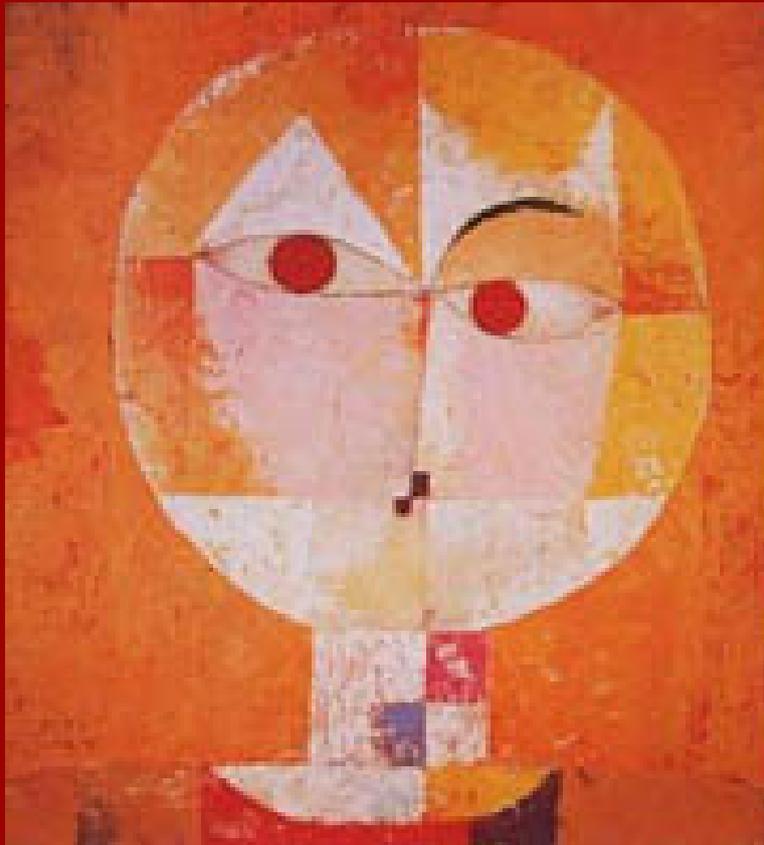


# SENECIO

Direttore

Andrea Piccolo e Lorenzo Fort



SAGGI, ENIGMI, APOPHORETA

## **Senecio**

[www.senecio.it](http://www.senecio.it)

[vicoacitillo@gmail.it](mailto:vicoacitillo@gmail.it)

*Napoli, 2013*

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale) e/o la diffusione telematica di quest'opera sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

Messaggi rivoluzionari dal *Lasagnarum Regnum*  
di Otello Fabris

Il Paese di Cuccagna è lo scenario in cui si muove minaccioso il grasso Panigon, «che per essere il più poltron è fatto re del paese». Questa figura altro non è che il re del Carnevale, posto a difesa di un regno dove i valori e le funzioni sociali vengono rovesciati. Il lavoro, qui, è cosa inutile, poiché una natura fantasiosa e benigna fornisce tutti gli esseri umani di ciò che abbisognano. Ogni attività, che non sia quella delle ganasce, vi viene bandita, e chi volesse solo accennare a voler intraprendere una pur minima attività lavorativa viene messo in prigione.

Questo luogo sovvertito diventa nella poesia del monaco benedettino Teofilo Folengo un nuovo Parnaso, che evidentemente viene scelto dal poeta per un motivo preciso: rovesciare una qualche situazione. Egli si fa ritrarre, nell'edizione toscolanense del *Macaronicorum Poema* del 1521, proprio nelle vesti di un Panigon, dal nome di Merlin Cocai. Grasso oltre misura, *formaio plenus et ovis... botirovoro, stipans ventrone lasagnas* si definirà egli stesso<sup>1</sup>, posto a cavallo di una botte, anziché d'un porco. Egli stesso diventa quindi il guardiano e il padrone d'un regno carnascialesco, quello che si stende ai piedi delle montagne dei Macaroni.

Il carnevale, si sa, è caratterizzato dalle mascherature e quindi occorre procedere con attenzione nella lettura dei versi del poeta. Poiché la verità è sempre difficile da riconoscere. A lui dovremmo prestar ascolto:

*Credite, quod giuro, neque solam dire bosiam  
possem, per quantos abscondit terra tesoros*

«Credetemi, perché lo giuro e non sarei capace di dire una sola bugia, per quanti tesori nasconde la terra...». Ciò che Merlino vorrebbe rovesciare è nientemeno che Apollo, divinità sovrana delle accademie che sovrintendono alle creatività artistiche. E questi viene subito infatti preso di mira, mentre sta, *grattans chitarrinum*, con le sue solite muse<sup>2</sup>. Il Folengo ricusa di riconoscerne l'autorità e la capacità di dare ancora estro ispirativo ai poeti, che devono invece prendere a riferimento non più i modelli classici, non le muse del Parnaso che fecero tantos olim poetas – fecero tanti poeti, ma una volta – bensì comuni donne reali della vita quotidiana.

---

<sup>1</sup> Nel *Chaos del Triperuno, Selva seconda*. Seguendo l'edizione Cordié, *Opere di Teofilo Folengo*, Milano-Napoli, Ricciardi Ed., 1977, p. 836.

<sup>2</sup> *Baldus*, i, 10.

Le nuove muse che egli propone non sono donne affascinanti o colte; non la Laura del Petrarca, ancora troppo idealizzata, ma un gruppo di donnacce scalciate e sbrodolate di grasso, *divae illae grassae, nymphaeque colantes*: Gosa, la gozzuta camuna bravissima a preparare le trippe alla milanese, ma anche gregnapola, scatenatrice di grandine e perciò strega; Togna, *destructio bocalorum*; Mafelina, regina delle puttane e se non bastasse strega essa stessa; Comina, che canta piena di scodelle di mariconda bresciana; Striazza, dal nome eloquente.

*Pancificae tantum Musae, doctaeque sorellae,  
Gosa, Comina, Striax, Mafelinaque, Togna, Pedrala,  
imboccare suum veniant macarone poetam<sup>3</sup>.*

Sono queste le muse chiamate a dare al poeta non tanto l'ispirazione, quanto il cibo, sotto forma di macaroni. Ovviamente, il luogo dove ciò può avvenire non può essere collocato nel Parnaso della classicità. L'abitazione di queste muse stregonesche è, contrariamente a quella delle muse apollinee, frequentatissima, *non multis nota poetis*.

Se i poeti apollinei sono stati molti, pochissimi sono quindi i poeti anticonformisti, dice il Folengo, non solo perché il loro Parnaso si trova in un misterioso *Regnum Lasagnarum*, che

*clauditur in quodam terrae cantone remoto  
quem spagnolorum nondum garavella catavit<sup>4</sup>,*

ma anche perché solo in un mondo di questo tipo, che libera dalle necessità assillanti e condizionanti – come quella del sostentamento – chi deve creare arte può trovare la necessaria concentrazione.

*Panzae nanque meae quando ventralia penso,  
non facit ad nostram Parnassi chiacchiara pivam<sup>5</sup>.*

«Quando infatti penso al contenuto della mia pancia, le ciance del Parnaso non si confanno alla mia piva». Altro cenno alla sovversione della tradizione: si parla di piva e non della lira apollinea, con cui i poeti solevano accompagnare i versi dei loro canti. La differenza è significativa: questo è lo strumento della musica colta, l'altro della musica popolare.

Il poeta diventa anche più esplicito nella *Moschaea*, poema sulla guerra tra le mosche e le formiche, pubblicato per la prima volta assieme al *Baldus* nella raccolta *Opus Merlini Cocaii macaronicorum* del 1521:

---

<sup>3</sup> *Baldus*, i, 13-15.

<sup>4</sup> *Baldus*, i, 19-20.

<sup>5</sup> *Baldus*, i, 11-12.

*Quae dabit aliorum mihi guerras Musa canenti?  
Blanditias sperno, perfida Clio, tuas;  
te schioppare quidem video, ni tradis aiuttum,  
attamen incago teque tuasque lyras;  
vade in malhoram atque tuo succurre Maroni,  
canzones quoniam recte petezzo tuas<sup>6</sup>.*

«Quale Musa mi darà aiuto a cantare tali guerre? Io sdegno le tue lusinghe, perfida Clio. Vedo bene che tu scoppi se non porti il tuo aiuto, ma io me ne incaco di te e delle tue lire; Va in malora e soccorri il tuo Marone, poiché io scorreggio giustamente sulle tue canzoni». Il poeta spiega, in una glossa: «*Incagare*» et «*petezare*» pro «*nil curare*».

Questo disprezzo viene generalmente inteso come atteggiamento da inserire negli intenti parodici dell'opera folenghiana, rivolti soprattutto a Virgilio. Ma gli studi più recenti, come quelli di Mario Chiesa<sup>7</sup>, stanno lasciando sempre meno spazio a queste ipotesi, rivendicando al Folengo invece una schietta originalità, sia pur basata su complessi riferimenti alla letteratura epica e popolare d'ogni provenienza e epoca. In effetti, egli invoca l'arrivo d'aria nuova nella letteratura contemporanea. E conferma ancora la predilezione per le Muse macaroniche:

*Tu mihi sola placens poteris dare, Togna, socorsum  
strictaque sub cubito det tua piva sonum;  
si mea schiofabis gaiardo vela sirocco,  
ultra Caribdicas cimba nodabit acquas<sup>8</sup>.*

«Tu, che sola mi piaci, Togna, potrai darmi soccorso e, stretta sotto il braccio, dia la tua piva il suono; se gonfierai la mia vela con un gagliardo scirocco, la barca navigherà oltre le acque di Cariddi».

È in sostanza una guerra dichiarata al classicismo e all'accademismo, quella del Folengo, e non fu una presa di posizione facile e indolore: a più riprese, nelle sue opere, ci si imbatte in riferimenti autobiografici in cui si colgono con chiarezza le difficoltà incontrate. Già nel *Prologus* di questa edizione della *Moschaea* il Folengo viene preso a frecciate da Apollo, di cui aveva suscitato l'odio, per aver assunto come muse delle turpi sorelle e per aver sporcato di fango le limpide fonti di Pegaso. In cerca di ravvedimento o di accomodamenti, egli trova ancora ostacoli e a questo punto la sua scelta si fa netta:

---

<sup>6</sup> *Moschaea*, i, 25-30.

<sup>7</sup> Vedi M. Chiesa, Introduzioni a *Baldus* di T. Folengo, Torino, UTET, 1997, pp. 9-31 e *Orlandino*, Padova, Antenore, 1991, pp. vii-xliv.

<sup>8</sup> *Moschaea*, i, 31-34.

*Inde furens plectrum rupi stipulamque resumpsi  
hosque comenzavit piva sonare modos.*

«Quindi furente spezzai la lira, ripresi lo strumento e la piva ricominciò a suonare». Certo, l'accoglienza ai messaggi folenghiani fu quanto mai varia, anche perché provenienti dall'interno dell'ordine benedettino e soprattutto perché entravano in gioco anche questioni sociali, non solamente d'estetica poetica.

L'edizione del 1521 era stata preceduta da una redazione più contenuta, nel 1517, con il titolo di *Liber Macaronices*. Anche qui il poeta esordisce declamando i suoi carmi dai monti di Cuccagna e già qui era espressa chiaramente la posizione del Folengo, che stava sostanzialmente ricalcando le orme della *Laus Moriae* di Erasmo da Rotterdam: sotto la scorza del comico ammanniva la condanna del clero corrotto, delle pratiche simoniache, dello sfruttamento dell'ignoranza, della religiosità deviata nella superstizione, della vanità, della totale dimenticanza della sobrietà e dei valori fondamentali del Vangelo, riassunti nel Presepe e nel Calvario. Per questo motivo non deve sembrare un'illazione, una boutade, o uno schermo alle critiche, quanto si legge nella lettera con cui l'editore Paganini presenta la nuova redazione dell'*Opus Merlini*: «... che io satisfaccia a tanti Signori, Cardinali, Vescovi, Dottori, Oratori, Relligiosi, Laici, li quali mai non cessano vessarmi, stimularmi, che homai produca tal opera...». Si vedrà, nel corso della storia delle fortune delle opere folenghiane, quanta parte dell'alto clero si trovò esposta dalla parte del Folengo, nonostante i suoi libri venissero posti all'Indice e marchiati come «Liber damnatus». Addirittura edizioni clandestine, nel '600 e nel '700, uscirono con prefazioni di alti ecclesiastici, che non ebbero alcun dubbio nel tessere gli elogi dell'autore: per la prima toccò all'erudito Jacopo Filippo Tommasino, arcivescovo di Ragusa; per la seconda a mons. Gianmaria Gradenigo, vescovo di Chioggia.

Ritornando alla parabola folenghiana, era stato lo stesso Apollo a indirizzare l'ambasciatore di Cipada (il villaggio mantovano invidioso della virgiliana Pietole), che andava cercando un grande poeta che potesse onorare il suo paese. Nel Parnaso non era più possibile crearne, poiché tutte le materie di valore erano già state impiegate, con Omero e Virgilio. Bisognava andare in ben altro luogo, disse lo stesso Apollo:

*I magis ad sguataros, et clara trovare procazza  
regna lasagnarum, felix ubi vita menatur,  
ocharumque illic verax paradisus habetur.*

Il grande rivale di Virgilio, il nuovo vate adatto ai popolani di Cipada, si troverà quindi tra gli sguatterri, nei famosi regni delle lasagne, dove si mena vita felice e dove si trova il vero paradiso delle oche; con riferimento, evidentemente, al Bengodi del Boccaccio.

Nel Paese di Cuccagna dell'iconografia popolare il cibo, il denaro, i vestiti, nascono sulle piante, piovono dal cielo e non aspettano altro che essere goduti. Il poeta Cocai, la cui nascita viene profetizzata nel Regno delle Lasagne, trova l'ispirazione in questo scenario, di fronte ad altissimi monti di formaggio grattugiato, in quibus ad nubes fumant caldaria centum, plena casoncellis, macaronibus atque foiadis. Le muse sono lì, indaffarate a ingozzare di gnocchi il loro poeta, che, tralasciati finalmente i famelici rumori del ventre vuoto, può in pace comporre poesia. Ma, ancora una volta, la narrazione affabulata propone una lettura metaforica. Ammannendoci questo tris di primi piatti, il Folengo in realtà ci dà precisa collocazione delle aree culturali popolari a cui attinge la sua poesia: i casoncelli bergamaschi e bresciani, i macaroni padovani, le foiade mantovane. Il Folengo, ben pasciuto di questa materia, può dar spazio ad una phantasia plus quam phantastica, che utilizza però per scivere con stupenda adesione alla realtà quotidiana del mondo che gli gira attorno, soprattutto tra la città, Mantova, e la palude, Cipada. Le sue descrizioni delle scene di vita, del lavoro, dei caratteri e dei sentimenti della gente, hanno fatto considerare alla critica moderna il Folengo come un magistrale anticipatore di movimenti culturali che troveranno espressione solo nell' '800. Bino Rebellato affermò che con il Folengo finalmente anche la gente più umile o abietta ebbe – precocemente – la sua epopea letteraria.

In effetti, i poeti di questo genere sono allora decisamente scarsi. I giovani di mente libera circolano negli ambienti un po' folli della goliardia studentesca, ma stanno un po' occultati, riuniti nelle macaronicae sectae, che normalmente passano per combriccole di ghiotti buontemponi che amano, oltre ai piatti di macaroni, la satira e la parodia, con cui dar sfogo ai bollenti spiriti. Il macaronico, dice il Folengo, prende il nome da questi gnocchi, cibo prediletto dai goliardi; sono impasto di farina, caseo, botyro, con cui risulta un cibo grezzo e rusticano, così come vuol essere questo linguaggio che *nil nisi grassedinem, ruditatem, vocabulazzos debet in se continere*.

Abbiamo però riscontrato che il macaronico – linguaggio costruito attraverso intarsi di volgare su latino classico – è usato da una serie di personaggi certamente non meramente riconducibili alle gozzoviglie goliardiche, ma uomini d'eccezione, dalla mente libera da preconcetti e da ossequiosità nei confronti di qualsiasi gerarchia; sono peculiarità che li hanno resi capaci di un'osservazione particolarmente critica della realtà.

Sappiamo, ad esempio, che il Folengo indica quale suo Apollo Tifi Odasi, estensore di una *Macaronea* dove ha come coautore Nicolò da Lonigo (Lonigo, 1428-Ferrara, 1524), docente a Padova ed a Ferrara di matematica e di filosofia morale. È un personaggio che negli anni del Folengo giunge a mettere autorevolmente in crisi gli studi farmacologici con le sue critiche alle più alte autorità culturali costituite: Galeno e Plinio. Nel 1492 il suo libro-denuncia *Plinii et aliorum doctorum qui de simplicibus medicaminibus scripserunt, errores notati*, blocca l'editoria farmacologica che attende per quarant'anni il riassetto degli studi del settore, mentre si avvia la ricerca scientifica. Le pubblicazioni che seguiranno saranno zeppe di dibattiti e di contrasti tra i vari autori, che si schiereranno con le personali osservazioni e opinioni.

Qualche anno dopo la presa di posizione del Leonicensis, un fiero intellettuale tedesco – Ulrich von Hutten – si erge contro gli accademici dell'Università di Colonia in difesa della libertà di pensiero e di religione, prendendo le difese degli ebrei, in quel momento soggetti all'ennesima persecuzione. Lo fa attraverso un'opera satirica nota con il titolo di *Epistolae Obscurorum Virorum*. Per la sua redazione, egli sceglie di usare il linguaggio macaronico, il mezzo d'espressione più efficace allorché si voglia, tra gente dotta, gettare il ridicolo su qualcuno o su qualche situazione, per ribaltarla. Si stabilisce, tra von Hutten, Erasmo da Rotterdam e Rabelais, un circuito d'idee e di interventi piuttosto fitto e vivace, in un'Europa ormai agitata dalle idee riformiste, allo scopo di mantenere vive le coscienze su alcuni principi basilari: la liberazione dell'intelletto dalle manipolazioni delle accademie e della scolastica, dalle inutili e ridicole dispute teologiche, in favore dell'accettazione dell'umanità e della religione nella loro più elementare natura, illuminata e vivificata dal Cristo redentore. È interessante annotare che il Rabelais associa – ironicamente – il macaronico ad un linguaggio che caratterizza gli eretici. Come, in un certo senso, era vero. Gli esempi che ho riportati appartengono alle menti più libere e oneste che allora esprimevano il dissenso verso ogni ordine costituito, basato sulla repressione delle intelligenze.

Rabelais conosce, copia e omaggia l'opera del Folengo, che viene riconosciuto ben presto dai francesi stessi come suo *prototype*. Questo attributo compare nella prima traduzione francese del Folengo, apparsa dalla tipografia della Galérie Royale di Parigi, nel 1606 con il titolo di *Merlin Coccaïe prototype de Rablais*. Non si ferma qui il potere dirompente del messaggio folenghiano, lanciato dalle falde informaggiate del Monte dei Macaroni. Per molto tempo la sua è stata considerata una sorta d'opera buffa, scritta, a quanto egli stesso afferma, causa ridendi, chiamando a suoi testimoni culturali uno stuolo di ciarlatani di piazza. Forse anche in funzione di questo troviamo piuttosto deludenti i primi riscontri ai messaggi folenghiani: almeno presso i grandi letterati contemporanei italiani. L'Aretino lo

ignora e di lui parla solo indirettamente, quando disprezza Camillo Orsini, protettore del Folengo e quelli del suo gruppo per le loro idee in materia di religione. Singolarissimo è poi l'atteggiamento di Lodovico Dolce, anche lui tra gli stipendiati di Casa Orsini, quando pubblica, nel 1575, la raccolta *Delle stanze di diversi illustri poeti*. Neppure un cenno al Folengo, nel frattempo già assunto a fama internazionale, è vero, ma anche visto in malo modo dalla Chiesa conciliare, impegnata verso un maggiore controllo delle coscienze. L'opera è dedicata a don Benedetto Guidi, monaco benedettino di S. Giorgio a Venezia, dove don Teofilo aveva trovato ospitalità a più riprese. Il Dolce così giustifica la dedica: «perché il mondo conosca che agli studiosi della Christiana dottrina, e professori della vita monastica, non è negato il gusto delle polite lettere, nè la vena di Poesia». Appunto, le «polite lettere», mentre il Folengo, forse solo sulla sua tomba di Campese, poteva essere celebrato perché cantore di *ludicra, sacra, sales*. Sorprendente, a questo punto, è scoprire che il Dolce pubblica *Le prime imprese del conte Orlando*, cioè lo stesso soggetto trattato dal Folengo nell'*Orlandino*, testo andato in stampa proprio mentre questi era con gli Orsini. Persino il Ruzante, così affine al Folengo per tematiche, scelte linguistiche, tempo e territorio, sembra ignorarlo. Troviamo più facilmente riscontri nel sottobosco della letteratura popolare, come nel *Grappa*, in Andrea Calmo ed altri. Tommaso Garzoni, pur conoscendo benissimo l'opera del Folengo, che cita in varie occasioni nella *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585) non ne parla per niente dove proprio ci aspetteremmo che ciò accadesse, ossia ne *Il teatro de' vari e diversi cervelli mondani* (Venezia, 1583). Per contro, ne troviamo convinte citazioni in un filosofo come Giordano Bruno, nella *Cena delle Ceneri*.

Gli esiti più vasti si riscontrano in Spagna, dove la critica letteraria riconosce al Folengo la matrice di un nuovo genere letterario: il picaresco. Si possono cogliere riscontri e omaggi al Folengo nella *Gatomaquia* di Lope de Vega e nel *Don Quijote* di Cervantes e in molti altri, ma basterebbe il liberissimo rimaneggiamento – anonimo – dell'opera folenghiana che esce in Castiglia nel 1542, lui vivente, con il titolo *El Baldo*. Qui, il vigore del messaggio folenghiano si coglie proprio in ciò che la versione spagnola omette; non tanto nella narrazione, quanto nei contenuti allegorici. Vi vengono a mancare le posizioni più audaci nei confronti dell'ortodossia cattolica.

Assolutamente fuori del comune e meritevole di studi futuri è un episodio fiammingo di non piccola portata, forse mosso anche dalle affinità tra Erasmo e Folengo a cui ho fatto cenno. È probabile che anche nelle Fiandre si fosse avviato un dibattito su quell'opera così erasmiana che proveniva dall'Italia, data alle stampe proprio nello stesso anno in cui a Wittemberg esordiva Lutero con le sue famose Tesi. Una discussione che forse era durata a lungo, se nel 1570, ventisei anni dopo la morte del Folengo, l'editore di Anversa Abraham Ortelius pubblicava il *Theatrum Orbis Terrarum*, grandioso atlante

mondiale contenente una singolare bizzarria: la segnalazione di un piccolissimo villaggio ai margini dell'odierna Bassano del Grappa in cui si legge «Campese, ove è sepulto Merlino». Questo fatto, se corrisponde a un retaggio delle abitudini dei cartografi medioevali di rappresentare i territori con intenti didascalici, nel *Theatrum*, il primo degli atlanti moderni, esprime un'eccezionalità e non casuale. L'omaggio di Ortelius al Folengo ha un senso se si pensa che egli era amico intimo di Pieter Brueghel il Vecchio, di cui ebbe a dire: «ha dipinto molte cose che non possono essere dipinte. In tutte le sue opere c'è sempre più pensiero che pittura». Allo stesso modo l'umanista Ortelius dovette aver apprezzato la scrittura allegorica del Folengo, in cui, come scriverà Giovan Battista Marino, «tanta dottrina v'è riposta che non è da ingiottir in duo bocconi». Brueghel guarda e descrive l'umanità e la natura esattamente come lo fa il Folengo e le sue caricature, più che muovere al riso, scoprono un'umanità greve e dolente, spesso miserabile, illuminabile solo quando interviene l'amore di Cristo. Quante sono le scene di Brueghel, che sembrano illustrare pagine folenghiane! Persino i temi sono spesso ricorrenti in entrambi: le stagioni, la partenza per la caccia, i proverbi, la vita contadina, la mietitura e i balli della festa con i suonatori sotto gli olmi, il Carnevale con Panigon, i morti che risorgono dalle tombe con le casse attaccate al sedere! E anche i miti, come il Paese di Cuccagna, che sembra ricalcare i versi della Carossa folenghiana:

*O dulcis bibulo quies Todesco,  
seu feno recubat canente naso,  
seu terrae iaceat sonante culo!*

«Oh, dolce è la quiete al tedesco sbevazzone, sia quando steso sul fieno canta con il naso o quando disteso sulla terra suona con il culo!». Siamo, qui, nel *Chaos del Triperuno*, dove lo scenario cunaniense assume sfumature diverse, a partire dal nome: «Carossa » (gr. karow, 'letargo'); stessa matrice dello Schlaraffenland di Brueghel. Anche qui ci sono

*Fiumi di latte, laghi di Falerno,  
valli di macaroni e lasagnette,  
... e poggi ed alte  
rupi di caccia duro e sodo lardo.*

Nel *Chaos* la poesia macaronica è ancora in grande onore, ma viene messa in discussione attraverso un serrato dialogo autoanalitico fra Merlino, Limerno, Fulica. Tre personaggi che rappresentano tutti e tre diverse sfaccettature dello stesso Folengo, che ritrova la sua nuova unità spirituale nel personaggio simbolico di Triperuno, quarto interlocutore nelle discussioni del *Chaos*. Poiché il Folengo si accorge, in fondo, di essere caduto nel peggiore dei peccati, quello che continuamente egli castiga nel *Baldus*: la

superbia. Egli conclude affermando che non c'è rivoluzione di nessun genere, se non quella di affidarsi completamente a Cristo.

Non più Merlino, Fulica e Limerno  
oltra sarovvi, ma sol Triperuno:  
tratto son hoggi mai di quel inferno  
ove che faccia ben non vi è sol uno.  
Per te Jesù per te vedo e discerno  
essere del cibo tuo sempre digiuno;  
et ingannato al fine si ritrova  
chi lascia la via vecchia per la nuova.

Non è semplice poter dire ancora cosa egli intenda per «vecchia via»: sta di fatto che il Folengo si trovò a fare autoanalisi per tutta la sua esistenza, terrorizzato dal peccato di superbia a cui si sentiva assoggettato egli stesso, e per il quale si autocondanna nell'inferno del *Baldus*. E, certo, sappiamo che la fierezza della sua personalità gli creò continui contrasti, anche gravi, all'interno dell'Ordine; come nei confronti dell'abate generale della sua congregazione Ignazio Squarcialupi, per i quali dovette uscire dal monastero. Aveva dalla sua parte personaggi di non piccola portata: a parte l'amico Federico II Gonzaga, dobbiamo annoverare il cardinale Reginald Pole, che rifiutò di divenire papa; i suoi maestri monastici e guide spirituali Giovanni Cornaro e Gregorio Cortese, Luigi Grifalcone, docente di teologia alla Sorbona, per dire dei maggiori. Alla fine, morto lo Squarcialupi e ridimensionata la sua fazione, il Folengo viene riaccolto nei chiostri benedettini, dove ricopre anche la carica di priore; ma di quali monasteri? Stringe il cuore salire l'impervia via che da Sulzano arriva a Santa Maria del Giogo, a cavallo tra la Val Trompia e la Val Camonica. Più che un monastero, un eremo, per trequattro monaci. E di lì giù a Palermo, brevemente nel grandioso San Martino delle Scale, poi nuovamente in isolamento, a Santa Maria delle Ciambre. Ultimo trasferimento a Campese, posto ai confini della Repubblica veneta con la «Terra d'Alamagna», altro piccolissimo monastero, popolato però di gente dalle idee imbarazzanti.

Come poteva essere, ad esempio, l'idea folenghiana dell'inferno. Val la pena di confrontare alcune particolarità immediatamente evidenti rispetto alle concezioni dantesche. Qui il poeta ti fa conoscere per filo e per segno fatti e misfatti e punizioni di persone ben identificate, di cui dà nome, cognome, parentele. Nel Folengo questo non accade, se non in un paio di casi. Il suo inferno è popolato da demoni, mostri e streghe e da turbe anonime di persone che scientemente e con pervicacia si sono votate al male. Sembra quasi che il peccato non sia un fatto individuale, ma collettivo. E comunque, non c'è la sua accettazione passiva. Un gruppo d'eroi bizzarri, delinquenti, farabutti della peggior

specie, anche appartenenti a un genere subumano come il centauro Falchetto, mezzo uomo e mezzo cane, i corsari antropofagi, diventano ad un certo punto proprio i protagonisti della lotta contro il male, quasi senza rendersene conto, in un primo tempo. Poi, scientemente e con ferma volontà, dopo essere stati vivificati dalla confessione e dal perdono di Cristo. Falchetto si confesserà solo per ciò che ha fatto dalla cintola in su, essendo al di sotto un animale. L'episodio è una parabola di un'incredibile modernità sulla responsabilità dell'uomo rispetto al peccato. Queste vicende, narrate già nell'edizione del 1517, anticipano nella più importante discussione teologica del '500 sia Erasmo, che interviene nel 1524 con il *De libero arbitrio*, sia Lutero, che gli contrappone il *De servo arbitrio* nell'anno successivo. Egli anticipa anche le idee che si faranno largo nel mondo degli intellettuali benedettini e che porteranno alla stesura del Beneficio di Cristo (1537-1543) di Benedetto Fontanini e il Dialogo sul libero arbitrio di Luciano degli Ottoni.

Quello che è più sconvolgente nelle storie infernali scritte causa ridendi dal Folengo è che nel luogo più profondo dell'inferno non c'è Satana, ma una gigantesca zucca vuota, dove sono condannati gli imbonitori, coloro che riempiono di fanfaluche la testa della gente: ciarlatani di piazza, indovini, filosofi, poeti, messi tutti sullo stesso piano. Nella *Domus Phantasiae*, la casa della fantasia, troviamo persino i teologi, vittime anch'essi della presunzione, e i dogmi della scolastica, così lontana dalla semplicità del Vangelo. La zucca conclude un viaggio iniziato sorretto dalla *Phantasia plus quam phantastica*, invocata con le prime parole del prologo del poema, declamato nel Paese di Cuccagna. Questo è, sì, il luogo dell'utopia, del riscatto degli artisti; ma ora scopriamo che è anche quello della loro dannazione.

In alto, P. Brueghel, Il paese di Cuccagna, 1567, Monaco, Alte Pinakothek. In basso, dello stesso autore, Danza di contadine, 1568, Vienna Kunsthistorisches Museum.

Merlin Cocai imboccato dalle Muse macaroniche (Opus Merlini Cocai macaronicorum poema, Alessandro Paganini, Toscolano, 1521)

Stampa della Descrizione del Paese di Chucagna dove chi manco lavora più guadagna (Stamperie Remondini, Bassano, fine sec. XVII)

Ritratto di Teofilo Folengo mantovano, detto Merlin Cocai, incisione da Opus Merlini Cocai Poetae Mantovani Macaronicorum, Amsterdam, 1692 (Bibl. privata).