

 **MIMESIS / I SENSI DEL TESTO**

N. 23

Collana di critica e storiografia letteraria diretta da *Fausto Curi*





EDO500

Edoardo Sanguineti
e il Cinquecento italiano

a cura di

Alessandro Ferraro e Maria Irene Torregrossa

 MIMESIS

Volume stampato grazie al contributo del Dipartimento di Italianistica,
Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo dell'Università degli Studi di Genova.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *I sensi del testo* n. 23
Isbn: 9788857557236
Issn: 2612-4858

© 2020 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

PRESENTAZIONE <i>di Alessandro Ferraro</i>	7
---	---

PARTE PRIMA STUDI

TRAVESTIRE LA NARRAZIONE. PETRONIO, DANTE E ARIOSTO NEL <i>CAPRICCIO ITALIANO</i> E NEL <i>GIUOCO DELL'OCA</i> DI EDOARDO SANGUINETI. FONTI, MODELLI, ALLUSIONI <i>di Erminio Riso</i>	15
--	----

DA ARETINO A BRUNO: QUALCHE APPUNTO SUL CINQUECENTO (ERETICO ED EROTICO) NELLA <i>WUNDERKAMMER</i> <i>di Clara Allasia</i>	55
---	----

TRACCE "ARIOSTESCHE" E "ARIOSTEVOLI" NELLE SCHEDE DELLA <i>WUNDERKAMMER</i> <i>di Chiara Tavella</i>	77
--	----

ELEMENTI DI [NON] ASTRATTA COMBINAZIONE. SANGUINETI, <i>TRIPERUNO</i> E IL MOSAICO CINQUECENTESCO <i>di Giordano Rodda</i>	95
--	----

UN DIALOGO ORRIBILMENTE COMICO: BRUNO E SANGUINETI <i>di Gian Luca Picconi</i>	119
--	-----

CHIAZZE. UNA CERTA EREDITÀ VISIVA DEL RINASCIMENTO NELLA POESIA DI SANGUINETI <i>di Aurora Conde Muñoz</i>	145
--	-----

PARTE SECONDA
DOCUMENTI

SANGUINETI E TASSO <i>di Stefano Verdino</i>	175
---	-----

MEMORIA DEL TASSO [1995] <i>di Edoardo Sanguineti</i> <i>a cura di Stefano Verdino</i>	185
--	-----

IL CINQUECENTO SECONDO SANGUINETI NEI DOCUMENTI TELEVISIVI E RADIOFONICI CONSERVATI NELL'ARCHIVIO RAI <i>di Eleonora Sartirana</i>	193
--	-----

INTERVISTA SU ARIOSTO PER RADIO D'ANNATA – RADIO 3 [1997] <i>di Edoardo Sanguineti</i> <i>a cura di Eleonora Sartirana</i>	211
---	-----

INTERVENTI SU ARIOSTO, TASSO E CINQUECENTO PER RAI EDUCATIONAL [2000] <i>di Edoardo Sanguineti</i> <i>a cura di Eleonora Sartirana</i>	215
---	-----

“LE DONNE, I CAVALIER”. LEZIONE E LETTURE ARIOSTESCHE AL TEATRO STABILE DI GENOVA [2007] <i>di Edoardo Sanguineti</i> <i>a cura di Maria Irene Torregrossa</i>	249
---	-----

SPOGLI DEL BANDELLO. SCHEDE LESSICOGRAFICHE PER I SUPPLEMENTI DEL GRANDE DIZIONARIO DELLA LINGUA ITALIANA <i>di Lorenzo Resio</i>	257
--	-----

GIORDANO RODDA
ELEMENTI
DI [NON] ASTRATTA COMBINAZIONE
Sanguineti, *Triperuno* e il mosaico cinquecentesco

1. *Il caos al centro del labirinto*

“Una cultura come quella dei manuali nostrani, anche i più nobili, e i meno manuali possibili [...] tira innanzi volentieri a colpi di Tre Corone, e [...] ama far mazzo degli Irregolari, certo per regolarizzarli a ogni patto, intollerante dei Diversi, un po’ come campa, su altro piano, per comodità storiografica, di Periodi (e di autori) di Transizione”¹. Così scrive Edoardo Sanguineti in quello che, per quanto breve, rimane il suo più completo scritto critico dedicato all’opera folenghiana: quell’*Italiani, io vi esorto al Folengo* comparso su “Tuttolibri” del 15 ottobre 1977 e poi ripubblicato con il titolo di *Il ritorno di Baldus* in *Giornalino Secondo*. La polemica riguarda il volume dei “Classici” editi da Ricciardi, curato da Carlo Cordiè tra il 1976 e il 1977 e diviso in due tomi, il primo dedicato al benedettino mantovano e il secondo a Doni e all’Aretino². La rivendicazione dell’unicità di Folengo rispetto ad altri autori cinquecenteschi, e a vario titolo eterodossi, non si limita a fungere da biasimo per le scorciatoie della storiografia letteraria, ma è un primo segnale della frequentazione non occasionale da parte di Sanguineti delle opere macaroniche, italiane e latine. Banalizzando: a parlare qui è ancora una volta – forse più del solito – il poeta “novissimo”, conscio di una sua condivisione intima con

1 E. Sanguineti, *Il ritorno di Baldus*, in *Giornalino Secondo*, 1976-1977, Einaudi, Torino 1979, p. 291.

2 Due tomi antologici, appunto; quello folenghiano, che pure rimase un momento capitale nella nuova rinascenza di studi dedicati al monaco benedettino, comprendeva ampi stralci delle *Macaronie* (tra cui la *Zanitonella* in versione integrale e un brano per ogni libro dei *Baldus*), l’*Orlandino*, gli *Epigrammata*, alcuni lacerti dal *Caos del Triperuno* e dalla *Umanità del Figliuolo di Dio*. Cfr. T. Folengo, *Opere di Teofilo Folengo*, in *Folengo, Aretino, Doni*, a cura di C. Cordiè, Ricciardi, Milano-Napoli 1977, vol. I.

la carica eversiva linguistica folenghiana; condivisione già esplicitata una decina di anni prima, quando nel 1964 aveva scelto il titolo di *Triperuno*, come il folenghiano *Caos*, per raccogliere con l'edizione Feltrinelli *Opus Metricum* (a sua volta costituito da *Laborintus* ed *Erotopaegnia*) e *Purgatorio de l'Inferno*, secondo la consueta articolazione a scatole cinesi delle sue raccolte³.

Con il suo gusto per la messa in discussione di quanto apparirebbe ormai pacifico, Sanguineti scompone e scardina. La mancanza di interesse per le formule di comodo gli impedisce di annacquare il giudizio sugli episodi che nel sedicesimo secolo si allontanano dalla norma petrarchesca, cogliendone invece le sottigliezze e isolando gli autori che, lungi dal fermarsi a un'eversione superficiale, sono stati in grado di comprendere il potere deflagrante (e ideologico) della parola, combinando le tessere apparentemente disarmoniche nell'elaborazione di una prospettiva nuova. Nell'ultimo capitolo del suo *La poesia nel labirinto*, Elisabetta Bacarani⁴ si è espressa in modo convincente sulle strategie che legano due tra le principali eccezioni alla regola cinquecentesca – Giordano Bruno⁵ e, appunto, Teofilo Folengo – a Sanguineti, partendo dall'omaggio dei titoli. Tale accenno è da non trascurare, in quanto anche la soglia, l'apertura del dialogo con il lettore attraverso la denominazione dell'opera, è un'editata dichiarazione di poetica e non semplice etichetta di catalogo⁶. Rimane a

3 E. Sanguineti, *Triperuno*, Feltrinelli, Milano 1964.

4 E. Bacarani, *La poesia nel labirinto. Razionalismo e istanza "antiletteraria" nell'opera e nella cultura di Edoardo Sanguineti*, Il Mulino, Bologna 2002.

5 I rapporti tra Bruno e Folengo sono ben noti, a partire da quel riferimento a Mafelina Lodola (la musa macaronica dell'astronomia) a cui Bruno ricorre prima della sua catabasi londinese ne *La cena de le Ceneri* ("Or qua li voglio, dolce Mafelina che sei la musa di Merlin Coccajo"; cfr. G. Bruno, *La cena de le Ceneri*, in Id., *Opere italiane*, a cura di N. Ordine, UTET, Torino 2000, p. 471). Il contributo di Bacarani analizza bene la natura del riferimento sanguinetiano a Bruno, anche alla luce del rapporto con Giorgio Barberi Squarotti (cfr. G. Barberi Squarotti, *Bruno e Folengo*, "Giornale storico della letteratura italiana", CXXXV, 1958, pp. 51-60).

6 Come fa notare Bacarani, "Diverso [...] è il punto di vista dell'uomo di lettere, dello scrittore. Lui, che i titoli li sceglie e li fabbrica, sarà probabilmente d'accordo con Butor [...] sul fatto che un libro è composto di due parti, una più corta che è il titolo e una più lunga che è il testo, e che l'essenziale è il rapporto, l'equilibrio che si realizza tra le due parti" (E. Bacarani, *La poesia nel labirinto*, cit., p. 271). Anche Erminio Risso, parlando della scelta di *Laborintus* come titolo della prima raccolta sanguinetiana

mio avviso ancora qualcosa da dire su questi rapporti a distanza, articolati nella dimensione rapsodica dei pochi riferimenti diretti ma sufficienti a dimostrarci la sorprendente valorizzazione anche delle opere più oscure di Folengo. La relativa scarsità di citazioni esplicite nel voluminoso *corpus* critico di Sanguineti non va quindi intesa come implicita ammissione della subalternità del mantovano di fronte agli studi prediletti, ma è specchio di un approfondito studio sottotraccia: a dimostrarlo ci sono le correzioni precisissime che – limitandosi alle prime pagine – nella sua recensione Sanguineti riporta alle note del *Caos* vergate da uno studioso folenghiano non certo sprovveduto come Cordiè.

Proprio sul *Caos* all'epoca dell'antologia Ricciardi⁷ gravava ancora il severo giudizio critico di Giuseppe Billanovich, che con il suo *Tra don Teofilo Folengo e Merlin Cocaio* nel 1948 aveva scritto non solo una biografia folenghiana di assoluto valore⁸, ma anche il primo testo in grado di proporre una reale visione d'insieme delle opere folenghiane, liberando il benedettino dalla patina romantica di scapestrato irregolare che aveva visto in *De Sanctis* il suo propugnatore più illustre⁹. Nel volume Billanovich si era

(una delle tre che confluiranno in *Triperuno*), conferma che “se il titolo è la traccia, la novecentesca rubrica, che l'autore consegna al lettore, ovvero l'ottica privilegiata (in esaltazione o in depressione, come dato di ipersignificazione o come dato sviante, come trappola), la chiave di lettura ed interpretazione in quanto soglia, la selezione, lo scegliere l'uno o l'altro dei titoli possibili è, poi, già, questione di prospettiva ideologica” (E. Riso, “Laborintus” di *Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, Manni, Lecce 2006, p. 9).

- 7 Testo peraltro fondamentale per dare ancora più vigore al rinnovato interesse verso Folengo in quegli anni. Cruciale, per limitarsi all'esempio più illustre, il convegno mantovano i cui atti furono poi raccolti in *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo*, Atti del Convegno di studi promosso dall'Accademia virgiliana e dal Comitato Mantova-Padania 77, Mantova, 15-16-17 ottobre 1977, a cura di E. Bonora e M. Chiesa, Feltrinelli, Milano 1979. Per approfondire gli studi folenghiani di quegli anni è imprescindibile il volume di M. Zaggia, *Schedario folenghiano dal 1977 al 1993*, Olschki, Firenze 1994.
- 8 Il volume è stato recentemente riedito con una preziosa introduzione e curatela di Andrea Canova: cfr. G. Billanovich, *Tra don Teofilo Folengo e Merlin Cocaio*, a cura di A. Canova, Aragno, Torino 2014.
- 9 “Merlino, o piuttosto Teofilo, o piuttosto Girolamo, era [...] uno di quegli uomini che si chiamano 'scapestrati', e fin dal principio perdono l'orizzonte, e fanno una vita 'sbagliata” (F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, Mondadori, Milano 1991, p. 467). Oggi sappiamo

espresso senza mezzi termini sull'opera, definendola uno "sciocco libro, aborto di un grande intelletto" dove regnava "una scrittura più debole e più irritante delle molte opere pie, pallide di anemia congenita ma per lo meno lisce e uniformi", ricolmo insomma di "imbrogli confusi e vuoti"¹⁰. È per questo che Massimo Zaggia può considerare la scelta di *Triperuno* da parte di Sanguineti come titolo per la propria raccolta come "un episodio bizzarro e isolato"¹¹. E d'altronde qualsivoglia successo del *Caos* folenghiano, composto nel 1526 e dato alle stampe nel 1527, era stato quasi del tutto completamente oscurato da quello *Macaronee*.

Episodio bizzarro sì, ma di certo non casuale, come non lo sono mai le scelte di Sanguineti¹². Nel 1527 Folengo è monaco "licenziato", dispensato dai voti con tutta probabilità in seguito ai contrasti con Ignazio Squarcialupi, potente abate fiorentino al vertice della Congregazione benedettina dopo la morte di Giovanni Corner, a suo tempo sostenuto dai fratelli Folengo¹³. Ormai stabilmente

che Folengo fu uomo di eccellente cultura e che i motivi del suo allontanamento momentaneo dall'ordine furono soprattutto politico-religiosi, in un momento di grande fermento per la congregazione benedettina.

- 10 Va peraltro ricordato come il giudizio di Billanovich rientri in una prospettiva più ampia, con un sostanziale scarto tra la valutazione dell'autore, anche in materia di fede e di simpatie verso i riformati, e della sua opera: come ricorda lo stesso Cordiè nel volume recensito da Sanguineti, il Folengo di Billanovich è "un monaco sostanzialmente incapace di trovare un rapporto soddisfacente con il mondo durante il periodo della *licentia*, desioso della quiete sicura che il convento offriva a un carattere privo di slanci, di eroica abnegazione morale e intellettuale, disposto a transare le sue marachelle amministrative e letterarie mediante una rinuncia totale a quelle velleità, non altro che di temperamento, che durante gli anni giovanili aveva pur coltivato. Questa è l'angusta psicologia in cui il Billanovich rinchiude Teofilo" (*Folengo-Aretino-Doni. Opere di Teofilo Folengo*, a cura di Carlo Cordiè, Ricciardi, Milano-Napoli 1977, vol. I, p. XXXIV).
- 11 M. Zaggia, *Una contraffazione editoriale folenghiana*, in "Studi e problemi di critica testuale", XLV, ott. 1992, p. 85.
- 12 Vale la pena di ricordare che l'attenzione riservata a titoli e paratesti rappresenta un altro tratto condiviso con Folengo, che nel gioco delle soglie, degli autori fittizi, dei curatori immaginari e degli archeologi di fantasia ama avventurarsi. Si veda, tra gli ultimi studi in materia, il saggio di G. Crimi, *Due chiose al Baldus: Aquario Lodola e XVIII*, 247, in "Quaderni folenghiani", 8, 2010-2013, Vecchiarelli, Manziana 2014, pp. 59-73.
- 13 Squarcialupi era ancora vivo durante la composizione del *Caos* ma morto alla sua pubblicazione. Cfr. soprattutto A. Daniele, *Ignazio Squarcialupi e Teofilo Folengo*, in "Quaderni folenghiani", I, 1995-1996, pp. 69-100.

a Venezia presso Camillo Orsini come precettore del figlio Paolo, Teofilo utilizza il *Caos del Triperuno* per un attacco frontale al nemico, con velate accuse in chiave allegorica sulla morte del Corner nei versi del *Tumulo del Cornagianni*. Questo fu anche il periodo di concezione e scrittura dell'*Orlandino*, poema in ottave italiane sulla nascita e l'infanzia di Orlando; la seconda edizione delle *Macaronee*, la Toscolanense, era stata invece data alle stampe nel 1521. Da qui si può desumere un primo indizio sulla scelta sanguinetiana del *Caos* come riferimento. Si tratta infatti di un testo figlio dell'*hic et nunc*, laddove il *Baldus* (e in genere tutte le *Macaronee*) rappresenta un organismo proteiforme e variabile, che attraverso le diverse redazioni, nel corso di più di trent'anni di composizione, aveva assunto fisionomie radicalmente diverse; in primo luogo con il *dietrofront* linguistico tra la Toscolanense e la Cipadense, di cui si dirà più avanti.

Anche per sommi capi, un riassunto del *Caos* serve a rischiarare zone che risuonano in accordo con temi marcatamente sanguinetiani. A trentacinque anni – “nel mezzo del cammin di nostra vita”, dichiara esplicitamente nella penultima ottava dell'opera – Folengo compare sia come singolo personaggio sia scisso in tre diversi *alter ego*: Limerno (Limerno Pitocco è l'autore fittizio dell'*Orlandino*), Merlino (il Merlin Cocai delle *Macaronee*) e in ultimo Fulica, dalla folaga, emblema della famiglia Folengo. Il protagonista Triperuno è una sorta di Trimurti che vale come rappresentazione del poeta e delle sue diverse vocazioni letterarie a cavallo tra il 1526 e il 1527. Mentre attraversa le tre selve (la seconda a sua volta è tripartita nei regni di Carossa, Matotta e Perissa), Triperuno conversa con Limerno, Merlino e Fulica, fino a giungere al cospetto di Cristo a cui, ormai libero dalle tentazioni terrene, affida sé stesso.

Con qualche contaminazione, a ogni personaggio viene assegnato un codice. Limerno si esprime in volgare e dà prova delle sue capacità di poeta petrarchista con sonetti che rientrano a pieno titolo nel verseggiare “corretto” dopo il magistero delle *Prose bembiane*; Merlino è il grande affabulatore macaronico, ozioso, goloso, traboccante di padano orgoglio contro le pedissequhe imitazioni della lingua toscana da parte di Limerno, tanto da citare all'interno dei suoi racconti anche qualche pagina del *Baldus* modificata qua e là; Fulica infine è un teologo prolisso e verboso. Per

una scelta palinodica ma anche per un *impasse* poetico Folengo non sembra voler assegnare un ruolo di privilegio alla sua opera maggiore, le *Macaronee*, ricordando di essere anche un intellettuale monaco e un rimatore in volgare; due nature che andranno di pari passo nella *Palermitana* e nell'*Umanità del Figliuolo di Dio*.

Fatte salve le valutazioni estetiche, il *Caos* rimane – programmaticamente – un'opera complessa e assai ardua da interpretare. La scissione dell'io letterario che si scopre in crisi all'indomani delle *Prose della volgar lingua* esacerba l'animo di un monaco già da tempo polemico verso la corruzione del proprio ordine e non immune alle tentazioni evangeliche condivise da tanti suoi confratelli¹⁴. Sul palcoscenico poetico si misura il rapporto ambivalente tra il modello imposto di Petrarca e i continui riferimenti all'ammirato Dante, sia a livello strutturale – l'attraversamento delle selve verso una palingenesi, l'insistenza sull'elemento trinitario¹⁵, la trattazione sistematica dei peccati della Congregazione benedettina – che linguistico. Pugnace nella volontà di riformare la lingua della poesia senza per questo svalutare sbrigativamente la tradizione, Sanguineti può vedere Folengo come un precursore ideale in cui coesistono diverse istanze letterarie, il *calembour* diventa strumento che non si esaurisce nell'evocazione della risata ma suggerisce nuove chiavi interpretative, il ricorso agli strumenti tipografici (gli acrostici) si lega alla persistenza di dedali in cui la parola viene stravolta ed eternamente ricomposta. Un intreccio continuamente evocato nel *Caos*: “quell'inferno d'ignoranza, quel laberinto d'errori”; le tre regioni attraversate da Triperuno, Carossa, Matotta e Perissa sono “uno laberinto di cento migliaia di errori”; “io nel più profondo / Era del Caos, centro e laberinto”; a metà della seconda selva Triperuno si trova al “Centro di questo

14 Cfr. i lavori del Goffis, come quelli contenuti in C. F. Goffis, *L'eterodossia dei fratelli Folengo*, Fratelli Pagano, Genova 1950, e il fondamentale M. Chiesa, 1526: *Il Folengo e le sue scorte*, in Id., *Teofilo Folengo tra la cella e la piazza*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1988, pp. 52-112, con relativa bibliografia.

15 Un contributo che illustra con intelligenza i significati esulanti dall'ovvio della simbologia trinitaria, ma anche dell'alchimia e della risemantizzazione macaronica del reale, è quello di M. Faini, *Il palpabile parlare: linguaggio, profezia e alchimia tra Folengo, Leonardo e Ariosto*, in *Folengo in America*, a cura di M. Scalabrini, Longo Editore, Ravenna 2012, pp. 77-96.

Caos, detto “labyrinth”, e così via¹⁶. Un labirinto, ancora, che rappresenta per Folengo il tentativo di accordare le forze centrifughe che minacciano di travolgerlo sotto una prospettiva morale, linguistica¹⁷ e politica. È in atto una tragedia corale oltre che personale, come il monaco ben sa dopo aver assistito di persona alle devastazioni delle milizie mercenarie nel Nord Italia; poco dopo la pubblicazione del *Caos* gli arriverà notizia del sacco di Roma, mentre si trova a Mentana, presso un castello dell’Orsini.

Più di quattrocento anni dopo, sarà da un fervore analogo che *Laborintus* vedrà la luce¹⁸. Il testo di Sanguineti, uscito per l’editore varesino Magenta nella collana “Oggetto e simbolo” diretta da Luciano Anceschi, quando appare è – come il *Caos* e le *Macaronnee* – qualcosa di mai visto prima: il laborontico e il macaronico (che pure hanno, come si vedrà, le loro cruciali differenze, al di là del contesto storico) appaiono come codici ricombinatori che tentano la strada verso un nuovo linguaggio, che per Sanguineti non si può affrancare dall’essere specchio dell’ideologia. Per questo Sanguineti nella sua recensione al libro di Cordiè non cela la propria ispirazione: “come autore di un postremo *Triperuno*, non posso non rallegrarmi in cuore che fette cospicue del *Caos* [...]

16 Le citazioni dal *Caos* arrivano quando possibile dal libro di Cordiè, altrimenti – piuttosto che dalle imperfette *Opere italiane* a cura di Umberto Renda (Laterza, 2011) – dall’originale di T. Folengo, *Chaos del Tri per uno*, N. Garanta, Venezia 1526 (ma 1527).

17 Secondo Folena, in quello che è uno dei più noti saggi sul *Caos*, “il *Caos* è anzitutto, e mi pare nel suo significato più immediatamente tangibile e apprezzabile per noi, una “poetica” nel senso etimologico e più individualmente problematico, un trattato su una personalissima questione della lingua, un “che cosa fare?” riferito a una situazione espressiva confusa e contraddittoria” (G. Folena, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, p. 149).

18 Come ricorda Erminio Risso, il 1956 è “anno cruciale per diversi motivi; se pensiamo ai grandi eventi, è l’anno della rivolta ungherese, che innescava una serie di reazioni a catena dell’intellettualità internazionale di sinistra, e in particolare di quella italiana, pronta a interrogarsi e a mettere in discussione l’intera attività politica (e culturale) del decennio ’45-’55. Su un piano più strettamente nazionale, siamo comunque in un momento di grande cambiamento della cultura italiana che, dopo il fascismo e nella fase di ricostruzione del dopoguerra, si apre al confronto in una prospettiva di socializzazione e di diffusione dei saperi, non più riservati alle sole classi colte e dominanti ma pronti a diventare patrimonio condiviso” (E. Risso, *Laborintus di Edoardo Sanguineti*, cit., p. 7).

siano penetrate nella silloge. Anche perché permettono di misurare, così a primo sguardo, di quanto zelo esegetico convenga ancora dar prova, in proposito”¹⁹. Sanguineti peraltro non si limita all’augurio ma interviene in prima persona su alcuni luoghi del *Caos*, correggendo il volume Ricciardi e dimostrando la profondità della propria lettura; e non mi pare casuale che le glosse alle glosse di Cordiè, riportate a mo’ d’esempio, riguardino versi dove a predominare sono il gioco trinitario e la questione linguistica – un’attività che non è mai mera pedanteria, ma rivendicazione dell’importanza di una corretta interpretazione della parola.

2. *Il miracolo mancato*

Se la scelta dei titoli *Triperuno* e *Purgatorio de l’Inferno* è di molto anteriore alla riflessione folenghiana contenuta di “Tuttolibri”, la stessa è all’altezza del “piccolo fatto vero” di *Postkarten* e dell’“oggi il mio stile è non avere stile” (*Postkarten* 62)²⁰. Ciò ci consente – entro certi limiti – di provare a tracciare i contorni di una dimensione diacronica, peraltro già presente nello stesso discorso sanguinetiano (sono anche, questi, gli anni di “uno scrive specialmente perché un altro possa scrivere, ancora, poi, dopo” – *Postkarten* 64). Secondo Baccarani, il titolo di *Triperuno* “senz’al-

19 E. Sanguineti, *Il ritorno di Baldus*, cit., p. 291.

20 Per tutte le citazioni dalle poesie sanguinetiane si veda E. Sanguineti, *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2010 e *Mikrokosmos. Poesie 1951-2004*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2004. Sul testo qui citato da *Postkarten*, illuminante è l’esegesi effettuata da Sanguineti stesso in un’intervista concessa a Fabio Giaretta per il “Giornale di Vicenza” del 4 maggio 2010, solo un mese prima della sua scomparsa: “Da un lato vuol dire che non voglio chiudermi in una maniera di scrittura, in uno stile. Quindi in ogni libro che faccio, anche nelle traduzioni, nei saggi, cerco di affrontare problemi nuovi. Dall’altro lato non avere stile nel senso corrente della parola. Essere un uomo che ha uno stile vuol dire avere garbo e basta. Rifiutare uno stile, in questo senso, significa rinunciare a quella sorta di educazione cortese che spesso nasconde un’insincerità, una falsa gentilezza. Questa idea nacque in Olanda. Ero in Olanda con un poeta tedesco. Parlavamo dell’arte di scrivere male partendo dal problema del tradurre. Sapere bene come scrivere male, che agli occhi della gente può apparire come una mancanza di stile, di eleganza, è un modo di cercare di dire la verità”.

tro doveva funzionare, oltre che come rinvio all'astruso *Caos del Triperuno*, anche come rimando al Folengo "istituzionale", ovvero all'autore delle *Macaronee*²¹. In parte è vero e le lodi al *Baldus*, sulle quali tornerò più tardi, lo dimostrano. Ma il *Caos* è un testo profondamente diverso da quelli macaronici: laddove il *Baldus* è un'unità compatta, a dispetto dell'erraticità delle avventure di Baldo e dei suoi compagni, il *Caos* rimane una collezione di materiali eterogenei che rifugge ogni armonia.

Ovviamente il problema linguistico per Folengo non riguarda soltanto quegli anni tormentati. Leggendo le *Macaronee* si può talvolta avere l'erronea impressione che la carica innovativa di queste pagine non abbia conosciuto ripensamenti o precisazioni; al contrario, nelle quattro redazioni del testo l'idea di Folengo oscilla tra i poli di un marcato oltranzismo linguistico e un più rassicurante pseudo-classicismo. È noto che il macaronico non è *strictu sensu* un'invenzione del mantovano, e quando nel 1517 esce la prima edizione del *Liber macaronices* Tifi Odasi e altri minori hanno già portato a un certo successo di pubblico il loro bizzarro ibrido di latino e di dialetto padano. Ma con il *Liber* ci troviamo di fronte a un testo assai diverso, più curato già dal punto di vista editoriale ma soprattutto decisamente più ambizioso, che non si limita ai racconti burleschi di vita locale ma sfida il modello virgiliano e l'epica in esametri in un latino volutamente imbastardito dai continui calchi dialettali e tuttavia retto con mano saldissima. Se il testo del 1517 pur nella sua novità patisce ancora qualche indecisione riguardo alla direzione da prendere, con la *Toscolanense*²² nel 1521 il giovane monaco ha preso le misure del

21 E. Bacarani, *La poesia nel labirinto*, cit., p. 275.

22 Per quanto le edizioni moderne si basino sulla quarta redazione, la *Vigaso Cocaio*, almeno per quanto riguarda il *Baldus* (e in particolare T. Folengo, *Baldus*, a cura di M. Chiesa, UTET, Torino 2006, più l'edizione critica di tutte le *Macaronee* minori in T. Folengo, *Macaronee minori. Zanitonella Moscheide Epigrammi*, a cura di M. Zaggia, Einaudi, Torino 1989), sono disponibili le anastatiche di Paganini, *Toscolanense* e *Cipadense* grazie all'opera degli Amici di Merlin Cocai: T. Folengo, *Merlini Cocai Poetae Mantuani Liber Macaronices Libri XVII Non ante impressi, Venetiis in aedibus Alexandri Paganini inclito Lauredano principe Kale(ndis) Ianua(rii) MDXVII*, ristampa anastatica a cura dell'Azienda Servizi Municipalizzati di Brescia, Brescia 1991; T. Folengo, *Opus Merlini Cocaii poetae Mantuani Macaronicorum, Tusculani Apud Lacum Benacensem, Alexander Paganinus, MDXXI, die V Ianuarii*, ristampa anastatica a cura di A. Nuovo, G.

suo genio. L'*Opus Merlini* si presenta raddoppiato in lunghezza sia nell'opera maggiore, il *Baldus*, sia in quelle solo apparentemente di contorno, come le due egloghe pastorali che nella nuova redazione si articolano in un'opera a sé stante, la *Zanitonella*, e la nascita di un testo integralmente *ex novo*, la *Moschaea* (*Moscheide*), ispirata dalla *Batracomiomachia* pseudo-omerica. La materia si è espansa a tutti i livelli: non solo la dilatazione degli episodi ma una lingua ancora più salace, un continuo ricorso alle digressioni e soprattutto un uso del macaronico che arriva ai più alti livelli di sperimentazione, poi molto attutiti con quella sorta di ritorno all'ordine rappresentato dalle ultime due edizioni, la Cipadense e la postuma Vigaso Cocaio. Come rileva Massimo Zaggia, "il macaronico fiammeggiante della Toscolanense potrebbe anche andare più a genio al gusto espressionistico maturato nella letteratura e nella critica del Novecento"²³, alludendo ovviamente alla linea continiana che trova nel Folengo "un nodo capitale"²⁴.

Quando esce il *Caos*, siamo ormai a metà strada tra il macaronico "fiammeggiante" della seconda edizione e il ritorno al classicismo – che prevede anche un cambiamento del canone considerato "lecito"²⁵ – della terza, la Cipadense. È un momento di ripensamento del proprio potenziale espressivo alla luce del suc-

Bernardi Perini, R. Signorini, Volta Mantovana, Mantova, Associazione Amici di Merlin Cocai, Bassano del Grappa 1994; T. Folengo, *Macaronicum Poema. Baldus. Zannitonella, Moschea, Epigrammata, Cipadae apud Magistrum Aquarium Lodolam*, s.d., Ristampa anastatica a cura dell'Associazione Amici di Merlin Cocai, Mantova 1993.

- 23 Cfr. M. Zaggia, *Breve percorso delle macaronee folenghiane*, in *Teofilo Folengo nel quinto centenario della nascita (1491-1991). Atti del Convegno Mantova-Brescia-Padova, 26-29 settembre 1991*, a cura di G. Bernardi Perini e C. Marangoni, Olschki, Firenze 1993. Nella stessa opera è di grande interesse anche il saggio di L. Curti, *Sul macaronico*, ivi, pp. 141-182.
- 24 G. Contini, *Per una linea espressionistica in Italia*, in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1977)*, Einaudi, Torino 1989, p. 103.
- 25 Si veda L. Curti, *Sul macaronico*, cit., p.180: "[...] balza all'occhio il fatto che, all'altezza della Toscolanense (1521) nella categoria dei "moderni" trovano spontanea collocazione sia autori latini che autori volgari. Non importa, a questo proposito, interrogarsi su quale stima, di quegli autori singolarmente presi, facesse il Folengo: perché, per esempio, il Sannazaro appare in quella rassegna sia come autore dell'*Arcadia* [...] sia come autore della *Cristeide* [...]. E c'è il Marullo accanto al Bembo degli *Asolani*, ci sono Francesco Cieco e l'Ariosto (e Boiardo, e Pulci) di fianco al Carmelita; il Tebaldeo, Panfilo Sasso, Serafino Aquilano, altri ancora".

cesso incontestabile del volgare toscano come lingua letteraria. Il macaronico che domina il *Baldus* è solo uno dei mezzi poetici adottati nel *Caos*, dove un Merlino ormai invecchiato e ingrassato dialoga con il petrarchesco e boccacciano Limerno. Il primo battibecco tra i due nella seconda selva appare quasi un'ansia metodologica portata in burla, da parte di un padano che stava per veder capitolare anche l'Ariosto di fronte all'implacabile veneziano. Insomma, ragioni nazionali ("Qual più elegante verso, limato, pieno e sonoro di quello del Petrarca si può leggere? qual prosa orazione si può eguagliare di dottrina, di arte, di arguzia, di proprietade a quella del facondissimo Boccaccio?") contro quelle locali ("vi sète totalmente affisi ed adescati al "quinci", "quindi", "testé", "altresi", "chiunque", "unquanto", "altronde", ed altri dal tosco usitati vocaboli")²⁶, Tre Corone (due, in realtà) contro il latino, Carlo Bembo contro Ercole Strozzi. Come nelle *Prose*, in questa discussione – e soprattutto nel micro-canone proposto da Limerno, ancora riecheggiante la Toscolanense – il grande assente è Dante, primo ispiratore del *Caos*. Eppure non era stato così nell'*Orlandino*, gemello coevo delle avventure di Triperuno: questa volta in veste di narratore e non di personaggio, Limerno aveva dichiarato senza mezzi termini che Dante, l'"Omer toscano", "vola più alto" del Petrarca (*Orlandino*, III, 17), precisando ad ogni buon conto che "lode di Dante non biasman Francesco"²⁷ (III, 20).

Ritournerò più avanti sulla comune matrice dantesca che lega Folengo e Sanguineti; per ora vale la pena di mostrare quanto il percorso delle *Macaronee*, con la tappa fondamentale del 1526-27 – che segna l'abbandono temporaneo della vita monastica e la prima concezione dei poemi italiani – sia articolato e, con la complicità del pentimento palinodico di prammatica per le proprie opere facete maturato da Teofilo al ritorno in monastero, porti a smussare le punte più polemiche e trasgressive servendosi anche di un'inedita quantità di brani scritta in puro latino umanistico. Eppure non tutto si esaurisce nella ricasazione: le *Macaronee* non vengono abbandonate, ma riscritte, in qualche modo ammortizzate e moderate, senza tuttavia alterarne l'intima natura. Non è poco.

26 Folengo-Aretino-Doni. *Opere di Teofilo Folengo*, cit., I, p. 862.

27 Per l'*Orlandino* l'edizione di riferimento è T. Folengo, *Orlandino*, a cura di M. Chiesa, Antenore, Padova 1991.

Nella postfazione alla Cipadense, scritta da un Nicolò Costanti (altrimenti detto lo Scorrucchiato) dietro al quale si cela l'autore, la lingua del "tosco chiachiarone" diventa ormai, se non proprio l'unico modello da seguire, una componente di cui non si può più sottovalutare l'impatto e che non ammette ironie da parte dei riottosi lombardi: "in questa [lingua] è tessuta la latina, intarsiata la toscana, messa a fregi quella de' macharoni"²⁸. Il fatto che Folengo non smetta di scrivere e rivedere le sue opere macaroniche è il segno che la sua volontà è comunque quella di produrre – o tentare di produrre – un modello alternativo e concorrente; se non come reale proposta praticabile, come lingua con una sua autonoma dignità poetica, tanto malleabile da poter essere scelta per le opere più ambiziose. Parallelamente in questi anni Folengo si adegua al passaggio al volgare, non soltanto in via residuale ma con tentativi coraggiosi (come quello dell'*Umanità del Figliuolo di Dio*, che nasce con l'ambizione di essere il primo poema volgare in ottave sulla vita di Cristo). Intanto il macaronico giovanile viene affinato, pulito, lucidato, lasciato ai posteri come un meraviglioso tentativo conscio del proprio fallimento, eppure pronto a rivendicare la sua superiorità rispetto alle opere dei poeti senza immaginazione che scelgono il puro latino umanistico:

Si mihi Pontanum proponis Sanque Nazarum,
 si Fracastorium, si Vidam, sive Marullum,
 crede mihi, alchimia est quidquid dicere moderni.
 Qua propter nostrum ne spernas carpere sanum
 conseium, si vis impresae talis honorem.
 I magis ad sguataros et clara trovare procazza
 regna lasagnarum, felix ubi vita menatur,
 ocarumque illic verax paradisus habetur.

(*Baldus*, XXII, 77-84)

Il "paradiso delle lasagne" rimane quindi il luogo natio della vocazione di Merlino-Teofilo, proprio perché la mescidanza, l'unione di codici, è la dimensione naturale di un estro che non può essere contenuto dalla stanca imitazione del modello. Anche

28 Cfr. anche *Teofilo Folengo. Studi e testi*, a cura di L. Curti, Libreria del Lungharino, Pisa 1994, pp. 101-102.

Sanguineti, riflettendo sulla scelta di brani di Cordiè, riconosce che “il Folengo italiano merita tutto quello che gli è donato”²⁹, ma non può che mostrare la sua ammirazione per il macaronico, dando subito vita a un collegamento diretto con la modernità: il rammarico che in un periodo storico fertile, animato dall’interesse per i mosaici di tessere multicolori e dissonanti, non si sia comunque risvegliato – se non tra gli specialisti – l’interesse verso le *Macaronee*. “Se questi anni plurilinguistici non ci hanno fatto il miracolo desiderato, non si sa proprio più in quale congiuntura confidare, per l’avvenire”³⁰.

Sanguineti ragiona su un tentativo simile al suo, quello di creare una nuova lingua poetica capace di descrivere un mondo mutato. Ma l’ipotesi folenghiana è in ultimo fallimentare. A mo’ di separazione preventiva, ricordiamo che considerare un *rappel a l’ordre* il passaggio al “basso parlato” dell’autore di *Laborintus* sarebbe colpevole semplificazione: come ben nota Erminio Risso,

chi vede in *Laborintus* un *unicum* e lo estrapola dall’*opera omnia*, segnando una svolta, dà l’idea errata di un momento di rottura a cui segue un ritorno all’ordine, che in Sanguineti non è mai presente [...] [Sanguineti] non ha fatto che laborintizzare, ma, naturalmente, mutando, di volta in volta, il vocabolario e soprattutto diversificando le tecniche formali a seconda dell’oggetto indagato e rappresentato, e soprattutto dell’epoca e delle condizioni storiche: il ‘laborintico’ non è uno stile, ma appunto [...] una scrittura, [...] costruita da diversi linguaggi che contengono in sé contemporaneamente *pars destruens* e *pars construens* dell’azione poetica sanguinetiana ed anzi possiedono la peculiarità che la *pars destruens* è già *pars construens*, è già trasformazione.³¹

Con la neoavanguardia la proposta sanguinetiana non è isolata né deve arrendersi alla contingenza o al dominio di un modello imposto. Del resto l’esperienza filomacaronica in senso lato non si interrompe con le opere che costituiscono *Triperuno*: è sufficiente prendere – per limitarci a un periodo vicino alla recensione a Cordiè – un testo come *Postkarten* 33, dantesco e boccacciano ma vicino anche alle soluzioni folenghiane per sonorità, strategia

29 E. Sanguineti, *Il ritorno di Baldus*, cit., p. 291.

30 *Ibidem*.

31 E. Risso, introduzione a *Laborintus*, cit., p. 48.

del calco e deformazioni, nonché per un basso corporeo che in Sanguineti è una costante ma che qui, a differenza di altri luoghi, vira netto verso il carnevalesco, a dispetto del conclamato scarso amore per Bachtin:

voterà un SÍ tremendum, in occasione
del referendum, quella poetessa caudata, che si è piuttosto spogliata,
con la sua rosa odorosa cagnazza: la Ciutazza, contessa di razza).³²

La rete di corrispondenze è fitta; spesso, indagandole, ci si inoltra in porte spalancate su altre rotte parallele ed extravaganti. Mi limiterò a un esempio: in una situazione di collasso, di scomposizione del mondo in fattori e di loro asciugatura fino a raggiungere una nuda essenza, per una ricombinazione che rifugge le soluzioni più note e assodate, non stupisce la fascinazione per l'alchimia, presente sia in Folengo che nel Sanguineti di *Laborintus*. Per il primo l'episodio più celebre è quello del libro XIII del *Baldus*, dedicato alla grande arca dei Gonzaga³³, quando Baldo i suoi si inerpicano su uno strano macchinario che riproduce il cosmo tolemaico e allo stesso tempo allude ai legami di ogni pianeta con i diversi metalli, dispensando nozioni alchemiche approfondite, frutto della lettura attenta dei libri di Abū Mūsā Jābir ibn Ḥayyān al-Azdī, il Geber. Appare macaronica – in quanto nata dagli accostamenti nel solco della *coincidentia oppositorum* – perfino la pietra filosofale:

De Venere ascendunt ad cerchium Solis et auri.
Aureus est cerchius, Phoeboque simillimus ipso.
Author earundem rerum, post mille fadigas
incassum spesas, post persum tempus et annos,
hanc fecit veram finaliter improbus artem.
Verbitrium lapidem retrovavit philosophorum.
Multicolor lapis est, elementis quatribus extat:
igneus, aëreus, terrenus, aquaticus, unde
siccus in occulto, caldusque; sed in manifesto
humidus et gelidus, natura ve querna fit una.

(*Baldus*, XIII, 246-255)

32 E. Sanguineti, *Segnalibro*, cit., p. 193.

33 L'analisi più completa è quella di R. Signorini, *L'arca del Gonzaga e il cosmo alchemico di Manto*, in *Teofilo Folengo nel quinto centenario della nascita*, cit., pp. 59-83.

Così Sanguineti in *Laborintus*, soprattutto con l'ingresso in scena di Ruben, si trova con la mediazione junghiana negli analoghi territori della Grande Opera (*Laborintus* 10: "tu Ruben / che sei il garantito visionario Filius Hermaphroditus in putrefazione"; "daremo al mondo il giusto aspetto / quando saranno in ingegnosa congiunzione il figlio insolubile / del re e lo scheletro enigmatico / sempre del re"). È, almeno in parte, il potere metamorfico della scrittura a contatto con il mondo, la reazione alchemica che porta a un capovolgimento delle strutture del reale – illogico ma non per questo inaspettato – in direzione di una risemantizzazione del cosmo, che sia quello di Cipada o la *Palus* universale³⁴.

3. Pluristilismo, plurilinguismo, mistilinguismo

A salvare Folengo da uno splendido isolamento è intervenuta la collocazione delle *Macaronee* all'interno di una corrente sì sotterranea, ma che nell'Ottocento e nel Novecento emerge sempre più spesso in superficie con roboante fragore: è l'ipotesi continua espressa in *Per una linea espressionistica in Italia*, che nell'elaborazione della cosiddetta "linea Folengo-Gadda" (con Dante a far da ispiratore in alternativa alla linea monolingua petrarchesca) in qualche modo tenta di "far mazzo" degli irregolari linguistici. Per Contini,

un precedente culturale di grande evidenza è la poesia macaronica. Folengo è un nodo capitale, poiché, mentre per un verso la sperimentazione bi- o plurilingue di cui essa si nutre si attesta in manifestazioni eterogenee del medesimo ambiente, come il linguaggio pedantesco (dal poliflesco al fidenziano) e il pavano, veste della prima poesia veramente dialettale d'Italia, per un altro dà la mano al grande predecessore non italiano, Rabelais, la cui ilare violenza è, come in lui stesso, crisi linguistica nello stesso momento che gnoseologico-morale.³⁵

Nel suo saggio del 1996 *Il plurilinguismo nelle scritture novecentesche*, Sanguineti riflette su questa "macchina semplice e nitida"

34 Anche in questo senso possono essere interpretate le ibridazioni "mostruose" dell'ultima parte del *Baldus*, come la Chimera o la creatura ermafrodita *Utrum*.

35 G. Contini, *Per una linea espressionistica in Italia*, cit., p. 103.

al cui margine si trovano “il macaronico e il *pastiche*”. Dapprima definisce un “espressionismo stilistico”, relativo a “una problematica di stili, meglio che di lingue, o più veramente ancora, a una problematica di linguaggi”³⁶; poi passa quindi a identificare un pluristilismo all’interno di una stessa lingua, un plurilinguismo vero e proprio dove “i livelli stilistici che convivono variamente in un testo si risolvono in livelli linguistici”, con una forte contaminazione dialettale (“il plurilinguismo implica orizzonti perfettamente regionalizzati”) e, infine, il mistilinguismo (la triade Joyce, Eliot e Pound, alla base della scrittura laborontica). È, quindi, un livello che esibisce il suo scarto rispetto alla scrittura gaddiana:

Gadda e i suoi nipotini, in un arco che può toccare indifferentemente, si sa, Pasolini e Mastronardi, Testori e Arbasino, sono neonaturalisti euclidei. [...] Ma il mistilinguismo joyciano, quello è tutto connesso a una linguistica non euclidea.³⁷

Da qui in poi Sanguineti modella la sua concezione di mistilinguismo plasmandola sui Lucini e i Palazzeschi, ricordando come la scardinatura della metrica in direzione del verso libero sia una condizione cruciale – anche se non per forza necessaria, come nel caso di Gozzano – per concedere

di estendere al terreno della poesia [...] l’insieme di quei forestierismi che, in vario modo, avevano fatto irruzione, iscrivendosi riccamente nella nostra lingua, francesismi in testa, anglicismi in seconda posizione, e altri stranierismi, in vario grado, sparsamente, in non agevolmente ordinabile successione e evidenza e costanza.³⁸

E allora ecco risuonare gli aggiustamenti nella già citata postfazione – burlesca ma non troppo – dello Scorrucchiato-Folengo alla Cipadense. Nel tramandare il testo delle *Macaronee* questi riconosce, sì, che aver perso Virgilio o Dante sarebbe stato sicuramente peggio che smarrire le *Macaronee*; ma allo stesso tempo rileva che in quel caso sarebbe scomparso “un buon poeta in una lingua, la quale rimaneva in molti altri, che ben la parlavano, o

36 Ora in E. Sanguineti, *Il chierico organico. Scritture e intellettuali*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2000, pp. 282-297.

37 Ivi, p. 287.

38 *Ibidem*.

meglio vi scrivevano”; stesso discorso per gli “scrittori de la lingua Thosca, la quale non è però altro ch’una lingua sola”. Senza Folengo saremmo rimasti senza “un bellissimo e ingegnossissimo autore di molte lingue insieme”; non solo, come si diceva prima, la “latina, la toscana e quella de macharoni”, ma dove “la francese, la spagnola, la todesca, infino a’ quella de’ furfanti vi può fare un fioretto, e avervi il loco suo”³⁹. Il macaronico non si basa infatti su un semplice accostamento di stili – che pure è in qualche modo presente – e nemmeno sulla creazione di un’unica monolitica lingua dove convivano solo il latino a fornire la struttura e il dialetto mantovano per dare origine ai calchi. Vista la sua stessa natura anarchica e tuttavia unitaria, il macaronico non può ricorrere se non raramente al prestito diretto *verbatim*; e forse, a voler essere coerenti, il risultato finale è più simile agli esempi che Sanguineti fa della pascoliana *Italy*, verso la quale non ha parole lusinghiere⁴⁰. Resta il fatto che le lingue presenti nel *Caos* sono perlomeno tre, a cui non sempre corrisponde un singolo stile – il volgare di Fùlica non è quello di Limerno – e nel *Baldus*, pur nell’uniformità del macaronico (comunque, ancora, non totale: si pensi ai carmi in latino umanistico di Gilberto), non mancano numerosi prestiti da altre lingue, come il francese o il tedesco (“dum trincher faciunt multos tartofen habetur”, *Baldus* XIV 356). In non pochi casi il macaronico arriva fin sulla soglia del *nonsense* criptolinguistico: “Prendite ladrones, day day, tira, para, cilafnech!” (*Baldus*, XI 359). La genesi dei vocaboli macaronici avviene trascinando in una grande fornace poetica materiali tra sé molto diversi che vengono via via divorati, alchemicamente riplasmati e combinati.

Nel suo colloquio con Fabio Gambaro, Sanguineti ricorda che “la mia nozione di plurilinguismo era profondamente divergente da quella continiana che ben si inseriva nella tradizione nazionale. Per me era meglio guardare a Eliot”⁴¹, ricordando come lo

39 Teofilo Folengo. *Studi e testi*, cit., p. 101.

40 “Personalmente, mi risultano anche più inerti, non dico le “strane parole” del patetico poliglotta di *Pietole*, ma i troppi celebrati, certamente, referti del “povero inglese” dei personaggi di *Italy* rimescolati con gl’italo-americanismi alla “bisini” e “fruttistendo” alla “checche, candi, scrima” e via discorrendo [...] Il mistilinguismo, in effetti, è altra cosa”. (E. Sanguineti, *Il plurilinguismo delle scritture novecentesche*, cit., p. 287)

41 F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti: quarant’anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Anabasi, Milano 1993, p. 59.

stesso Gadda non godesse di un favore unanime presso i poeti della neoavanguardia, tolti Arbasino e Manganelli. E Folengo? Su questo punto Sanguineti nella sua recensione è chiaro: il *Baldus* è un “scritto in lingua e con fantasia ‘plus quam phantastica’” e alla sua definizione “collaborano tante smorfie espressive, e tante strizzate d’occhi, quante nemmeno il Gaddus, nelle sue più gaddianamente mescolate pagine, se l’è mai sognate”⁴².

4. *L’Omero toscano*

Dante rimane una delle chiavi principali da usare per valutare bene il significato della vicinanza perennemente allusa tra Sanguineti e Folengo. Dell’ammirazione del mantovano per Dante abbiamo già parlato: e in modo o nell’altro buona parte delle opere maggiori tenta un dialogo con la *Commedia*. La prima delle aspiranti è ovviamente il *Baldus*, che dopo tanto peregrinare si decide in direzione di una paradossale catàbasi che rimane incompiuta; poi c’è il *Caos* con il suo percorso inverso, le continue tripartizioni, le riprese letterali, e gli omaggi nell’*Orlandino*; e va citata almeno ancora la *Palermitana* in terzine. C’è anche altro. Il Dante reazionario analizzato da Sanguineti⁴³, che per primo si accorge del crollo di un sistema e vi si oppone, si trova in una situazione non dissimile da quella folenghiana: una religiosità che non rinuncia a essere problematica, la percezione di un ambiguo mondo nuovo che si va imponendo, l’ostinato rifiuto della resa, le spalle rivolte al futuro. Due secoli dopo tutto ciò in Folengo si

42 E. Sanguineti, *Il ritorno di Baldus*, cit., p. 291. Mescolanza riconosciuta e cercata, come mostrano le *Laudes Merlini* della Toscolanense: “O eloquentissimum, o peritissimum poeta! Si quaeris descreptionem, battaiarum rumorem, ordinem squadrarum, denique militiae artem, legeprimam, decimam et decima nonam, vigesimam primam Macaronicen. Si navale bellum, lege quintam decimam. Si artem magicam, decimam octavam, simusicam et cosmographiam, vigesimam; si alchimiam duodecimam” (cfr. M. Faini, *La cosmologia macaronica: l’universo malinconico del Baldus di Teofilo Folengo*, Vecchiarelli, Manziana 2010, p. 39).

43 Il riferimento è ovviamente alla raccolta di saggi danteschi, E. Sanguineti, *Dante reazionario*, Editori Riuniti, Roma 1992, e soprattutto a *Il realismo di Dante*, che chiude il libro e a sua volta aveva dato il nome al volume uscito per Sansoni (E. Sanguineti, *Il realismo di Dante*, Sansoni, Firenze 1966).

traduce anche nell'ambiguità sospesa tra l'omaggio e il sospetto verso la maniera petrarchesca, tanto valida in sé stessa quanto pericolosa quando assunta a norma ineluttabile; e pure il rivolgersi a un nuovo apparente, a Erasmo, a Reginald Pole, a Benedetto Fontanini, è il guardare indietro verso un evangelismo primordiale fatto tutto di purezza e allegorie pastorali, dove la crapula non è la prima preoccupazione dei frati, dove i Corner non devono patire i propositi assassini degli Squarcialupi. Linguisticamente il discorso è analogo: il macaronico – il latino parlato dai notabili ignoranti che nemmeno si accorgono di ibridare la lingua di Cicerone con le parole più volgari del dialetto – è lingua poetica e polemica; la rivendicazione di novità della macaronea è sempre carica del rimpianto per ciò che è stato di cui abbondano le proposte paradossali. Storicizzare Folengo è quasi inevitabile. Tutto, nel *Baldus*, è fieramente anacronistico e figlio del proprio tempo insieme, dalla corruzione dei frati gaudenti alla ruzantiana cialtroneria dei *pegorari* tesini, dalla mano costantemente sull'elsa della spada dei mercenari – senza traccia alcuna di bontà de' cavalieri antichi, nemmeno quando sono loro i "virtuosi" della storia – fino all'andatura caracollante dei lanzichenecchi ubriachi intenti a terrorizzare le campagne. Da qui il discorso non può che convogliare nella valutazione di un supposto realismo folenghiano, secondo quella categoria che Sanguineti, parlando di Dante, innova rispetto ad Auerbach⁴⁴: per questo nella recensione su "Tuttolibri" Sanguineti ricorda che "a Teofilo è mancato un Bachtin (che gli torna però mediatamente utile lo stesso, anche se il Cordiè, mi pare, ne tace), e che un Auerbach ne ha fatto a meno, per farsi la sua storia campionaria del realismo in Occidente"⁴⁵. Anche in questo caso non si può e non si deve limitare il realismo di Folengo alle crudeltà cipadensi, dal basso corporeo degli scherzi al povero fratellastro Zambello fino ai bagni di sangue descritti con perizia granguignolesca, ma saper cogliere in contropunto anche quanto le più bizzarre *phantasiae* dell'ultima parte del *Baldus* (o dell'ultima selva del *Caos*, la più allegorica e la più complessa) sono espressione viva del loro tempo e di un contesto che

44 E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi 1954.

45 E. Sanguineti, *Il ritorno di Baldus*, cit., p. 291.

stava subendo alcune delle prove più dure. L'exasperazione paraespressionista del governo municipale di Cipada fornisce tra le righe un ritratto fedele della società mantovana cinquecentesca, così come sono tutt'altro che generici gli strali satirici all'indirizzo dei frati gaudenti o le critiche ai costumi ben avvertibili nei contrappassi durante la discesa agli Inferi di Baldo (e per Sanguineti il realismo passava anche attraverso l'eroticismo di Francesca e la doppia fraudolenza di Ulisse nell'*Inferno*)⁴⁶.

Questa capacità di parlare al presente è una delle più importanti nella definizione di un testo come "classico": e infatti lettori attenti come Rabelais sapranno cogliere le istanze folenghiane "realistiche" e farle proprie⁴⁷. Da reliquia storica destinata a rimanere solitaria, la Macaronea diventa *prototype*, come ricorda Sanguineti nella recensione a Cordiè⁴⁸. Qualche riga dopo Sanguineti conferisce al *Baldus* la qualifica non scontata di classico, e anche a suo modo di classico paradigmatico, se è vero che "il *Baldus* è, per

46 Tra gli ultimi contributi su Dante e Sanguineti cfr. M. Berisso, *Sanguineti, il Duecento e Dante (e una poesia d'occasione)*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*. Atti del Convegno internazionale di studi (Genova, 12-14 maggio 2011), a cura di M. Berisso e E. Risso, Cesati, Firenze 2012, pp. 205-219.

47 Si veda tra gli altri R. Scalamandrè, *Rabelais e Folengo e altri studi sulla letteratura francese del '500*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1998, e soprattutto il saggio di Id., *Il realismo di Folengo e Rabelais: dal mondo di Cipada a quello di Chinon*, pp. 113-123.

48 "[...] ci perdiamo la rara opportunità di ritrovarci, a portata di mano, con equi sussidi didascalici, il nostro "prototype de Rabelais", come se lo reclamizzava genialmente, a principio del Seicento, il traduttore francese" (E. Sanguineti, *Giornalino secondo*, cit., p. 291). Il riferimento è alla *Histoire macaronique de Merlin Coccaie, prototype de Rabelais*, Pautonnier, Parigi 1606, prima traduzione delle *Macaronee* in francese. Da segnalare che a proposito di Rabelais e Sanguineti così si esprime Alfredo Giuliano, nell'"Introduzione ai Novissimi": "Come l'uso che fa Sanguineti del latino medioevale intende equivalere quello delle forme geometriche nella pittura di Kandinskij, così le sue parole o frasi in lingua straniera non sono vere e proprie citazioni: hanno invece una certa parentela con i grotteschi linguistici di Rabelais, una funzione esasperante l'oggetto; lo isolano per un istante e lo esaltano nel flusso sintattico, à tout dire. Questo mistilinguismo è una garanzia della veridicità e un giuoco di specchi, una patologia della "complicazione radicale" in cui s'aggira la nostra mente e un trattamento umoristico che la poesia fa a se stessa, storicamente disillusa circa il proprio potere" (N. Balestrini, A. Giuliani e R. Barilli (a cura di), *Gruppo 63, Critica e teoria*, prima edizione Feltrinelli, Milano 1976, ora Testo e Immagine, Torino 2003, p. 41).

eccellenza, l'intraducibile tra i classici. Si può tradurre l'*Ulysses*, proprio come l'*Odissea*. Ma il *Baldus*, si vede subito, no". Un'osservazione obbligata, ricordando che non solo nelle *Macaronee* il rapporto tra materia e linguaggio è inscindibile ma soprattutto che l'idioma creato da Folengo è orgogliosamente arroccato nella sua intrinseca polemica linguistica, in un doppio filo che non può in alcun modo essere sciolto.

Per comprenderne a fondo il significato, tutto questo merita di essere rivisto alla luce dei contributi di Sanguineti sia sulla definizione di "classico" che, naturalmente, sulla fertile questione delle traduzioni, attività che lo impegnò durante tutta la sua vita. Nel 2002, in *Classici e no*⁴⁹, riflettendo sull'idea di classico come un qualcosa "che sopravvive a un medioevo" Sanguineti afferma che "un classico, in qualche modo, è sempre scritto in una lingua moderna"; questi testi "radicalmente esotici [...] temporalmente come spazialmente, almeno per metafora" permettono l'accesso a "dimensioni diverse, altrimenti ignote e sospettabili". Il *Baldus* sarebbe dunque una sorta di classico quasi *malgré lui*: non è difficile capire come, al di là delle deformazioni della biografia folenghiana, Sanguineti non possa non apprezzare la sommessa bellicosità del maggior testo del mantovano, "stimolo alla rivolta" come ogni classico che si rispetti; e in questo senso si colloca, nell'articolo su "Tuttolibri", l'apprezzamento per il XIV capitolo della *Storia della Letteratura Italiana* del De Sanctis ("l'attenzione desanctisiana al poema [...] basterebbe da sola a far la gloria del critico"), *La Macaronea*. Ma lo status eccezionale del *Baldus* sembra definirsi in contrasto con la caratteristica imprescindibile del classico, che è proprio quella di essere terreno ideale per la traduzione.

Un classico vive, a ogni modo, in primo luogo, in traduzione. [...] Tradizione, dunque, è traduzione. E significa dunque una reinterpretazione perpetua, inarrestabile, di un *corpus* mutevole di testi, iscritti in un mutevole canone. E la storia culturale è, per questo riguardo, una storia di canoni, espliciti e impliciti, in costante divenire. E poi, l'Omero di Virgilio è forse l'Omero di Monti? E il Virgilio di Dante è forse quello di Caro? [...] I classici nascono con la filologia, e sono condizionati alla

49 In E. Sanguineti, *Cultura e realtà*, a cura di E. Risso, Feltrinelli, Milano 2010, pp. 37-38.

filologia. Dove non si ha filologia, non si ha classico, propriamente. E la filologia si converte sempre, vichianamente, in filosofia. È filosofia della storia. È storia, in assoluto, precisamente.⁵⁰

Sette anni prima, parlando nel contesto dei convegni tenutisi presso il DARFICLET di Genova, “Il mondo scenico di Plauto” e “Seneca e i volti del potere”, Sanguineti aveva già affrontato la questione⁵¹. Per Sanguineti, “una buona definizione di classico [...] potrebbe essere quella che lo designi come “un testo, per eccellenza, intraducibile affatto”, ma subito dopo precisa che “funziona altrettanto bene, e forse anche meglio, e più realisticamente comunque, una definizione assolutamente opposta di classico. È classico un testo che esige di venire perpetuamente tradotto e ritradotto”, in particolare per quanto riguarda le “infinite citazioni e riprese, variazioni e imitazioni, trasposizioni e parodie, e insomma nella interminabile storia intertestuale che procede dalla sua esemplarità”. Unendo le diverse valutazioni, il *Baldus* assume una condizione che conferma la sua necessità di storicizzarlo; quella di un testo che, per la sua potenzialità di conversazione aperta con lettori postumi, non può che dirsi un classico, proprio nella misura in cui in cui il “qui e ora” del macaronico è profondamente rivolto al suo tempo e ai suoi interrogativi irrisolti.

5. *Il versante Ariosto*

Da Sanguineti si può arrivare a Folengo anche seguendo la via tracciata verso Ariosto e il *Furioso*. Difficile parlare di Merlin Coccaï senza citare l'autore cinquecentesco cui Sanguineti più ha legato il suo nome, e che anzi gli ha fornito, con il travestimento di Ronconi, una non esigua parte della sua fama contemporanea⁵². Ariosto e Folengo compongono e rivedono i loro poemi all'incirca negli stessi anni, partendo da due centri nevralgici della *koinè* padana come Mantova e Ferrara ma dando origine a due risultati

50 Ivi, p. 38.

51 Oggi in E. Sanguineti, *Tradurre Seneca tragico*, ivi, pp. 39-45.

52 Per la storia dell'*Orlando Furioso* teatralizzato da Sanguineti per Luca Ronconi si veda C. Longhi, *Orlando furioso di Ariosto-Sanguineti per Luca Ronconi*, Edizioni ETS, Pisa 2006.

in apparenza opposti: il capolavoro del classicismo rinascimentale e dall'altra il suo capovolgimento, dove il potenziale caotico del cavaliere errante deflagra nella completa anarchia linguistica e narrativa (oltre che meta-narrativa: lo si nota subito valutando le differenze tra il ruolo di Merlin Cocai-personaggio nel *Baldus* e il sorriso ariostesco di commento nell'arcinoto cantuccio morale). Un anno dopo la prima edizione del *Furioso* esce l'edizione Paganini del *Liber macaronices*. Entrambi i poemi terminano allo stesso modo: con la citazione dell'ultimo verso dell'*Eneide*, "vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras"⁵³. Nel 1521 entrambe le opere erano state ripensate e ripubblicate, anche se con un cambiamento ben più drastico in Folengo; all'inizio degli anni Trenta si ha la terza edizione, nuovamente molto diversa dalla precedente nel caso di Folengo, come si è detto, e stavolta ribaltata, come ben si sa, anche per l'Ariosto.

Sanguineti, ragionando sul ruolo dell'*Innamorato* boiardesco come ipotesto del *Furioso*, nel 1974 sceglie il seminale saggio *L'activité structuraliste* di Barthes⁵⁴ per mostrare il rapporto alla luce delle categorie di "découpage" e di "agencement", in un senso che non può esaurirsi nella canzonatura:

Insomma, le "unités" sono traniate e deformate, speculano sopra una memoria per definire una distanza, sono prelevate in parodia. Parodia in senso tecnico, s'intende. Perché qui non si tratta affatto di controcanto, almeno immediatamente: anzi, la "gionta" presuppone un massimo di continuità, e proprio di fedeltà, per definizione (anche se espone continuità e fedeltà a un massimo di declinazione perfidamente ironica).⁵⁵

E ancora sul rapporto con l'*Innamorato* Sanguineti rileva che "le 'unités' che l'Ariosto vi preleva non sono, come è chiaro, 'objets' meramente formali, pietre di mosaico, elementi di astratta combinazione: sono 'unités' significanti, sono contenuti caratterizzati". Una prospettiva, quella sanguinetiana, che è strettamente legata all'operazione di Ronconi e che vede in Ariosto "l'estremizzatore" di Boiardo: "l'eroe 'furioso' è proprio quell'"innamorato' che

53 Nell'Ariosto, "bestemmiando fuggi l'alma sdegnosa, / che fu sì altiera al mondo e sì orgogliosa"; in Folengo ripresa del tutto letterale.

54 Tradotto in R. Barthes, *Saggi critici*, Einaudi, Torino 1964, pp. 308-315.

55 E. Sanguineti, *La macchina narrativa dell'Ariosto*, ora in *Il chierico organico*, cit., p. 66.

già si conosceva da un pezzo, ma condotto alle sue conseguenze estreme⁵⁶. E allora vien da chiedersi se tale procedimento non possa essere esteso, con le dovute differenze, anche a Folengo, soprattutto nel senso storico dell'operazione che rimane capitale per Sanguineti. Un'ipotesi che estende ancora di più il raggio d'azione dello straniamento⁵⁷, portando alla risemantizzazione e all'eversione completa del meccanismo romanzesco (e non già più cavalleresco, ch  tale metamorfosi   stata compiuta gi  da Ariosto) ma senza scivolare nel pi  prevedibile binario della messa in burla tramite capovolgimento: n  si pu  considerare il *Baldus* alla stregua di una *Secchia rapita* o di un *Malmantile racquistato*, trattandosi, pacificamente, di invenzione di tutt'altro senso. D'altra parte, tentazioni strutturaliste per l'analisi del *Baldus* al di l  dei tempi non sarebbero del tutto ingiustificate, anche solo nel tentativo di definire i presupposti di un genere – pi  soddisfacente di "eroicomico", "parodico", "picaresco" – per l'opera macaronica⁵⁸. Gli elementi pescati da Folengo nello stesso calderone delle fonti ariostesche virano anch'essi verso un estremo, tanto drammatico da rischiare di far saltare tutto l'impianto e da non potersi di fatto concludere in modo razionale. Ma qui ad agire non   un'immaginazione equilibrata, per quanto geniale:   la *phantasia plus quam phantastica*, con tutto ci  che ne consegue.

56 Ivi, p. 67.

57 Come ricorda Ettore Bonora, il macaronico permette "l'intuizione di un mondo nel quale le cose, non le parole soltanto, sono colte in rapporti nuovi" (E. Bonora, *Le Maccheronee di Teofilo Folengo*, Neri Pozza, Venezia 1956, p. 57).

58 Cfr. A. Capata, *Semper truffare paratus. Genere e ideologia nel "Baldus" di Folengo*, Bulzoni, Roma 2000.