotazione della poetica maccheronica. Significativamente i distici elegiaci sono scritti in un latino puro e corretto fino a quest'ultimo verso, in cui il poeta dà inizio al canto maccheronico.

Dunque, sembra riproporsi in questo prologo il tema del paragone circa i propri meriti, che è alla base della favola della mosca e della formica. Il confronto viene istituito prima tra le schiere di vati anonimi e i grandi poeti Virgilio e Omero, che risiedono sul Parnaso; poi tra chi segue con «lento piede» (forse con modestia) l'esempio di Virgilio e viene lodato dalla Ninfa, categoria in cui intende rientrare Folengo, e chi invece ha insultato le divinità e inquinato i luoghi sacri, come in realtà ha fatto il poeta dedicandosi all'arte maccheronica. Folengo ha vegliato intere notti nello studio (v. 95) per raggiungere Apollo e le Muse «Pegasidi», ha tentato, cioè, di lavorare come la formica; eppure, come la mosca, viene messo in relazione alla sporcizia e cacciato via. Proprio questo, tuttavia, gli permette di riprendere la pratica dell'arte maccheronica e in fin dei conti comporre un'operetta che avrà a lungo un ampio successo.

Riferimenti bibliografici

Testi

Bernardi Perini (1961)

Teofilo Folengo, *Zanitonella*, Giorgio Bernardi Perini (a cura di), Torino, Einaudi, 1961

Chiesa (2006)

Teofilo Folengo, *Baldus*, Mario Chiesa (a cura di), Torino, UTET, 2006

Zaggia (1987)

Teofilo Folengo, *Macaronee minori: Zanitonella, Moscheide, Epigrammi*, Massimo Zaggia (a cura di), Torino, Einaudi, 1987

Studi critici

Bachtin (1979)

Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979

Mattioli (1980)

Emilio Mattioli, *Luciano e l'Umanesimo*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici, 1980

Mele (1938)

Eugenio Mele, *Lope de Vega, Merlin Cocai e Luciano*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXII (1938), pp. 323-328

Paoli (1959)

Ugo Enrico Paoli, *Il latino maccheronico*, Firenze, Le Monnier, 1959

Parenti (1993)

Giovanni Parenti, «*Phantasia plus quam phantastica*» e l'ispirazione del «*Baldus*» in Franco Gavazzeni e Guglielmo Gorni (a cura di), *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, Milano – Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1993

Segre (1979)

Cesare Segre, *La tradizione macaronica da Folengo a Gadda (e oltre)*, in *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979

The macaronic language devised by Teofilo Folengo stands out from previous literary experiments due to its coherence in the fusion between classical latin and vernacular. The contribution of classical literature to the Folengo's macaronic works is essential; their prefaces point it out very well.

The Baldus' preface highlights a plausible influence of Lucian of Samosata and Hesiod, despite of the substantial parodic joke.

The Zanitonella's little proem shows the typical modesty tòpos and numerous elements peculiar of latin satire.

In conclusion, the Moschaea's introduction draws attention to the poet's detachment from the classical tradition in order to put effort into macaronic art.

Parole-chiave: Teofilo Folengo; maccheronico; proemi; tòpoi classici; parodia.