



1506
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BO

UUP
URBINO
UNIVERSITY
PRESS

AD INFEROS

Catabasi infernali e altri viaggi

Ricerche a confronto XV (Urbino 2020)

a cura di
Caterina Pentericci





N. 02

La collana intende raccogliere i contributi presentati nel contesto delle iniziative organizzate dall'Associazione Culturale Rodopis - Experience Ancient History, da anni impegnata a promuovere lo studio dell'antichità classica grazie ad attività di disseminazione, divulgazione e public engagement rivolte di volta in volta a un pubblico specializzato e generalista, in Italia e all'estero. I volumi hanno per oggetto studi e ricerche relative all'antichità classica e al vicino oriente antico, con un approccio multi- e interdisciplinare, dando spazio tanto ai contributi di giovani ricercatori quanto a quelli di studiosi affermati, italiani e stranieri.



1506
UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BO



AD INFEROS
Catabasi infernali e altri viaggi

Ricerche a confronto XV (Urbino 2020)

a cura di
Caterina Pentericci

AD INFEROS. Catabasi infernali e altri viaggi

Ricerche a confronto XV (Urbino 2020)

a cura di Caterina Pentericci

Comitato editoriale

Anna Busetto, Fiorella Fiocca, Marta Fogagnolo, Alessandro Magnani, Lorenza Natale,
Fabio Sassella Sergenti

Progetto grafico

Mattia Gabellini

Referente UUP

Giovanna Bruscolini

PRINT ISBN 9788831205849

PDF ISBN 9788831205825

EPUB ISBN 9788831205832

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons
Attribution 4.0 - CC-BY, il cui testo integrale è disponibile all'URL:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su:

<https://press.uniurb.it/index.php/UrbinoUP>

© Gli autori per il testo, 2024

© Urbino University Press per la presente edizione

Publicato da: Urbino University Press | Via Saffi, 2 | 61029 Urbino

Sito web: <https://uup.uniurb.it/> | e-mail: uup@uniurb.it

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in tutte le librerie fisiche
e online ed è distribuita da StreetLib (<https://www.streetlib.com/it/>)

SOMMARIO

9

PREFAZIONE

Caterina Pentericci

15

MORTI, COPROFAGI E MASSACRATORI: I DEMONI TRA ALDILÀ E VITA QUOTIDIANA NELLA RELIGIONE EGIZIANA

Gabriele Mario Conte

31

L'ADE E IL CRONOTOPO IN ARISTOFANE

Francesco Morosi

45

I TERREMOTI COME VIA PER GLI INFERI: OMERO, L'EPICA LATINA E LUCREZIO

Leonardo Galli

59

CLAUDIO LO "ZUCCONE" ED ENCOLPIO *SCHOLASTICUS*: CATABASI COMICHE NEL MONDO ROMANO

Elisa Migliore

75

L'ULTIMO INCONTRO DI ENEA E DIDONE: VIRGILIO E BUSENELLO A CONFRONTO

Rosanna Capiello

89

DISCESA AL PARADISO: L'ORFEO EPICUREO DI COLUCCIO SALUTATI

Enrico Piergiacomi

113

LA CATABASI DEGLI EROICI FURFANTI FOLENGHIANI

Chiara Cortese

133

SIENA CITTÀ INFERA IN *TRE CROCI* DI FEDERIGO TOZZI

Alberto Fraccacreta

147

UN'ERUDITA CATABASI DANTESCA:
IL RACCONTO ILLUSTRATO "PAPERDANTE" DI MACCHETTO,
PERISSINOTTO, CAGOL

Valentina Rovere

169

ALBERICH TRA PROTEO E ADE NEL *RHEINGOLD* DI WAGNER

Michele Napolitano

LA CATABASI DEGLI EROICI FURFANTI FOLENGHIANI

CHIARA CORTESE

1. *Attraverso i Regni delle streghe*

Negli ultimi cinque libri del *Baldus*, scritti sotto l'egida della Musa Stria, ha luogo la catabasi infernale dell'insolito eroe Baldo e dei suoi fedeli compagni dalla dubbia moralità. Il gruppo di gaglioffi s'inoltra nei cunicoli che si snodano sotto la montagna della Luna per portare a compimento il proposito di debellare completamente le forze infernali.¹ La nobile spedizione viene legittimata da Merlin Cocai in persona, alter ego letterario di Teofilo Folengo: l'anziano dall'aspetto austero, prete consacrato e illustre poeta maccheronico,² da tempo è in attesa di incontrare la compagnia, per la quale rende disponibili le armi degli eroi della tradizione classica, biblica e cavalleresca; tra queste, Baldo si appropria dell'elmo di Ettore, incastonandovi sopra un rubino luminoso che si guadagna al termine di un'amichevole prova di valore, dalla quale esce del tutto illeso. L'eroe, che fino alla fine preserverà questa condizione di immunità ai pericoli delle aggressioni e alle tentazioni della magia,³ a partire da questo momento

1 Nel libro XVIII, in particolare ai vv. 307-341, il padre di Baldo, Guido, affida al protagonista la missione di sconfiggere le tre streghe e diavolesse che infestano la Terra, Pandraga, Smiralda e Gelfora, con l'aiuto del buon mago Serafo, dimostrandosi, così, pari ai grandi cavalieri che l'hanno preceduto. Dopo aver sconfitto una folta schiera di diavoli nel libro XIX, nel XX l'eterogenea compagnia arde sul rogo Pandraga sull'isola-balena frutto dei suoi incantesimi.

2 Un breve *excursus* biografico apre il libro XXII (a partire dalla terza edizione dell'opera) offrendo importanti spunti di riflessione sui meccanismi di rielaborazione e rovesciamento parodico dei *topoi* tradizionali, cardine della poetica folenghiana. La biografia programmaticamente spiega e legittima la scelta di Merlino-Folengo di cimentarsi in un'arte innovativa che, sondando nuove possibilità espressive, punti a conglobare elementi linguistico-stilistici, motivi topici e generi letterari afferenti ad ambiti diversi (cfr. Lazzarini 1978, p. 412).

3 Cfr. Cancro 2019, in particolare p. 897: «Conservando inoltre una certa aristocraticità, Baldo si presenta anche come eroe *«intactus»*, indenne alle seduzioni delle streghe e alle collaterali manifestazioni demoniache che scandiscono in un carnevale della ragione la sua discesa all'inferno nel XXV libro, quali la follia, l'afasia, le assurdità e stravaganze intellettuali della *domus phantasiae»*.

per i suoi compagni rappresenta la luce, sia in senso metaforico, in quanto riceve una solenne investitura come guida del gruppo nella catabasi, sia in senso letterale: «*Baldus ibi stagnum rutilo fulgore palesat; / elmus enim, cui petra nitet, fugat undique noctem*». ⁴

Il valore della luce fisica non è da sottovalutare: nelle profondità sotterranee, le possibilità di sopravvivenza si legano allo scrosciare dell'acqua e al baluginio della luce, due elementi vitali indispensabili per volgere in proprio favore il rapporto di forza e orientare il cammino. Nei momenti critici in cui predomina l'oscurità, invece, i protagonisti si espongono a una maggiore vulnerabilità e compensano la vista con acute percezioni fisiche. L'ambito uditivo, in particolare, acquista un ruolo di primo piano nel discernere il bene dal male: mentre i personaggi positivi producono un canto apollineo e si esprimono con chiarezza a voce alta, forti scosse di terremoto e confuse cacofonie di grida bacchiche preannunciano l'approssimarsi delle schiere diaboliche. ⁵ Nel buio, i colpi di un avversario che non si può vedere generano terrore e annichimento: «*Quisque suum corpus sentit morderier atque / per tenebras ullam nescit comprehendere cosam*»; ⁶ ma le magiche proprietà di alcune pietre che assicurano l'invisibilità consentono di ottenere un vantaggio grazie al quale si può far strage di nemici in un palazzo d'oro stregato ⁷ oppure tendere un agguato di natura scherzosa. ⁸

Nel corso della discesa nell'Oltretomba non sono infrequenti i momenti di letizia, spesso caratterizzati da canti o battute allegre che abbreviano il cammino; ⁹ perfino gli scontri verbali che s'innescano quando il gruppo

4 «Baldo con il fulgore rosseggiante permette di vedere la distesa d'acqua; l'elmo, infatti, sul quale brilla il rubino, caccia il buio da ogni parte» (XXIII 33-34). D'ora in avanti, laddove non diversamente specificato, le citazioni saranno tratte dal *Baldus*; il testo di riferimento per le citazioni e la relativa traduzione è Chiesa 2006.

5 Cfr. ad esempio XXI 457-458 («*Ecce procul vox alta tonat, cum voceque lumen / apparet radians*»: «Ecco lontano tuona una voce forte e con la voce appare una luce radiosa») e XXI 366-367 («*Longa cavernarum via, nigris plena latebris / tomboat istarum vario cridore ferarum*»: «La lunga strada delle caverne, piena di neri nascondigli, rimbomba del vario gridare delle fiere»).

6 «Ognuno sente mordere il proprio corpo e nelle tenebre non sa rendersi conto della cosa» (XXI 364-365).

7 XXIII 395-398, 619-623.

8 Come nel tiro giocato alla brigata dal mago Serafo (XXII 526-527, 546-547); in questo episodio si può facilmente ravvisare l'eco boccacciana della beffa dell'elitropia.

9 «*His mottis allegra ibat brigata per umbras. [...] Vadunt praeterea follas narrando facetas, / ut via longa nimis videatur curta brigatis*»: «Con questi motti piacevoli la brigata camminava nel regno delle ombre. [...] Vanno poi raccontando storielle facete perché il lungo cammino sembri corto ai compagni» (XXII 391, 395-396).

s'imbatte nei minacciosi custodi dei luoghi infernali sono il preludio delle aggressioni in stile maccheronico con le quali i protagonisti battono gli avversari divertendosi. Questi alterchi presentano un'analogia strutturazione formale: riservando alle streghe la cieca lealtà che si tributa alle divinità ctonie, gli antagonisti esprimono indignazione per l'empia irruzione dei mortali, ai quali s'indirizza l'imperativo di tornare immediatamente sui propri passi; l'attacco provoca nei protagonisti, e in particolare nel gigante Fracasso, una dura risposta che mira a scardinare la percezione della sacralità che questi esseri attribuiscono al proprio ruolo e alle relative protettrici.¹⁰

Quando la brigata si ritrova al cospetto dell'inversione del mare e della terra ad opera delle forze diaboliche, l'angoscia e il disorientamento vengono sviati dalla fame impellente e l'asinello che accompagna gli eroici furfanti diventa il piatto principale di un lauto spuntino.¹¹ Secondo Bachtin le immagini del banchetto, legate a quelle del corpo grottesco, sono interpretabili come un'espressione di gioioso trionfo dell'uomo sul mondo, il suo slancio vitale ad assorbirlo anziché esserne assorbito dopo la morte.¹² Il pasto in compagnia acquista, in questa prospettiva, un valore apotropaiico: il terrore suscitato dal mondo capovolto è stornato da una sorta di rito propiziatorio in cui la *vis macaronica* subentra all'affermazione del potere infernale, demistificandolo. Analogamente, i due pellegrini che i prodi cavalieri incontrano, un anziano e una fanciulla, a dispetto dell'apparente innocenza celano un inganno che si svela progressivamente.¹³ Mentre la giovane pudica, infatti, cerca di sedurre i compagni di Baldo, l'uomo, che dice di essere Pasquino¹⁴ ma in realtà è il Demogorgone, facendo più volte appello alla propria credibilità (quasi per difendersi dalla definizione rei-

10 È il caso di Baffello, discendente di Vulcano, che viene schiacciato da Fracasso «come un morbido raviolo» mentre i fabbri della sua fucina vengono facilmente tagliati dalle spade «come ricotta fresca» (XXI 195-208, 228-229, 246); oppure dei seguaci di Gelfora, vittime di una beffa che si conclude in una completa sconfitta (XXIV 116-121, 131-136, 194-198). Emblematico risulta il caso di Ruffo, l'anziano barbuto che a dorso di un cocodrillo sorveglia la fonte del Nilo (cfr. *Orl. Fur.*, XXXIII 126, 5-8; 127, 1-4) impedendone l'attraversamento ai mortali e finisce per perire miseramente «come un pollo» (XXIII 49-55, 66-71, 101): l'ammonimento che inizialmente rivolge a Baldo («*Facilis cosa est descendere bassum, / sed tornare dretum bragas sudare bisognat*»: «È facile discendere in basso, ma per tornare indietro bisogna faticare assai») costituisce uno dei numerosi riferimenti parodici al modello virgiliano (cfr. Verg. *Aen.* 6, 109 e 126-129: l'indicazione è segnalata in Chiesa 2006, p. 917).

11 XXIII 203-216.

12 Cfr. Bachtin 1979a, pp. 305, 307.

13 Per l'intero episodio cfr. XXIII 232-382.

14 La figura dell'oste romano alla quale è legata la tradizione satirica delle pasquinate.

terata di *malvecchius* che la voce narrante gli attribuisce), racconta di aver ottenuto la gestione di una taverna alle porte del Paradiso dai nobili e dagli ecclesiastici che in vita ha servito con l'arte del cuoco, del buffone e del ruffiano; tuttavia, in cielo ha incontrato soltanto uomini poverissimi e deformati.¹⁵ La denuncia morale della società contemporanea, che qui giustifica la ripresa del *topos* del mondo alla rovescia,¹⁶ traspare dietro la natura ambigua dei personaggi infernali. D'altronde, l'aspetto esteriore non combacia quasi mai con l'indole celata: la contrapposizione tra forma mutabile ed essenza stabile è il perno di questa prima parte degli Inferi, in cui la forma è a tal punto effimera che muta come un vero e proprio travestimento.¹⁷

2. *L'Inferno di matrice virgiliano-dantesca*

Luci e ombre, metamorfosi, inganni e *adynata* rappresentano gli elementi cardine attorno ai quali ruota l'avventura di Baldo e dei suoi compagni nei Regni delle streghe; ma quando viene annientata anche la regina Gelfora con tutto il suo esercito e il suo palazzo d'oro viene distrutto, comincia la discesa all'Inferno concepito come un mondo strutturato e funzionante secondo i principi di una giustizia divina.¹⁸ Si tratta di uno spazio contiguo la cui natura sostanzialmente differente è messa in evidenza da un netto cambio di scenario. Dinanzi alla compagnia, infatti, si apre una distesa vasta e orribile, ricoperta di cenere che si alza in volute sospinte dai venti sotterranei, attraverso la quale si diffondono i gemiti delle anime qui confluite: «*Quo magis ante itur, magis orbita largior umbras / excipit innumeras, tacito rumore gementes [...]. Ecce caput stradae sese dilatat in amplam / campagnam, horribilem et cinerum de pulvere carcam*».¹⁹ Il tipico *locus*

15 Cfr. Barberi Squarotti 1979, pp. 178-180.

16 Cfr. Curtius 1995, pp. 110-115.

17 È il caso della strega Smiralda, che da serpe si trasforma in casta fanciulla, ma rivela subito la sua indole malvagia (XXI 418-421); è il caso anche dell'affascinante figlia di Pasquino, che nel perdere i vestiti assume i suoi veri connotati di spregevole anziana (XXIII 245, 247-249, 696-698), analogamente ai compagni di Baldo che, dopo essere stati mutati magicamente in animali, si svestono delle finte pelli e tornano se stessi senza «perdere il vizio» (XXIII 711-716).

18 Cfr. Goggi Carotti 1979, pp. 199-200.

19 «Quanto più si va avanti, tanto più larga è la carreggiata che riceve ombre innumerevoli che gemono con un brusio soffocato [...]. Ecco che la strada al suo termine si allarga in un'ampia distesa, orribile e coperta di polvere di cenere» (XXIV 334-335, 338-339).

horridus non sconvolge affatto gli eroici furfanti che, grazie alla guida e alla sicurezza di Baldo, esorcizzano la paura nel riso beffardo e superano senza difficoltà un bosco tenebroso, formato da alberi velenosi e percorso da un rumore inquietante:

*Ad caput interea campagnae scurus et asper
boscus adest ac sylvā pavens [...].
Introit ante alios Baldus, nova cernere gaudet,
perque venenifluas nihil aestimat ire latebras.
Incipiunt iam longe gravem sentire bagordum
murmur et insolitum, tanquam tempesta petrarum,
vel magis ad guisam pelagi battentis arenam,
quando fremit vastasque polo subgurgitat undas.²⁰*

Oltre il bosco venefico si staglia una grande porta aperta con un'incisione sulla sommità che la indica come l'accesso alla reggia di Lucifero, dalla quale si può entrare ma mai più uscire:

*In finem boschi retrovant intramina grandis
portazzae, nunquam chiusae, sed semper apertae,
per quam trenta pares intrant insemma carettae,
verbaque sic duro saxi frontale notantur:
“Regia Luciferi dicor, bandita tenetur
cors hic, intrando patet, ast uscendo seratur”.²¹*

Il terrificante fragore di grida confuse avvertito come primo rumore oltre la soglia («*Sed folta in nocte tumultant, / horrisonasque tonant scurissima regna querelas*»)²² e la brulicante massa di anime in pena che si accalcano disperatamente sulla riva dell'Acheronte («*Arrivantque illuc*

20 «Al termine del pianoro compare intanto un bosco scuro ed aspro, una selva spaventosa [...]. Vi entra Baldo davanti agli altri, gode di vedere cose nuove, e non fa alcun conto di andare fra le tenebre gocciolanti veleno. Incominciano a sentire lontano un frastuono cupo, un rumore insolito, come una tempesta di pietre, o piuttosto a modo del mare che batte contro la spiaggia, quando è agitato e solleva grandi onde verso il cielo» (XXIV 365-366, 371-376).

21 «Alla fine del bosco trovano l'ingresso di una grande porta, mai chiusa ma sempre aperta, attraverso cui entrano insieme affiancate trenta carrette; e sul frontale di dura roccia sono scritte queste parole: “Sono detta la reggia di Lucifero; qui si tiene corte bandita; per chi entra sta aperta, ma per chi esce vien chiusa”» (XXIV 377-382).

22 «Gli oscurissimi regni nella notte fitta tumultuano e rintonano di lamenti che risuonano orribili» (XXIV 386-387).

nigras Acherontis ad umbras, / qui semper, veluti Porrettae balnea, fumat. / Illic circa suas testas hinc inde volazzant / innumerae flentes animae vocitantque Charontem, / quas ille ad ripam debet passare sinistram»²³ concorrono a definire un contesto ben preciso, frutto evidente del riuso della tradizione virgiliano-dantesca.²⁴

Analogamente, il ritratto maccheronico di Caronte è costruito sulla base degli illustri precedenti. Il primo elemento che viene messo in evidenza nella presentazione del traghettatore infernale è la sua natura selvaggia, barbarica: compare all'improvviso gridando con prepotenza ed esprimendosi in una lingua incomprensibile.²⁵ Se l'aggressività dell'approccio s'innesta nel solco del modello virgiliano-dantesco,²⁶ l'oscurità e la dissonanza che caratterizzano le parole di Caronte possono essere assimilate ai *murmura dissona et humanae multum discordia linguae* dell'Eritto lucana.²⁷ L'aspetto di Caronte viene descritto mescolando ad arte elementi di matrice letteraria, ad esempio la barba bianca non curata e gli occhi «terribili»,²⁸ con dettagli della modesta vita quotidiana, come la testa calva di chi partecipa alla tradizione popolare del gioco della gatta, la veste grossolana dei marinai di Chioggia e l'abilità a manovrare l'imbarcazione paragonata a quella dei gondolieri veneziani.²⁹ Il rifiuto di trasportare uomini ancora in vita, invece, si configura come un calco fedele della tradizione letteraria: «*Sed Charon, aspecto Baldo sociisque, cridabat: / "Quae vos in patres nostras ventura guidavit? / Ola! quibus dico? si barca scandere vultis, /*

23 «Arrivano così alle nere acque dell'Acheronte, che fuma sempre come i bagni della Porretta. Colà svolazzano tutt'intorno alle loro teste innumerevoli anime piangenti e chiamano Caronte, che le deve trasportare sulla riva sinistra» (XXIV 492-496).

24 Per la caratterizzazione del *locus horridus* e la menzione della porta d'accesso cfr. rispettivamente *Aen.* 6, 237-238, *Inf.* I 1-6 e *Aen.* 6, 127, *Inf.* III 1-11. Per le forti percezioni uditive e la turba delle anime cfr. rispettivamente *Aen.* 6, 557-558, *Inf.* III 22-28, V 28-30 ed *Aen.* 6, 305-310, *Inf.* III 106-117.

25 «*Ecce venit sbraiando Charon chiamatque bravazzus: / "Papa Satan, o papa Satan; beth, gimel, aleppe; / cra cra; tif taf noc; sgne flut; canatauta riogna"*»: «Ecco arriva sbraitando Caronte e grida da bravaccio: "Papa Satan, o papa Satan; beth, gimel, aleppe; cra cra; tif taf noc; sgne flut; canatauta riogna"» (XXIV 638-640); spicca l'allusione a *Inf.* VII 1-2. La profonda alterità di questa lingua traccia una netta separazione tra chi incarna i valori della civiltà e parla con chiarezza e chi esprime i caratteri della bestialità ed emette suoni privi di un significato chiaramente individuabile: cfr. Barberi Squarotti 1979, p. 182.

26 Cfr. *Aen.* 6, 387 e *Inf.* III 84.

27 Cfr. *Lucan.* 6, 686-687. Per un raffronto con la Sibilla virgiliana e un'analisi della funzione di questi suoni emessi dalla maga cfr. Danese 1992, p. 234.

28 XXIV 749.

29 XXIV 641-652; a tal proposito cfr. Bigi 1989. Per le peculiarità dell'aspetto e del ruolo di Caronte riconducibili alla matrice classica cfr. *Aen.* 6, 298-304 e *Inf.* III 97-99.

ponite corpoream somam carnisque valisam. / Una mihi cura est animas transferre solutas, / non altramente fluvium passabit istum”».³⁰

Nonostante l’Inferno del *Baldus* sia modellato chiaramente sull’Oltretomba della tradizione e in un paio di occasioni si faccia riferimento a specifici luoghi in cui sono inflitti diversi castighi,³¹ Baldo e i suoi compagni non assistono alle varie realizzazioni ultraterrene della punizione divina: nei recessi infernali delineati nel libro conclusivo del poema, il XXV, i protagonisti scoprono i diversi effetti della follia sugli uomini.

3. *La Domus Phantasiae e la Zucca poëtarum*

Il gioco maccheronico di risemantizzazione e intreccio di immagini e stilemi attinti da varie tradizioni viene svelato dagli stessi personaggi nel momento in cui, mentre procedono, raccontano «le favole dell’Averno inventate dai poeti», come il *Guerin Meschino* di Andrea da Barberino e il VI libro dell’*Eneide*.³² L’esplicito richiamo metaletterario a celebri episodi di catabasi infernali e l’allusione al loro essere frutto della fantasia dei poeti segnano il crollo dell’impalcatura epica classica, dei puntelli danteschi e dell’architave cavalleresco: si sospendono i meccanismi narrativi che hanno strutturato il percorso della brigata nell’Oltretomba e la letteratura stessa rivela il suo carattere intrinsecamente fittizio.

Dinanzi a quello che si rivela essere l’Antro della Fantasia, i personaggi sperimentano improvvisamente la perdita delle facoltà razionali, a partire dalla capacità di dialogare; alla stasi muta si accompagna la perdita della memoria a breve termine, conseguenza di un tipo di alienazione che dipende dall’affastellamento di pensieri vani.³³ Un’altra perdita significa-

30 «Caronte, poi, visti Baldo e i compagni, gridava: “Quale ventura vi ha guidati dalle nostre parti? Olà! A chi dico? Se volete salire sulla barca, deponete il carico del corpo e il bagaglio della carne. Io ho il solo compito di trasportare le anime sciolte dal corpo; non passerete questo fiume in altro modo”» (XXIV 667-672). Cfr. *Aen.* 6, 385-391 e *Inf.* III 88-89.

31 XXIV 460-463, 695-703.

32 XXV 419-423.

33 «*Ecce loqui cessat medio sermone retentus / Cingar, nil parlans, et imaginat omnia praeter / Virgilio sextum, nec se parlasse ricordat. / Falchettus pariter, quid Cingar dixerit illi / nescit, et attonitus fantasticat omnia praeter / Virgilio sextum, nec id auscultasse rimembrat*»: «Ecco che Cingar smette di parlare, come impedito a metà del discorso; e mentre non parla più, pensa a tutto tranne che al sesto di Virgilio, e non si ricorda di aver parlato. Falchetto parimenti non sa quello che Cingar gli abbia detto, e attonito

tiva, avvertita subito dopo, è quella del peso, il saldo legame con tutto ciò che rappresenta la concretezza: Baldo e i suoi compagni, levitando, vengono sospinti nell'Antro. Una serie di accostamenti ossimorici introduce la descrizione di questo spazio a partire dalle sensazioni uditive, coerentemente con le preponderanti connotazioni acustiche del mondo sotterraneo fin qui esplorato:

*Hic Phantasiae domus est, completa silenti
murmure, vel tacito strepitu, motuque manenti,
ordine confuso, norma sine regula et arte.
Undique phantasmae volitant, animique balordi
somnia, pensieri nulla ratione movesti,
sollicitudo nocens capiti, fantastica cura,
diversae formae, speciesque et mentis imago.
Gabia stultorum dicta est; sibi quisque per illam
beccat cervellum pescatque per aëra muscas.³⁴*

È possibile individuare una correlazione sostanziale tra la condizione in cui si trovano i personaggi e lo spazio dell'Antro, che, come la mente umana, è popolato da *phantasmae*: sogni, pensieri, allegorie di concetti filosofici e categorie grammaticali che si librano nel vuoto ronzando come mosche, producendo un brusio talmente confuso e diffuso da risultare un suono di fondo che non comunica nulla, un chiacchiericcio silente. La follia che viene qui rappresentata, dunque, s'identifica nella proliferazione di preoccupazioni, pensieri contraddittori e inconcludenti, idee che non trovano applicazione nel reale. Probabilmente proprio in relazione all'effetto prodotto da tali fantasticherie sulla ragione, la *Domus* è detta anche *Gabia stultorum*: un luogo in cui il pensiero è imprigionato in una ripetitività senza scopo.

In quest'ottica sembrano rientrare anche lo studio fine a se stesso di grammatica, retorica e filosofia, come dimostrerebbero le idee volatili da mangiare come comuni zuccherini per poter ripetere le parole dei vari studio-

fantastica tutto tranne che il sesto di Virgilio e non ricorda di averlo ascoltato» (XXV 425-430).

34 «Là è la casa della Fantasia, piena di un rumore silenzioso o di un tacito strepito, di un moto immobile, di un ordine disordinato, di una norma senza regola e arte. Svolazzano da ogni parte fantasmi, sogni di un intelletto folle, pensieri non guidati da alcuna ragione, preoccupazione che danneggia la testa, inquietudine bizzarra, diverse forme, specie e immagini mentali. È chiamata la gabbia dei matti; in essa ognuno arzigogola, e pesca mosche per l'aria» (XXV 476-484). Nella *Domus* si realizza la coesistenza degli opposti e «si saldano dunque i due aspetti dell'immaginazione malinconica: quello saturnino, legato alla coincidenza impossibile dei contrari e quello fantastico legato all'illusorietà diabolica»: cfr. Faini 2010, pp. 192-193.

si a cui appartengono,³⁵ e i due mostri che dimorano nell'Antro, un'innocua Chimera che non riesce a nutrirsi della Sapienza e Utrum, formato da due busti d'uomo uniti in un'unica parte bassa del corpo che discutono tra loro con veemenza,³⁶ verosimilmente simboli della letteratura priva di spessore e del dibattito filosofico-teologico che si riduce a uno scontro senza confronto.

In questa prospettiva la *Domus Phantasiae* sarebbe popolata da tutte quelle attività mentali che impegnano gli studiosi fino allo stremo ma che non aggiungono alcun valore all'esperienza quotidiana e alla formazione di un individuo.³⁷ L'incursione autoriale che conclude il passo dalla terza edizione dell'opera pone l'accento sulla presunta superiorità che generalmente è attribuita alle discipline tradizionali: si tratta, infatti, di una mordace invettiva rivolta agli intellettuali che ritengono i propri studi di argomento serio molto più importanti e utili rispetto alla produzione comica, senza rendersi conto che, in realtà, essi stessi si occupano di un tipo di leggerezza, di inattività, alla quale restano indissolubilmente vincolati fino alla vecchiaia, a differenza di chi scrive maccheronee e pasquinate.³⁸ Da tutto ciò risulta chiaro che, attraverso questo episodio, viene stigmatizzato un tipo di cultura che non è in grado di rispondere alle istanze sociali.³⁹

Le stesse accezioni che il poeta sembra attribuire alla Fantasia⁴⁰ potrebbero confermare tale linea interpretativa. Tenendo presente che nella protasi del poema Folengo lega alla *Phantasia* l'ispirazione del *Baldus*, l'area semantica della fantasia finisce per coincidere da un lato con questa

35 XXV 522-544.

36 XXV 545-565.

37 Cfr. Alfano 2018, p. 106: «In questo svolazzare di parole, sofismi e formulette ritroviamo non solo il gioco divertito di chi sta rivendicando la libera vanità della letteratura, ma la protesta del monaco benedettino, per il quale il percorso verso Dio non può essere di tipo logico e intellettuale, ma deve avere carattere mistico».

38 «O menchionazzi, qui fraschis tempora perdunt / talibus atque suos credunt sic spendere giornos / utilius quam qui macaronica verba misurant, / quam qui supra humeros Pasquini carmina taccant! / Isti nempe sua tandem levitate recedunt, / vos ad Nestoreos semper stultescitis annos»: «O quei gran minchioni che perdono tempo in simili bazzecole e credono di spendere così i loro giorni più utilmente di coloro che compongono versi macaronici, di coloro che attaccano carmi sugli omeri di Pasquino! Questi almeno, alla fine, si ritraggono dalla loro leggerezza! Voi insistete nelle sciocchezze fino all'età di Nestore» (XXV 574-579).

39 Cfr. Chiesa 1993, pp. 49-58, e Faini 2010, p. 202.

40 Cfr. Paccagnella 1979, p. 181: in riferimento al v. 238 della sua edizione della *Macaronea* di Tifi Odasi, lo studioso traduce il lemma *fantasticus* con gli aggettivi «fantasioso», «insensato» (vd. *infra* a proposito del personaggio di Bertipaglia).

stravagante originalità creatrice,⁴¹ dall'altro con l'alienazione della mente che deriva dalla corrosione dei valori propulsivi della *ratio* umanistica.⁴² Questo tipo di pazzia come rinuncia al senso della misura e allontanamento dalla norma mette in luce l'inadeguatezza del discorso razionale a conglobare gli aspetti contraddittori di un'esistenza sempre più complessa. È nello spazio del soggettivismo e della relatività dei valori che s'insinua il germe di una irrazionalità demiurgica: che sia ispirazione o follia, dunque, la Fantasia folenghiana trova la sua ragion d'essere in una caleidoscopica e indomabile espressione dell'io nella sua totalità.⁴³

Tale vitalismo è riscontrabile anche nella nuova figura che para la strada ai protagonisti: un buffone che 'fa il matto' mimando un gioco infantile con una girandola,⁴⁴ simbolo della natura effimera dell'esistenza umana.⁴⁵ Se da un lato questo *famattus*, dunque, incarna in maniera paradigmatica la dissociazione dal reale legata all'imprevedibilità della vita, dall'altro, attraverso la danza vivace che trascina perfino l'irreprendibile Baldo, suggerisce la possibilità di lasciarsi trasportare dall'energia di un'irrazionalità gioiosa. Nell'analisi di Bachtin le figure del furfante, del matto e del buffone rappresentano delle maschere che, prendendo le distanze dai meccanismi del quotidiano, svelano «*la cattiva convenzionalità di tutti i rapporti umani*»: secondo lo studioso, acquistano «*il diritto [...] di scimmiettare, di iperbolicizzare la vita; il diritto di parlare parodiando, [...] di strappare la maschera agli altri*».⁴⁶ In quest'ottica, l'insania può offrire la possibilità di evadere dalle serie consuetudini sociali rovesciando la «*verità ufficiale dominante*» per acquisire una visione alternativa della realtà.⁴⁷

Il *famattus* introduce il gruppo in una gigantesca zucca, svuotata e secca: i semi che si trovano ancora al suo interno la fanno risuonare come il sonaglio del tipico copricapo dei buffoni.⁴⁸ L'immagine della Zucca si apre

41 Cfr. Segre 1993, p. 30.

42 Cfr. Scianatico 1989, pp. 9-56; vd. in particolare p. 22 per la convergenza dei capolavori di Erasmo e Ariosto sul tema della follia e dell'ambiguità, «segno di un'area comune di elaborazione culturale, che trova non a caso precedenti nell'Alberti e nel gusto per la citazione del modello paradossale di Luciano di Samosata». Cfr. anche Capata 2000, p. 181.

43 Cfr. Parenti 1993, p. 160.

44 XXV 581-587.

45 Per questa interpretazione cfr. XVIII 245-246.

46 Cfr. Bachtin 1979b, pp. 306-309.

47 Cfr. Bachtin 1979a, p. 285: «La stupidità è la saggezza libera della festa».

48 XXV 600-603, 621-622.

a diverse interpretazioni, dall'accezione proverbiale di 'testa',⁴⁹ in questo caso vuota,⁵⁰ alla metaforica allusione alla follia allegra di chi intrattiene le corti e le piazze. In relazione al particolare contesto risulta interessante tener conto anche del possibile significato di inutile vanagloria;⁵¹ la Zucca, infatti, risulta essere la dimora infernale di poeti, cantori e astrologi che in vita hanno speculato sui sogni delle persone: «*Stanza poëtarum est, cantorum, astrologorum, / qui fingunt, cantant, dovinant somnia genti: / complevere libros follis vanisque novellis*». ⁵² La simmetria con cui sono costruiti i due versi e la scelta di porre le categorie professionali e le relative attività sullo stesso piano, con un unico oggetto che catalizza l'attenzione, suggeriscono di prescindere dalla diversità dell'approccio per lasciar emergere una dura critica al parassitismo dell'epoca, come poi esplicitato da una nuova invettiva del poeta che apre uno spiraglio sulla realtà socio-culturale contemporanea.⁵³

Aver riempito i libri di favole vane e menzogne rende poeti e cantori rei di una colpa tale da vincolarli in eterno in quella sede, vittime di una terribile tortura: la cruda estrazione di denti che continuano a ricrescere, affidata alle tenaglie di tremila barbieri 'esperti' stipendiati da Plutone in persona.⁵⁴ La descrizione della pena, l'unica sulla quale si sofferma con attenzione l'autore del *Baldus*, sottolinea il carattere iterativo del castigo e la continua rigenerazione prometeica del corpo lacerato: la sofferenza inferta nell'Oltretomba deve valere come monito per tutti coloro che quotidianamente «*fabbricano bugie*». ⁵⁵

49 Cfr. Messedaglia 1973, p. 239. C'è chi vi legge, invece, un omaggio al simbolo dell'Accademia degli Intronati (cfr. Rodda 2017, p. 6), l'istituzione senese a cui probabilmente Folengo prende parte (cfr. Menegazzo 1979, pp. 358-370); ma l'originaria stesura dell'episodio è anteriore alla fondazione dell'Accademia (l'episodio, infatti, risale all'edizione Toscolanense, pubblicata nel 1521; l'Accademia viene fondata nel 1525).

50 Il nesso tra la zucca vuota e l'idea di stupidità in un contesto parodico e grottesco potrebbe far pensare ad alcune interpretazioni proposte per spiegare il titolo *Apocolocyntosis* attribuito alla celebre satira seneciana: cfr. Biddau 2016, p. 98.

51 Cfr. Chevalier – Gheerbrant 2001, pp. 581-582.

52 «È la dimora dei poeti, dei cantori, degli astrologi che fabbricano, cantano, interpretano i sogni della gente: hanno riempito libri di favole e frottole vane» (XXV 608-610).

53 XXV 611-620 e in particolare i vv. 613-614: «*Ac quoque vos tantas caveatis fingere baias, / ut parasythiaca placeatis in arte signoris*» («Così che anche voi vi prendiate guardia di fabbricare tante fanfaluche per piacere nell'arte del parassita ai signori»).

54 XXV 627-632.

55 «*Quotidie quantas illi fecere bosias, / quotidie tantos bisognat perdere dentes, / qui quo plus strepantur ibi, plus denuo nascunt*»: «Quante bugie quelli fabbricarono ogni giorno, tanti denti devono perdere ogni giorno, denti che quanto più vengono laggii strappati, tanto più ricrescono da capo» (XXV 639-641).

Sembra interessante approfondire la connessione stabilita tra le bugie dei poeti e i denti da estrarre. Se si intende leggersi un contrappasso, come appare plausibile dal contesto e dalla stretta corrispondenza di colpa e pena, bisogna cercare di individuare un legame convincente tra i due elementi. Un'ipotesi plausibile potrebbe essere individuata nell'ambito delle eclettiche occupazioni dei cosiddetti 'canta-in-banca'.⁵⁶ Questi personaggi svolgono molteplici professioni allo stesso tempo: nel mondo dello spettacolo itinerante sono buffoni, cantori, ma anche tipografi e venditori dei propri opuscoli; tra le diverse mansioni, svolgono anche quelle di erbolati e 'cavadenti'. La connessione tra le occupazioni risulta chiara nella seconda edizione delle *Maccheronee* folenghiane, non solo dalla prefazione, in cui l'erbolato Aquario Lodola, nell'accusare il collega Scardaffo di disonestà nell'esercizio della professione, menziona l'estrazione dei denti,⁵⁷ ma anche dalla versione leggermente diversa del passo in esame: «*Sunt ibi diaboli numero tres mille vel ultra, / iugiter officium facientes herbolatorum*».⁵⁸ La *Macaronea* di Tifi Odasi offre forse uno spunto interessante: uno di questi uomini è anche un irrimediabile bugiardo; infatti, non gli si può tirare fuori la verità dai denti se non con la forza.⁵⁹ Da un lato, dunque, sembra verosimile ipotizzare che contro gli artisti di piazza si ritorca la loro stessa disonestà nell'esercizio della professione; dall'altro, estrarre i denti con la forza potrebbe alludere alla possibilità di ottenere finalmente parole veritiere.

I 'canta-in-banca', tuttavia, costituiscono soltanto lo spunto polemico: il vero bersaglio della critica folenghiana in questo passo s'identifica nell'errore di considerare la letteratura un valore totalizzante.⁶⁰ Il motivo

56 Cfr. Chiesa 1995a, pp. 119-134: lo studioso esamina queste figure di professionisti dello spettacolo itinerante che si esibiscono nelle piazze e nelle dimore aristocratiche cinquecentesche. In qualità di precettore in casa Orsini, Folengo assiste a esibizioni di questo genere a Venezia e ne fa cenno nei suoi scritti, menzionando nello specifico Zoppino, una figura piuttosto celebre la cui identità, però, risulta incerta per la critica.

57 Cfr. *ivi*, pp. 132-134.

58 «Là ci sono dei diavoli, in numero di tremila o più, che svolgono continuamente la mansione degli erbolati» (trad. mia); cfr. Luzio 1928, p. 311. La scena prosegue con la descrizione della cruenta punizione perpetrata dai diavoli: l'estrazione, tra grida di dolore, di denti che ricrescono continuamente, in numero direttamente proporzionale alle bugie inventate dai poeti.

59 Nel personaggio di Bertipaglia confluiscono gli elementi cardine degli episodi conclusivi del *Baldus*: è l'emblema del 'canta-in-banca' analizzato da Chiesa che si occupa di poesia, astrologia e discipline scientifiche senza alcuna competenza specifica e, come il *famattus*, è *fantasticus*, un matto e un buffone, un artista di piazza che porta sulla testa proprio una zucca tra le risate generali del pubblico; in conformità alla cattiva fama di tali personaggi, la sua peculiarità è l'incapacità di essere sincero. Cfr. Paccagnella 1979, pp. 118-121.

60 Cfr. Chiesa 1995b, pp. 145-146.

topico delle menzogne dei poeti⁶¹ viene impiegato per riflettere sulla natura artificiosa della creazione artistica che, lungi dall'implicare una rinuncia alla letteratura, ne esalta il proposito di giovare, pur entro i limiti della condizione effimera della parola scritta.⁶² Rivalutando in chiave antifrastica tutti i punti del poema in cui Folengo ha asserito di non poter dire bugie,⁶³ nell'ottica di una ricomposizione coerente con il proprio luogo di appartenenza si spiega la permanenza del poeta nella *Zucca poëtarum* per sottoporsi al castigo insieme a illustri colleghi come Omero e Virgilio.⁶⁴ Se la letteratura non può essere portatrice di verità definitive, anche quest'opera maccheronica non può concludersi con il compimento della missione dei protagonisti; non ancora, almeno: il poeta lascia ad altri questo compito,⁶⁵ auspicando in futuro un riscatto dell'arte, la possibilità reale di incidere positivamente sui valori sociali.

4. *Verae Maccheronee: la possibilità di un influsso luciano*

Se la natura mendace della poesia può essere riconosciuta come un tema piuttosto diffuso in letteratura,⁶⁶ non sembrerebbe possibile asserire lo stesso del supplizio infernale che subiscono poeti, cantori e astrologi per le bugie raccontate in vita. Considerando, dunque, che gli episodi del *Baldus* sono spesso frutto di una sorvegliatissima rielaborazione di *topoi* letterari, è lecito interrogarsi sull'originalità della scena posta a conclusione dell'opera.

È possibile innanzitutto notare che gli elementi cardine dell'episodio sono rappresentati dalla peregrinazione dei personaggi in un contesto infernale, dal castigo fisico perpetrato a danno dei rei e dal motivo della punizione, aver mentito nell'esercizio di una professione culturale in cui si dichiara di esprimere il vero; risulta degna di nota, inoltre, la potenziale corresponsabilità dell'autore dello scritto che riporta la scena. La compresenza di queste caratteristiche trova riscontro in un passo della *Storia Vera*

61 Cfr. Signorini 2005, pp. 105-107.

62 Cfr. Zoppi 2013, pp. 8, 23.

63 Cfr. ad esempio I 30-31, IV 54, XXIV 250.

64 XXV 642-650.

65 XXV 651-654. Cfr. Barberi Squarotti 1979, p. 170.

66 Oltre ai già citati contributi di Chiesa 1995b e Signorini 2005, si segnalano il lavoro di Lavagetto 2002 sul tema delle bugie in letteratura e lo studio di Jossa 2004 sulla veridicità della poesia.

di Luciano di Samosata, II 31: προσετίθεσαν δὲ οἱ περιηγηταὶ καὶ τοὺς ἐκάστων βίους καὶ τὰς ἀμαρτίας ἐφ' αἷς κολάζονται· καὶ μεγίστας ἀπασῶν τιμωρίας ὑπέμενον οἱ ψευδάμενοί τι παρὰ τὸν βίον καὶ οἱ μὴ τὰ ἀληθῆ συγγεγραφότες, ἐν οἷς καὶ Κτησίας ὁ Κνίδιος ἦν καὶ Ἡρόδοτος καὶ ἄλλοι πολλοί. τούτους οὖν ὄρων ἐγὼ χρηστὰς εἶχον εἰς τοῦπιόν τὰς ἐλπίδας· οὐδὲν γὰρ ἐμαυτῷ ψεῦδος εἰπόντι συνηπιστάμην.⁶⁷

Sull'opportunità di un confronto tra i due episodi la critica si è espressa in senso tendenzialmente favorevole;⁶⁸ tuttavia, almeno allo stato attuale delle conoscenze, manca un approfondimento filologico dell'ipotesi. Nell'ambito della ricezione del *corpus* luciano, l'analisi della traduzione in latino della *Storia Vera* ad opera dell'umanista umbro Lilio Tifernate⁶⁹ offre notevoli spunti per avvalorare almeno la sussistenza della tesi. Il passo in questione, infatti, presenta degli interventi interessanti: «*Apposuerant et historici supra cuiusque vitam, inscribentesque et peccata quibus mulctantur, maximaque omnium poena afficiebantur qui vitas ac aliorum mores inscribentes mentiti sunt veritatem obscurantes, inter quos Ctesias Cnidius et Herodotus erant aliique multi. Hos ego aspiciens bona sum spe confisus, utpote qui mihi eram conscius nullatenus in meis scriptis mentiri*». ⁷⁰ Il traduttore pone l'accento sull'occultamento della verità che deriva dalla menzogna nella scrittura; inoltre, la gamma di generi letterari a cui ci si può riferire viene ampliata rispetto al riferimento originale alla sola storiografia. L'aggiunta di «*in meis scriptis*»⁷¹ rafforza l'idea della delimitazione a un ambito letterario della menzogna perseguibile e pone in primo piano il rischio di un coinvolgimento del narratore stesso determinato dalla

67 «I periegeti inoltre ci spiegavano le vite di ciascuno e le colpe per le quali erano puniti, e i supplizi più gravi fra tutti li subivano coloro che nel corso della loro vita avevano mentito e coloro che non avevano detto, nelle loro storie, la verità, tra i quali c'erano Ctesia di Cnido ed Erodoto e molti altri. Vedendo costoro, io concepivo le migliori speranze per l'avvenire, giacché avevo la coscienza di non aver mai detto menzogna» (testo e trad. tratti da Cataudella 2017).

68 Cfr. Mele 1938, p. 328, Mattioli 1980, pp. 186-188, Parenti 1993, p. 154 e Capata 2000, p. 198.

69 Il *De veris narrationibus* di Tifernate risale verosimilmente al 1439 o al 1440, ma l'*editio princeps* viene stampata a Napoli nel 1475: cfr. Strinati 1995, pp. 11-12, e Jaitner-Hahner 2002, pp. 287-288.

70 Cfr. Dapelo – Zoppelli 1998, p. 217; «Gli storici avevano parlato in aggiunta della vita di ciascuno, scrivendo anche i peccati per i quali erano puniti, e con la pena più grave di tutte erano torturati coloro che avevano mentito scrivendo a proposito delle vite e dei costumi altrui, celando la verità, tra i quali c'erano Ctesia di Cnido, Erodoto e molti altri. Io, vedendo questi, confidai in una buona speranza, poiché ero consapevole di non aver mentito in nessun modo nei miei scritti» (trad. mia).

71 «*In meis ipse scriptis*» nella ristampa emendata di Bordon pubblicata a Venezia nel 1494 (cfr. Dapelo 1995).

sua produzione scritta.⁷² Se si considera poi che la seconda edizione del *Baldus* si conclude con un'ironica assoluzione del poeta,⁷³ l'affinità tra le due scene si rivela ancora maggiore.

Resta da individuare il tramite preciso che avrebbe consentito a Folengo di conoscere la traduzione di Lilio Tifernate. Il soggiorno nella casa della famiglia Folengo del cardinale ruteno Isidoro,⁷⁴ possessore del manoscritto Γ,⁷⁵ il più antico testimone del *corpus* luciano, per quanto rappresenti un indizio suggestivo, non sembra aver lasciato tracce significative. In ogni caso, la fortuna di Luciano nel Quattrocento⁷⁶ e l'ampia diffusione delle traduzioni umanistiche⁷⁷ consentono senza dubbio ulteriori studi in merito.

5. Balde, vale, studio alterius te denique lasso

Seguendo le avventure di Baldo e dei suoi compagni nei meandri infernali, il presente contributo ha posto in evidenza la caratterizzazione dello spazio e dei personaggi nei libri conclusivi del poema folenghiano. La struttura bipartita dell'ambiente ctonio ha consentito di mettere in luce la differente natura dei Regni delle streghe, dominati da una sostanziale opposizione tra illusione evanescente e realtà concreta, rispetto alla tradizionale sede oltretombale delle anime, modellata su riconoscibili elementi di matrice virgiliano-dantesca combinati con spunti tratti dalla cultura popolare. In seguito, con la guida di un folle saltimbanco, la catabasi degli eroici furfanti ha attraversato l'Antro della Fantasia, il luogo dove irrazionalità e capacità inventiva convergono, per poi arrestarsi nella Zucca dei poeti, la dimora di chi mente sfruttando i sogni della gente. Oltre a tentare di far emergere una

72 Il volgarizzamento veneziano di Nicolò d'Aristotele Zoppino, pubblicato a Venezia nel 1525, in questo punto appare invece molto più aderente all'originale greco; il passo specifico, infatti, dipende in questo caso da un manoscritto ferrarese (l'autore, forse, è Nicolò Leonicensi: tutti i volgarizzamenti inclusi nella raccolta sono tramandati in forma anonima nel Vaticanus Chig. L VI 215, collocabile alla corte di Ferrara tra il 1471 e il 1495).

73 «*Non tamen hanc zuccam potui schifare decentem, / in qua me tantos opus est nunc perdere dentes, / quantos Roma viros nunc obtinet inclita sanctos*»: «Tuttavia non ho potuto evitare questa zucca conveniente, / nella quale è necessario che io adesso perda tanti denti, / quanti uomini santi possiede la celebre Roma» (trad. mia). Cfr. Goggi Carotti, pp. 186-208.

74 Cfr. Billanovich 2014, p. 11.

75 Cfr. Mercati 1926, p. 62.

76 Cfr. Mattioli 1980.

77 Cfr. Berti 1988.

coerente prospettiva esegetica incentrata sul valore attribuito da Folengo alla letteratura, la ricerca si è posta l'obiettivo di valutare la plausibilità di nuove letture, con particolare attenzione alla possibilità che la *Storia Vera* di Luciano di Samosata sia riconoscibile come la principale fonte d'ispirazione per la scena finale del castigo inflitto ai poeti.

In questa sede l'indagine ha delineato solo in parte l'intreccio dei vari apporti letterari alla base della costruzione degli Inferi di Merlin Cocai. Un'opera fortemente composita come il *Baldus* lascia aperte molte interpretazioni, sovverte il «*consolidato rapporto di distanza fra alto e basso*»⁷⁸ e realizza un *ordine confuso*⁷⁹ di rimandi espliciti, allusioni e *topoi*, la cui pregnanza semantica non può che essere stimolo continuo per nuove ricerche e diverse letture.

78 Cfr. Corsaro 2019, p. 89.

79 XXV 478.

BIBLIOGRAFIA

TESTI

- Calzecchi Onesti 2011 = Rosa Calzecchi Onesti (ed.), *Virgilio. Eneide* [1967], Torino, 2011.
- Cataudella 2017 = Quintino Cataudella (ed.), *Luciano. Storia Vera* [1990], Milano, 2017.
- Chiesa 2006 = Mario Chiesa (ed.), *Teofilo Folengo. Baldus*, Torino, 2006.
- Dapelo – Zoppelli 1998 = Giovanna Dapelo – Barbara Zoppelli (edd.), *Lilio Tifernate. Luciani De veris narrationibus*, Genova, 1998.
- Luzio 1928 = Alessandro Luzio (ed.), *Merlin Cocai (Teofilo Folengo). Le Maccheronee*, Bari, 1928.
- Mattalia 2009 = Daniele Mattalia (ed.), *Dante Alighieri. La Divina Commedia* [1960], Milano, 2009.
- Paccagnella 1979 = Ivano Paccagnella, *Le macaronee padovane: tradizione e lingua*, Padova, 1979.
- Zampese 2018 = Cristina Zampese (ed.), *Ludovico Ariosto. Orlando furioso* [2013], Milano, 2018.

STUDI CRITICI

- Alfano 2018 = Giancarlo Alfano, *Folengo, Rabelais e la doppia abbondanza dei giganti*, in E. Gregori (ed.), *Rinascimento fra il Veneto e l'Europa. Questioni, metodi, percorsi*, Padova, 2018, pp. 89-110.
- Bachtin 1979a = Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, 1979.
- Bachtin 1979b = Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, Torino, 1979.
- Barberi Squarotti 1979 = Giorgio Barberi Squarotti, *L'inferno del "Baldus"*, in E. Bonora – M. Chiesa (edd.), *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo. Atti del convegno tenuto a Mantova il 15-17 ottobre 1977*, Milano, 1979, pp. 153-185.
- Berti 1988 = Ernesto Berti, *Alle origini della fortuna di Luciano nell'Europa occidentale*, «Studi Classici e Orientali» 37 (1988), pp. 303-351.
- Biddau 2016 = Federico Biddau, *Le incongruenze nell'"Apocolocintosi" di*

- Seneca, «Hermes» 144 (2016), pp. 97-108.
- Bigi 1989 = Emilio Bigi, *Poesia latina e volgare nel Rinascimento italiano*, Napoli, 1989.
- Billanovich 2014 = Giuseppe Billanovich, *Tra don Teofilo Folengo e Merlin Coccaio*, [1948], Torino, 2014.
- Cancro 2019 = Teresa Cancro, *Vagabondi, furfanti e buffoni. Mésalliances inedite e palinodia dell'eroe nel «Baldus» di Teofilo Folengo*, in F. Castellano – I. Gambacorti – I. Macera – G. Tellini (edd.), *Le forme del comico. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI, Firenze, 6-9 settembre 2017*, Firenze, 2019, pp. 885-899.
- Capata 2000 = Alessandro Capata, *Semper Truffare Paratus. Genere e ideologia nel Baldus di Folengo*, Roma, 2000.
- Chevalier – Gheerbrant 2001 = Jean Chevalier – Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli: miti, sogni, costumi, gesti, forme, figure, colori, numeri*, [1986], Milano, 2001.
- Chiesa 1993 = Mario Chiesa, *Il Parnaso e la Zucca: la letteratura secondo il Folengo*, in G. Bernardi Perini – C. Marangoni (edd.), *Teofilo Folengo nel quinto centenario della nascita (1491-1991). Atti del Convegno Mantova-Brescia-Padova, 26-29 settembre 1991*, Firenze, 1993, pp. 49-58.
- Chiesa 1995a = Mario Chiesa, *Zuan Polo “Apresso el relógio”, Zoppino “Ad pillastra Samarchi”:* buffoni ed erbolati in piazza e in corte, in M. Chiesa – S. Gatti (edd.), *Il Parnaso e la zucca. Testi e studi folenghiani*, Alessandria, 1995, pp. 119-134.
- Chiesa 1995b = Mario Chiesa, *Bugia, verità, poesia*, in M. Chiesa – S. Gatti (edd.), *Il Parnaso e la zucca. Testi e studi folenghiani*, Alessandria, 1995, pp. 143-154.
- Corsaro 2019 = Antonio Corsaro, *Per una storia del comico nel Cinquecento*, in S. Magherini – A. Nozzoli – G. Tellini (edd.), *Le forme del comico. ADI, XXI Congresso Nazionale. Atti delle sessioni plenarie 6, 7, 8, 9 settembre 2017*, Firenze, 2019, pp. 73-91.
- Curtius 1995 = Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* [1948], Firenze, 1995.
- Danese 1992 = Roberto Mario Danese, *L'anticosmo di Eritto e il capovolgimento dell'inferno virgiliano. Lucano, Phars. 6, 333 sgg.*, in *Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche. Memorie*, Serie 9, 3/3, Roma, 1992, pp. 197-263.
- Dapelo 1995 = Giovanna Dapelo, *Benedetto Bordon editore di Luciano. Il De veris narrationibus dall'archetipo al textus vulgatus*, «Medioevo e Rinascimento» 9 (1995), pp. 233-259.

- Faini 2010 = Marco Faini, *La cosmologia macaronica. L'universo malinconico del Baldus di Teofilo Folengo*, Roma, 2010.
- Goggi Carotti 1979 = Laura Goggi Carotti, *La rielaborazione degli episodi della Domus Phantasiae e della Zucca (Baldus XXV)*, in E. Bonora – M. Chiesa (edd.), *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo. Atti del convegno tenuto a Mantova il 15-17 ottobre 1977*, Milano, 1979, pp. 186-208.
- Jaitner-Hahner 2002 = Ursula Jaitner-Hahner, *La traduzione latina delle Storie Vere di Luciano e le sue vicende attraverso i secoli*, in R. Maisano – A. Rollo (edd.), *Manuele Crisolora e il ritorno del greco in Occidente. Atti del convegno internazionale, Napoli 26-29 giugno 1997*, Napoli, 2002, pp. 283-312.
- Jossa 2004 = Stefano Jossa, *Da Ariosto a Tasso: la verità della storia e le bugie della poesia*, «Studi rinascimentali. Rivista internazionale di letteratura italiana» 2 (2004), pp. 69-82.
- Lavagetto 2002 = Mario Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne: sulla bugia in letteratura*, Torino, 2002.
- Lazzerini 1978 = Lucia Lazzerini, *Una lettura folenghiana*, in *Testi e interpretazioni. Studi del seminario di Filologia Romanza dell'Università di Firenze*, Milano-Napoli, 1978, pp. 409-424.
- Mattioli 1980 = Emilio Mattioli, *Luciano e l'Umanesimo*, Napoli, 1980.
- Mele 1938 = Eugenio Mele, *Lope de Vega, Merlin Cocai e Luciano*, «Giornale storico della letteratura italiana» 112 (1938), pp. 323-328.
- Menegazzo 1979 = Emilio Menegazzo, *Teofilo Folengo accademico Intronato (con una noterella extravagante)*, in E. Bonora – M. Chiesa (edd.), *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo. Atti del convegno tenuto a Mantova il 15-17 ottobre 1977*, Milano, 1979, pp. 358-370.
- Mercati 1926 = Giovanni Mercati, *Scritti d'Isidoro il cardinale Ruteno e codici a lui appartenuti che si conservano nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Roma, 1926.
- Messedaglia 1973 = Luigi Messedaglia, *Vita e costume della Rinascenza in Merlin Cocai*, Padova, 1973.
- Parenti 1993 = Giovanni Parenti, *“Phantasia plus quam phantastica” e l'ispirazione del “Baldus”*, in F. Gavazzeni – G. Gorni (edd.), *Le tradizioni del testo. Studi di Letteratura Italiana offerti a Domenico De Robertis*, Milano-Napoli, 1993, pp. 147-172.
- Rodda 2017 = Giordano Rodda, *Da Sileno alla zucca. Il sapere nascosto e l'accademia nel primo Cinquecento*, in B. Alfonzetti – T. Cancro – V. Di Iasio – E. Pietrobon (edd.), *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica. Atti*

- del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), Roma, 2017, pp. 1-8.
- Scianatico 1989 = Giovanna Scianatico, *Il dubbio della ragione. Forme dell'irrazionalità nella letteratura del Cinquecento*, Venezia, 1989.
- Segre 1993 = Cesare Segre, *Baldus, la fantasia e l'espressionismo*, in G. Bernardi Perini – C. Marangoni (edd.), *Teofilo Folengo nel quinto centenario della nascita (1491-1991). Atti del Convegno Mantova-Brescia-Padova, 26-29 settembre 1991*, Firenze, 1993, pp. 21-31.
- Signorini 2005 = Rodolfo Signorini, *Poeti e bugie*, «Quaderni folenghiani» 5 (2005), pp. 105-107.
- Strinati 1995 = Maria Gabriella Strinati, *Traduzioni quattrocentesche della Storia Vera di Luciano*, in *Atti e memorie dell'Accademia patavina di Scienze, Lettere ed Arti*, Padova, 1994-1995, 107, pp. 5-18.
- Zoppi 2013 = Federica Zoppi, *Zucche e antri infernali: considerazioni metaletterarie tra Folengo e Cervantes*, «Orillas. Rivista d'ispanistica» 2 (2013), pp. 1-29.