

SCRITTORI DEL PIENO E DEL TARDO RINASCIMENTO

VI.

INTORNO ALLE MACARONEE DEL FOLENGO.

Gli studi che sono stati condotti sul Folengo, dopo il capitolo intitolato al suo nome nella storia della letteratura italiana del De Sanctis, particolarmente quelli degli ultimi quarant'anni, e più specialmente dagli ultimissimi, sono uno dei casi nei quali si può vedere in atto quel che dobbiamo all'azione innovatrice del grande critico, e quanto vi ha aggiunto, col rettificare, approfondire e arricchire la non pigra mente dei nuovi critici e storici della poesia italiana. Il progresso si deve senza dubbio anche al lavoro compiuto dalla erudizione o filologia (nuove biografie, indagini sul testo, edizioni, commenti, studi linguistici), ma sostanzialmente è stato progresso di pensiero, che ha convertito in succo e sangue i dati offerti dalla filologia, e, in parte, esso stesso l'ha stimolata e guidata.

Il De Sanctis si può dire che scoprisse nel Folengo virtù di poeta, sin da quando, nella primavera del 1860, tenendo il suo corso di letteratura italiana nel Politecnico di Zurigo, scriveva a un antico scolaro che egli veniva leggendo le Macaronee, nelle quali aveva « trovato luoghi mirabili di poesia » (1). E, tornandovi sopra dieci anni dopo, nella sua storia assegnò un posto cospicuo nella vita italiana della prima metà del cinquecento a quell'opera, fin allora considerata generalmente nient'altro che cosa burlesca, buona solo da ridere. Di là dell'allegria parodia, che ne formava l'aspetto più appariscente, il De Sanctis scorse una tendenza più profonda, la « satira delle opinioni, delle credenze, delle istituzioni, de' costumi, delle forme religiose e sociali », « il medio evo nei suoi diversi aspetti messo in fuga dal terribile frate », con l'impressione ultima che resta nel lettore di « una risata sopra tutti e sopra tutto », di « una dissoluzione universale di tutte le idee e di tutte le

(1) *Lettere dall'esilio*, ed. Croce (Bari, 1938), p. 337.

credenze, nella sua forma più cinica »: « la società italiana colta dal vero nella sua ultima espressione ». Ultima espressione, nella quale, guardando addentro, « si vedono qua e là spuntare alcuni lineamenti confusi di un mondo nuovo »: lo spirito della Riforma, il dolore di un'Italia asservita, l'indignazione della licenza e corruzione del costume, il disprezzo delle fantasticherie teologiche, scolastiche e astrologiche, il sentimento del reale e dell'umano: « immagini cupe e volubili che si affacciavano e non avevano presa su quello spirito vagabondo e sulla sua capricciosa immaginazione ». E carattere dell'arte del Folengo gli parve il realismo, tutto immagini particolari e determinate, all'opposto della via che prese a seguire la letteratura italiana, nella quale « prevalse la retorica la cui prima regola è l'orrore del particolare e la vaga generalità »: uno stile che si avvicina « alla maniera di Dante, salvo che Dante spesso ti fa degli schizzi ed egli disegna e compie tutto il fatto »: il suo continuatore ed imitatore non si trova in Italia ma fuori d'Italia ed è il Rabelais. Suo strumento è il maccaronico, una « terza lingua, nata allora in Italia dalla buffoneria che penetrò nell'italiano e nel latino »; e che è in lui « una parodia dell'uno e dell'altro, che si beffano a vicenda ».

Nessuno di questi tratti critici segnati dal De Sanctis si può ora, a dirla schietta, accogliere e difendere, e neppure serbare sostanzialmente con l'introdurvi solo lievi ritocchi di particolari, nè io, da mia parte, potrei; ma tutti essi sono stati negati o modificati nel corso della nuova critica; sicchè pare che altro ora non ne avanzi che il sentimento ben netto che ebbe il De Sanctis dell'opera del Folengo come creazione appartenente al mondo della poesia e non un oggetto foggato dalla semplice voglia di giocare e ridere e far ridere. Il che già per sè stesso non sarebbe poco; ma il vero è, meglio considerando, che anche tutte le altre parti del giudizio del De Sanctis hanno operato e sono state efficaci in quanto hanno suscitato i problemi e le soluzioni della nuova critica, nella quale restano come motivi di pensiero ancorchè in gran parte corretti, negati e superati; come si vedrà nel raccogliere i tratti che formano la fisionomia di quello che è ora il nostro Folengo.

Perchè uno dei principii della nuova critica è che il poeta è espressione solo di sè stesso, ossia della universale umanità che prende forma personale nell'opera sua, ma non è mai nè consapevole rappresentante d'idee e di pratiche tendenze e bisogni, nè semplice inconsapevole riflesso di queste, per modo che si possa ridurlo all'ufficio di agente, o alla condizione di paziente, di determinati fatti ed

epoche storiche. Questa verità della scienza estetica — che pure era logicamente implicita nel concetto che egli pose dell'arte come forma — rimase nascosta o quasi velata al De Sanctis, avvinto come era ancora in questa parte dal modo di trattazione consueto alla storiografia artistica dell'idealismo e del romanticismo, e tanto più fortemente in quanto fu uomo del Risorgimento, con nobilissime e prepotenti sollecitudini morali e pratiche. Non dirò che l'enunciata verità sia ora da tutti e sempre intesa nella sua gravità e nelle sue rigorose conseguenze; ma certamente essa domina ora nelle menti dei migliori e si fa strada come dimostra la generale prevalenza che nello studio dei poeti è data alla pura ed esclusiva considerazione della poesia che è in loro.

Non già che nei libri empiricamente denominati di poesia, come nelle opere delle altre arti, non si ritrovino dal più al meno, intenzioni ed operazioni, teoriche e pratiche, o tracce delle condizioni sociali o di quelle private dell'uomo-poeta; ma queste cose stanno non dentro ma accanto a quella e vanno ricordate e tenute in disparte, badando a non metterle in rapporto deterministico con quella, che dal falso rapporto viene subito alterata o messa in fuga. Così, quando il De Sanctis faceva del Folengo un satirico, si lasciava sviare per quel che è proprio della sua poesia e anzi la disconosceva, perchè la satira come satira non è poesia; nè oggi della satira del Folengo parla più se non qualche ritardatario, il quale continua a ripetere che la satira è « l'espressione naturale e spontanea, e quindi fondamentale, del suo spirito e della sua poesia », ispiratrice di « una vasta rassegna aristofanea delle varie classi sociali del tempo », e volentieri insiste sulla « serietà morale » del poeta delle Macaronee (1). Così, per altro verso, un fine intenditore d'arte come Tommaso Parodi, non guardandosi in qualche punto dalle insidie del biografismo, e da esse ben persuaso che il Folengo fosse un grossolano e duro frataccio, « un impassibile frate dal cuore di legno, il quale si affacciava dalla finestra come straniero in un mondo non suo, che può senza com-

(1) V. CIAN, *Teofilo Folengo e Pasquino* (in *Nuova Antologia*, 1 giugno 1935), pp. 366-69. Potrei mettere in nota altri giudizi di questa sorta, ma mi restringo a un paio di citazioni. Il Folengo ebbe per oggetto di « realizzare, nel campo, sì, dell'immaginazione, l'ideale dell'uomo morale, come giusto aveva fatto Dante » (F. BIONDOLILLO, *La Maccaronea di Merlin Cocai*, Palermo, 1911, p. 218); « con la serietà artistica va in lui di pari passo l'elevazione morale » (A. LUZIO, in *Giorn. stor. d. letter. ital.*, LVIII, 301). A contrasto, E. G. PARODI, *Poeti antichi e moderni* (Firenze, 1923), p. 200: « la satira non è in lui un motivo essenziale ».

mozione svillaneggiare senza fremito e ridicoleggiare con profanatrice perspicacia e corpulenta fantasia, o se a volte lo visita, tra giocondo e maligno al contatto della realtà brutale senza scandalo e senza simpatia ridendo, ne esce poi indifferente nel suo egoismo e solo soddisfatto di molto aver appreso da notare e rappresentare nei suoi versi », — una sorta, insomma, di quella « crudel canaglia » che l'Ariosto diceva dei preti, — giudicava « vuoto d'umanità e refrattario alle passioni » il suo poema (1). Come se dato e non concesso che il Folengo fosse nella pratica della vita quale egli lo descrive, non potesse rinfrescarsi e umanarsi nel rivolo di poesia che gli sgorgava in qualche recesso dell'anima. Al qual proposito godo di trascrivere le parole di un altro dei recenti studiosi del Folengo, il Goffis: « La contemplazione di quella vita è fatta da uno che ne è assai lontano, ma che ama profondamente la natura e vi s'immerge per simpatia, come il contadino che vi è nato; da uno che scorge, pur nelle sue creature deformi, una polla viva di umanità, che è l'universalità del sentimento, e vuol farsene partecipe, vuol percepire coi loro sensi e dare ad esse la propria intelligenza. Adotta un gusto plebeo e dà una ricchezza aristocratica. Da questo scambio che è una profonda simpatia tra creatore e creatura, nasce quel mondo ir-reale che è la volgarità intuita finemente. A ciò si aggiunga un'altra considerazione: che una satira di tutto l'idealismo umano, in arte, non può esistere. Essa non sarebbe altro che lo scherno del bruto; onde negare tutti i valori spirituali, facendo della poesia, è un assurdo » (2). Anche forse la pressione su lui esercitata dalla reale o immaginata biografia del Folengo tolse al De Sanctis di vedere, e lo fece travedere, quando immaginò il Folengo in preda a una specie di foga e furia romantica, la quale lascia in lui « desiderare l'ultima mano, la serietà artistica dell'Ariosto »; il Folengo che era uno squisito umanista, e corresse e ricorresse il suo poema e i suoi versi con scrupolo pari a quello di un Ludovico Ariosto.

Ma la confusione di biografia e poesia non solo vizia o danneggia la considerazione di questa, si anche induce a falsificare o ad alterare la biografia stessa; e quella confusione generò o contribuì a generare la leggenda, alla quale si attennero il De Sanctis, del Folengo come « uno di quegli uomini che si chiamano scapestrati »,

(1) T. PARODI, *Poesia e letteratura* (Bari, 1915); v., tra l'altro, pp. 53, 86, 88.

(2) C. F. GOFFIS, *Teofilo Folengo*, studi di storia e di poesia (Torino, 1935), pp. 132-33.

dalla « vita sballata », il quale, « messosi fuori di ogni regola e convenzione sociale, in una vita equivoca, non laico e non frate, tra miseria e dispregio, si abbruttì, divenne cinico, sfrontato e volgare, trattò la società come nemica e le sputò sul viso, prorompendo in una risata piena di bile » (1). La leggenda è stata corrosa dalle ricerche degli eruditi (2), e addirittura dissipata dal Billanovich, che, rifacendo il corso di quella vita, dopo aver ridotto a invenzione scherzosa anche gli anni che il Folengo avrebbe spesi a Bologna alla scuola del Pomponazzi, e gli aneddoti della sua vita universitaria tumultuosa, ci ha fatto conoscere in lui, invece del « re di un corteo buffonesco di martedì grasso », « un uomo comune e mediocre pur con tutto il suo genio... un povero monaco che soffre, che non sa volere, che inutilmente e quotidianamente si ribella e spontaneo si sottomette, con alternativa superficiale e tormentosa » (3). Anche la principale materia dell'arte al Folengo fu offerta, oltre che dalla fanciullezza ed adolescenza passate in campagna, dalla gente rustica e grassa, volgare, violenta e grottesca, con la quale dovette praticare, aiutando l'amministrazione delle terre del suo convento (4): la materia e non già l'ispirazione, la quale gli venne dal di dentro, dalla sua umanità e dalla sua fantasia, che liberamente accolse e trasformò quella materia e buttò via buona parte dell'altra che trovava nei romanzi e nei libri, o che gli veniva innanzi nelle diverse relazioni sociali che gli accadeva di sfiorare, a segno che, quando tentò alcuna di quelle corde che gli rimasero estranee, nell'ideare caratteri e azioni nobili e gentili, lavorò di maniera e fu sforzato e freddo.

Le sue idee o tendenze politiche e morali, e specialmente quelle religiose, sono state diligentemente ricercate e illustrate per sé stesse, come certamente era legittimo fare; ma forse si è dato, e si continua a dar loro, maggiore importanza che non abbiano. La distinzione da tener presente in simili indagini è tra le manifestazioni di idee e tendenze che si accolgono di passata o in certi momenti presto fuggitivi, senza impegnarvi tutto sé stesso, senza innalzarle a una propria ragione di vita, e perciò presto sostituite e contraddette da

(1) *Storia della letter. ital.*, ed. Croce, II, 44.

(2) Già metteva in guardia contro di esso, raccogliendo i primi frutti delle nuove indagini biografiche, il GASPARY, *Storia della letter. ital.* (trad. ital., Torino, 1891), II, parte II, pp. 180-81.

(3) G. BILLANOVICH, *Un nuovo Folengo. Conclusione del mito di Merlino* (Venezia, 1938, estr. dagli *Atti del R. Istituto Veneto*), p. 117.

(4) G. BILLANOVICH, op. cit., pp. 55-65.

altre diverse ed opposte, delle quali sono capaci persone anche politicamente e religiosamente tiepide o leggiere, e che sono ben lungi dal proposito di farsene campioni, di sostenere per esse fatiche e martirio; e quelle, invece, che hanno intensità e durata, quali, per esempio, le passioni che informarono la vita di un Dante e per cui egli affrontò nemici, soffersse condanne ed esilio, condusse vita raminga. Ora, queste solamente assumono un alto significato storico: le prime, che sono le più comuni, valgono piuttosto come sintomi dei tempi che non come azioni esercitate nei tempi. L'amore del Folengo per l'Italia, e lo sdegno contro le divisioni interne e il dolore per le preponderanze straniere, o il suo erasmismo, e le esigenze che egli talora espresse e che erano affini a quelle di Lutero, e altrettali cose⁽¹⁾, si trovano assai diffuse nella letteratura come nella società italiana della prima metà del cinquecento: erano perfino argomenti di appassionata conversazione nel bel mondo. Suo fratello Giambattista, che ben più di lui attirò l'attenzione per questo riguardo e fu anche talora annoverato dai protestanti tra gli scrittori della riforma italiana⁽²⁾, nel parlare della « divinae legis meditatio », che dev'essere « frequens, continua, ardens », dimorando, quando così scriveva, nei contorni di Napoli, attestava: « Nostra aetate admirando intuemur spectaculo, tam alta affici interdum secretorum coelestium cognitione vel mulieres, sexum nimirum ad vanitatem magis quam ad eruditionem natum, vel idiotae prorsus viros, aut milites, ut si quid iam quod perfectionem referat auditur, ab ipsis audiatur. O certe saeculum aureum! In Campania, in qua nunc haec meditor, non est tam impense doctus concionator quin ex unica cum mulieribus quibusdam confabulatione, peritissimoque congressu, tum doctior, tum sanctior evadat. In mea quoque patria, quod ego aliquando maxima animi voluptate expertus sum, nisi aliud agerem, possem effari »⁽³⁾. E neppure mi riesce di persuadermi che egli avesse una grande avversione per la anacronistica e decadente cavalleria e desse mano a sgombrarla via, e che a contrasto rappresentasse la vita rusticana; nè che propugnando con fedeltà e con coraggio il proprio ideale di patria e di chiesa, nutrisse

(1) Si veda sul pensiero morale e religioso del Folengo, tra gli altri, il WALTER, *Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance* (Basel, 1932), nel saggio che è a pp. 169-190; e il GOFFIS, op. cit., pp. 37, 87, 93-91, 99 e *passim*.

(2) Per es., nel GERDES, *Specimen Italiae reformatae* (Lugd. Batav., 1705), pp. 253-61.

(3) In *psalterium Davidis Israelitarum regis et vatis divinissimi IOANNIS BAPTISTAE FOLENGII Mantuani Monachi Cassinatis Commentarii* (Basileae, 1549; ma la lettera di dedica è del 1542): v. f. 433.

tolleranza verso gli altri, vero « cavaliere dello spirito » (1); e, in genere, che obbedisse alla « legge ideale », di abbattere una società per costruirne un'altra « più giusta e migliore » (2). Anche come documento delle condizioni politiche e morali dell'Italia del suo tempo egli poco sa dirci e quasi unicamente in quelle parti che possono chiamarsi di *folk-lore* (3). Di una caratteristica della vita morale e politica dell'Italia del suo tempo non c'è nulla in lui.

Checchè sia di questo Folengo della teologia e della politica, nel passare alla considerazione della sua arte è da notare quanto sia stato meglio determinato il concetto della lingua della quale egli si valse, del macaronico, che non è più giudicato, come ancora nel De Sanctis, una semplice « parodia del latino e dell'italiano che si beffano a vicenda », ma una vera e propria lingua che sta da sè, come non sta mai la parodia che è un arbitrario alterare per fini di beffa e di satira una vera e propria lingua, e perciò porta nel suo seno un dissidio o un dualismo. A tal fine ha concorso la nuova estetica, che ha tolto valore logico rigoroso alle distinzioni di lingua e dialetto e lingua generale e lingua individuale, dimostrando che ogni lingua è in certo senso individuale, sempre nuova in ogni atto del parlare, sicchè essa ammette la lingua del Folengo non altrimenti da quella di Dante o dell'Ariosto. Leggendo il Folengo — avvertiva già E. G. Parodi, — « il latino maccheronico sparisce dalla nostra coscienza, quella lingua diventa la nostra lingua, e noi sentiamo che non ha più misteri per noi » (4). E sebbene il Folengo s'inserisca in certo modo in una tradizione — aggiunge il Cordié — « il maccheronismo tipo Odasi e compagni non è che il punto di partenza, più o meno polemico, più o meno goliardico, per un viaggio che nessuna poetica ha ben sanzionato », ma quello del Folengo è « pura espressione, al pari di ogni linguaggio di poesia e dove la fantasia langue, ivi si infiacchisce il maccheronico, ed anche quando si esaspera in crudeltà e bizzarrie, non fa che mostrare a nudo la maniera che

(1) WALSER, op. cit., pp. 175-77, 190.

(2) Come fa il GOFFIS, op. cit., p. 137, il quale (v. p. 144), all'opposto del Walser, stima che gl'ideali cavallereschi di valore, lealtà, generosità, la gran bontà dei cavalieri sieno dal Folengo non solo sentiti ma addirittura esaltati senza insinuazioni ironiche.

(3) Queste parti sono state eccellentemente illustrate da parecchi, ma in particolare dal MESSEDAGLIA, *Aspetti della realtà storica in Merlin Cocai* (Venezia, 1939), e in altri lavori.

(4) E. G. PARODI, *Poeti antichi e moderni*, pp. 196-97.

inevitabilmente si annida in ogni composizione artistica » (1). Un esame accurato del linguaggio maccheronico — dice il Goffis — deve essere un esame della fantasia del Folengo, del suo modo di osservare e perciò di rappresentare le cose: linguaggio « che ha tutta l'apparenza della comicità per chi l'avvicini per poco tempo, ma che poi si rivela non altro che un'insofferenza per i mezzi comuni, incapaci d'esprimere una nuova civiltà poetica, di lasciar effondere quella plastica materialità che costituisce la realtà nella nuova visione; lingua che non conosce i limiti timorosi del buon senso comune, che non ha limiti se non in una coscienza artistica raffinata, che la lascia straripare col vigore delle sue rudi dissonanze. È raggiunto spesso così un autentico tono eroico, non idealizzante ma con una sfumatura di primitivo, di paesano. Il pericolo è nel fissare, anatomizzare i singoli versi, sottolineando le parole volgari, quando non è il poeta a notarle » (2). E il Paoli, che più particolarmente ed esattamente di tutti ha studiato quel linguaggio sotto l'aspetto grammaticale e prosodico (3), ne nega ogni costruzione artificiale o programmatica, ne afferma la spontaneità, l'ispirazione e la necessità (il bivio del Folengo era: « o parlare come gli piaceva e gli era connaturato, o star zitto »), nota in lui la classicità e « l'indistruttibile spirito del latino », che ha la virtù di arricchirsi con mezzi propri e che si arricchì nel latino umanistico, sulla cui linea, per innanzi che si spinga, si muove quello del Folengo, così diverso dal « facile giuoco » dei maccheronici anteriori, i quali « non andarono oltre a un superficiale e uniforme travestimento latino del parlar volgare » (4). Non andarono perchè non avevano, come lui, genialità artistiche, che crea tutt'insieme l'arte e la lingua sua, non due ma un fatto solo (5).

(1) C. CORDIÉ, *Teofilo Folengo e la critica*, estr., p. 21.

(2) GOFFIS, op. cit., pp. 136-7.

(3) TEOFILO FOLENGO, *Il Baldus e le altre opere latine e volgari*. Passi scelti e commentati da Ugo Enrico Paoli (Firenze, Le Monnier, 1941). È da notare anche la scelta di F. Bernini, *Le Macaronee di Merlino Coccia*, primo commento, passi scelti e saggi di traduzioni (Lanciano, Carabba, s. a. ma 1927), che nella prefazione discorre con amore e con intelligenza dell'arte del Folengo.

(4) Op. cit., pp. IX-XI, 53-55.

(5) L. OLSCHKI, *Geschichte der neusprachl. wissenschaftl. Literatur* (Leipzig, 1922), II, p. 150, dice che, con la regolarizzazione della lingua maccheronica fatta dal Folengo, il maccheronico finì. Finì in quanto era cominciato con lui, finì perchè il miracolo artistico accaduto in lui non si poteva ripetere; ma, d'altra parte, come mezzo estrinseco, il maccheronico esisteva prima di lui e continuò dopo di lui.

La negazione del sostanziale ufficio di parodia del linguaggio maccheronico viene ad accompagnarsi alla consimile negazione per ciò che riguarda l'opera stessa, che è cosa ben diversa da una semplice e stucchevole parodia (1). Donde la domanda circa il carattere positivo e proprio dell'arte del Folengo, che venne dapprima generalmente riposto nel « realismo ». Il De Sanctis fu seguito in questo da parecchi, come da Tommaso Parodi, che definì il suo procedere « un avvicinarsi troppo alle cose, osservarle nelle minuzie e nei singoli continui movimenti, non perderle di vista in tutte le lor posizioni e contingenze, spogliarle di ogni aspetto lirico per farne un apprezzamento pratico, materializzarle, scheletrizzarle nel loro meccanesimo, toglier loro la vita ideale e il senso spirituale per denudarne la realtà bruta »: il che gli era elemento e stimolo comico per l'enorme risata profanatrice che corre attraverso tutto il suo poema: « soppressa ogni spiritualità, negata ogni passionale serietà, fuori di tutte le commozioni umane, la sua poesia non vive che del concreto, con rappresentativa corpulenza, come l'epopea che nel cinquecento finì in pura fantasia artistica » (2). Anche il Momigliano, che vede nelle macaronee due parti, una parodica e l'altra realistica, pone nella seconda il meglio del Folengo, il quale elevò un monumento di quella sorta in un'età in cui la tendenza era verso il tipico e il buffonesco ed ebbe a motivo ispiratore « la grossolanità in tutti i suoi aspetti, fisici e intellettuali » (3). C'è chi ha concesso al suo poema, unico pregio, un certo realismo, spregiando al tempo stesso questo realismo come non autentico, perchè meccanico, derivato della parodia dell'eroico, e per un altro verso esagerandolo come precorrimiento del « realismo romantico e nostro » (4).

Ma io penso che questo concetto stesso di « realismo » (o di « naturalismo » e simili) in poesia convenga strappare dalle radici e buttar via (5): ossia non contesto che si possa usare quella parola

(1) PAOLI, op. cit., p. 194, a proposito della *Zanitonella*: « Nel giudicare di questo poemetto credo che si abusi dell'espressione « parodia »: la parodia in sé non è arte; chi nel Folengo vede solo parodia, o non lo capisce o lo condanna ».

(2) *Poesia e letteratura* cit., pp. 36, 50, 77 e *passim*.

(3) *Storia della letteratura italiana* (terza ed., Messina, 1938), pp. 193-4.

(4) G. TOFFANIN, *Il cinquecento* (Milano, 1929), pp. 326-8.

(5) Da mia parte l'ho sempre snidato e scacciato dovunque mi sono in esso imbattuto; e perfino della « realistica » pittura « di genere » dimostrarai che, come corrente culturale, è sostanzialmente una forma del « barocco », quando non diventi veramente poesia, cioè non sia trasfigurata e innalzata dalla personalità e genialità del singolo pittore (v. il mio scritto in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del seicento*, Bari, 1931, pp. 323-31).

(poichè non muovo guerra alle parole) per esprimere alla buona certe distinzioni e contrapposizioni di materie poetiche, come quando si dice « realistica » una rappresentazione di vicende economiche ed « idealistica » quella di vicende amorose, « realistiche » le immagini di contadini e di gente di plebe e « idealistiche » quelle di gente della buona società, « realistiche » le immagini di certi peccati comuni o piccini e « idealistiche » le altre di peccati grandi e fuori dell'ordinario; e via dicendo, secondo che l'immaginazione suggerisce; ma nego che una poesia possa essere mai realistica, qualificazione o priva di senso e che lascia il tempo che trova, o tale che disconosce il motivo lirico che è in ogni vera poesia e per la quale essa appartiene all'anima e non alle *res*, cioè alle cose esteriormente viste e considerate. Conseguita la provvisoria conclusione che l'opera del Folengo non è una semplice parodia e non è neppure una satira o altra forma di oratoria morale, ma è o ha del poetico, la ricerca deve determinare quale sia l'accento lirico del Folengo nelle parti veramente poetiche dell'opera sua; determinarlo, ben inteso, come soltanto la critica può, con una determinazione psicologica, che non pretenda di adeguare a pieno l'inadeguabile individualità della poesia, ma di descriverla approssimativamente, lasciando all'apprensione immediata della fantasia del lettore di adeguarsi a pieno con quella del poeta e con lei consentire.

A questa determinazione, che è tutt'uno col discernimento della vera poesia del Folengo, la più recente critica si è indirizzata; e già nel 1911 al sano giudizio di E. G. Parodi non isfuggì che « l'anima del Folengo è negli idilli familiari e maliziosamente teneri e rozzi, dei quali uno stupendo esempio è la cenetta preparata nella capanna del buon Berto Panada, dove trovano ricovero i due giovani sposi, Guido e Baldovina », e in altri episodi, come nella storia di Zambello, delle baruffe tra le due cognate Lena e Berta e dell'eroico bambino Baldo innanzi a Sordello, e simili (1). Più e meglio di tutti ha lavorato a questa indagine il Cordié nei suoi molti e sparsi saggi folenghiani che non hanno avuto l'attenzione di cui sono degni e che giova sperare che l'autore voglia rielaborare in un armonico saggio complessivo (2). Il Cordié giustamente chiede che si

(1) *Poeti antichi e moderni* cit., p. 200.

(2) I principali finora pubblicati sono: *Teofilo Folengo e la critica moderna dal De Sanctis ai nostri giorni* (in *Rassegna* di Genova, XLIV, 1936, pp. 157-75); *Le quattro redazioni del « Baldus »* (in *Atti d. R. Accademia delle Scienze di Torino*, 1936); *Sulla composizione del « Baldus »* (in *Convivium* di Torino, sett.-ott. 1937, pp. 509-48); *Il linguaggio maccheronico e l'arte del « Baldus »* (nell'*Archivum romanicum* di Firenze, 1937).

esca dagli schemi ai quali sostanzialmente è rimasta legata la critica delle Macaronee, « la parodia e il realismo, or distinti e contrapposti arbitrariamente, ora esasperati nella loro singolare natura letteraria » (1); e si volge ai primi libri del *Baldus*, a quelli che chiama di vita paesana o borghigiana, nei quali gli pare che veramente il Folengo ritrovasse sè stesso, la sua geniale ispirazione, e mettesse la sua schietta poesia (2); non senza per altro avvertire qua e là nei libri seguenti il riaffiorare della medesima genuina ispirazione. E io credo che in questa via bisogna proseguire; e pure ammettendo che le parti più belle siano quelle notate dal Parodi e dal Cordié e che il Folengo aggiunse nella terza redazione (la Cipadense) dell'opera sua (3), e, d'altro lato, non dimenticando che l'intento primo del poema fu giocoso e parodico e che a questa spinta originaria e alle conseguenze che ebbe nell'ideazione e composizione egli non poté più sottrarsi totalmente, salvo che non avesse ricominciato da capo e in modo affatto nuovo, — donde le parti sue luminose e quelle opache, — ricercare e gustare il Folengo poeta dappertutto ove egli si fa sentire come tale.

Ora il poeta può muovere da percezioni e immaginazioni sublimi, eroiche, tragiche, amorose, religiose, o, per contrario, piccole, prosaiche, grettamente utilitarie, triviali, sconce; ma se le une o le altre converte, appunto perchè poeta, in visione poetica, nell'armoniosa parola in cui si coglie la palpitante vita dell'eterna natura, contrasto ed unione di tensione e distensione, di forza e debolezza, di vita e morte insieme, terribile e dolce, nobile e vile, eroica e spregevole, degna di castigo e degna di indulgenza, spirante un misto di gioia e di dolore, questa trasfigurazione è, poeticamente, quello solo che ha realtà, quale che ne siano i precedenti che le hanno offerto la materia, la brutta materia passionale, variamente accentuata e intonata e tormentosa e cieca. Per tal ragione un gran poema o una breve lirica o un verso solo, una poesia che nasca da un grandioso travaglio di pensiero e da un complicato nodo di passioni, o un semplice canto popolare, tutti sono pari innanzi all'ottenuto effetto della nuova e affatto serena ossia poetica commozione; e ben potranno differenziarsi in altri rispetti, ma con differenziazione estranea al-

(1) *Folengo e la critica moderna*, estr., p. 30.

(2) *Sulla composizione del « Baldus »*, pp. 510, 514; *Le quattro redazioni*, p. 97, e *passim*.

(3) CORDIÉ, nelle mem. cit., *passim*.

l'esser loro poetico, che sta unicamente in quel punto che tutte alla pari hanno attinto e che solo la genialità poetica attinge. Ad esso anela il nostro spirito, quandò ogni vicenda del mondo si fa a risolvere in cosa di bellezza, cercando la gioia della bellezza. E ad essa giungeva Merlin Cocai, il monaco Folengo, che, per mediocre che fosse come monaco e come uomo, non capace neppure di vivere sino in fondo in modo drammatico un contrasto morale, aveva avuto da natura quella genialità creatrice così rara nella sua forma schietta. Vi giungeva movendo dal buffonesco, dal gusto del triviale, dal bisogno di ridere e di far ridere e di sorprendere o scandalizzare con l'enorme della trivialità; ma tutto ciò egli oltrepassava, abbassandolo a materia del suo genio di artista, e ne veniva fuori un Folengo, ora commosso di simpatia, di sorriso, di malinconia, ora stupito e quasi ammirante i modi più ovvii e comuni della vita nel suo attuarsi, che in lui prendevano risalto di cosa nuova, scoperta e vista per la prima volta, distaccato e pur interessato a quel che egli vede, non mai grafico, non freddo al modo dei descrittori virtuosi, ricchi possessori e padroneggiatori di colori ma senz'anima, senza il senso del mistero che il Folengo infondeva nelle più umili, nelle più basse cose che rappresentava. La quale caratteristica conviene ora disegnare per minuto e con un po' di quell'amore che egli portava alle cose che osservava, ed essa gioverà a fare ritrovare e ricondurre la sua poesia dov'è e a rassegnarsi di non ritrovarla dove non è, come nel parodistico alquanto vuoto, in certe ubriacature chiassose o in qualche poco felice conato di contenuto morale e sentimentale, di che è esempio la pudicizia che egli prende a narrare ed esaltare e la morte per pudicizia del casto giovinetto Leonardo, o anche il ritrovamento del padre di Baldo, che muore vecchio romito, ammonente e profetante.

Guido e Baldovina, fuggendo, stanchi, affamati, trovano inaspettata ospitalità cordiale nella povera capanna di Berto, un contadino che non è un santo ma un buon uomo, che vuole vita tranquilla e lieta per sè e, quando può, la largisce agli altri, quali che siano « boni compagni, brigantes, viandantes ». E Berto da una appesa cesta e da uno stipetto cava fuori uova e alcuni pesciatelli o scardovelle, e alcuni ranocchi, e si fa ad apparecchiare la cena. Ma Baldovina, lei, la figliuola del re, vedendo che Berto da solo non può sbrigarsela, dà mano ad aiutarlo:

Disquantat niveasque manus smanicatque biancos
 ac teretes brazzos, curtellum prendit, et illos
 disquamans pisces purgamina gittat, et illis
 trat pellem ranis apparens trare brachessas.

E in tale affaccendarsi guarda di sott'occhi il suo Guido :

subadocchians laeta Guidonem
ac si solo illi parlaret talia nutu:
— En ego, quae regis sum filia, qualia tracto! —

E al muto parlare dell'occhio che, osservando la stravaganza del caso, ne fa sprizzare allegria, lo sposo è tratto anche lui nel cerchio di quella piccola allegria, dopo tanti pericoli e travagli; e insieme è preso da intenerimento e ammirazione :

Non potuit Guido non risu prendere festam,
cernens quanto animo mulier clarissima iam iam
vult contra sortem cor semper habere zoiosum;

e si accinge anche lui a porgere aiuto, raccogliendo fuscelli e accendendo il fuoco e ponendovi sopra la padella e maneggiandola, ma con la poca abilità che un cavaliere porta in simili operazioni; sicchè gronda sudore, si lascia accecare dal fumo, procura invano di fregarsi gli occhi per sgombrarlo. E Baldovina qui non sorride, ma ride a pieno petto :

Baldovina virum submissee guardat et omni
libera cordoio prorrumpit in omnia risu
plena cachinnisono retinens vix pectore milzam,
tantum namque hominem contemplet quam sit ineptus.

Ride con la superiorità della donna, per principessa reale che sia, nelle faccende domestiche, di fronte all'uomo che ha bisogno del suo soccorso e deve cedere il comando. È una spontanea e viva scena di amore, che respira e rifiorisce in quella strana e nuova situazione.

E si legga il seguito: la dipartita di Guido per avventure in guerra in cerca di fortuna, le doglie e il parto di Baldovina, rimasta, assente Berto, nella capanna silenziosa con la sola compagnia e l'unica voce di miagolio di una gatta, e il venire alla luce del fanciullo predestinato eroe, di Baldo, e il ritorno di Berto :

Mox tezam ingrediens, zoiosa fronte salutatur
sic illam: — Quid fit? bonadies, hora bibendi? —
quo dicto crevisse sibi videt ecce fameiam.
— O — ait — incipiunt belle res succedere nostrae.
Tu tibi commater? tibi tu fantesca fuisti?
est ne puer maschius? tu rides? est ne puella? —
Illa refert oculis basis rubeoque colore:
— Masculus est mihi natus, quem tu nosce nepotem. —

Le differenze delle condizioni sociali sono sparite, e ne prende il luogo il semplice cuore umano, che crea nuove condizioni diversamente belle di bontà e di lietezza.

E si legga la rappresentazione di esplodente forza gagliarda nella infanzia e fanciullezza di Baldo, e gli sbaragli a cui subito si mette alle sue prime imprese, com'è quella con gli altri ragazzi nella battaglia a sassate, e il suo ritorno a casa vittorioso ma ammaccato e sanguinante, e il suo orgoglioso confortare la madre angosciata e disperata:

Tam bene parlabat mihi Baldinus, at ipsa
tunc pariter lachrimat, pariter dulcedine ridet;

e l'altro ritorno dopo che ha abbattuto Lanzarotto, quando:

Baldovina videns natum quam sudet, ut illa
quae semper vivit leporatti more tremantis,
scribitur in facie nigro pallore . . .

Innanzi a questa originalissima creazione, stupenda in ogni particolare, tutta gradazioni e sfumature di colori, a questo capolavoro poetico, un odierno insegnante universitario di lettere ha scritto (e parrà impossibile) che Baldovina, « se è qualcosa, è un personaggio lacrimoso (!) tassesco (!!), e ci commuove di una commozione importunissima (!!!) in tal contesto » (1).

Ma non deve credersi che la poesia del Folengo si avvii nel lungo poema solo quando gli accade di toccare affetti buoni e gentili, al qual uopo basta richiamare i tanti altri luoghi in cui egli, fuori del contrasto di durezza e di bontà, coglie la vita nella sua elementarità, nella mimica del sentire e pensare. La contadina Berta, istruita e guidata da Cingar, sorveglia, ciruisce e seduce il vecchio Tognazzo:

Pratica Berta prius quae norat Cingaris artes,
stat veluti pulcella novo sposanda marito.
Attamen ah ladros quandoque levabat ocellos,
oreque rididulo sguardos lanzabat aguzzos.

Com'è viva in quel levare di tanto in tanto gli occhietti ladri, in quella bocca che par che tremoli di riso (*rididula*), in quel lanciare sguardi aguzzi! — O anche nei moti fisici violenti, come di Cingar, che strappa a un villano uno dei due asini da colui condotti, butta

(1) Al solito, TOFFANIN, *Il cinquecento*, pp. 325-7.

il conducente in un fosso insieme con l'asino che gli resta e che a lui non serve, e trotta via con l'altro:

Cingar eum currendo rivat, caudamque somari
corripit inde trigat, fossumque gaiardus in unum
patronem ac asinum, sociis ridentibus, urtat.
Quo facto, subitum spiccat de litore saltum,
supraque colaltrum balzat leggiadrus asellum.
Jam non francesum sub se voluisset ubinum,
non orecchiutas quas mulas Roma cavalcet,
nam portantino passu trampinat asellus,
foiadasque paret pedibus taiare minutim:
tich tich et tich toch resonat per mille lapillos.

O nell'ingordo divorare che i frati fanno a mensa della vacca Chiarina, che hanno rapinata e macellata, nel silenzio di quella sacra operazione in cui non si sente che lo stritolare che eseguono i denti, il soffiare sulle scottanti pietanze, il chioccare delle labbra che colano di grassume:

Nemo parlat ibi, sentitur fractio tantum
ossorum, nec non sofiato supra panadam,
namque ingens ibi plena bulit caldara busecchis.
Chioccant labra simul grasso stillantia brodo.
Festinanter edunt, quia sic Scriptura comandat.

La medesima vitalità prende le più varie sembianze nella rappresentazione degli animali:

Vidimus interdum toto cum corpore gattam
ire chinam, seu post macchiam, seu iuxta muraiam,
quae dudum, aguaitans oculis cativella tiratis,
servat osellinum per opacos ludere ramos.

È l'insidia che le consiglia la fame, e la cautela e il timore con cui la esegue, e l'attenzione pur ferma al segno da raggiungere (« aguaitans oculis tiratis »), il grazioso uccellino, che scherza inconsapevole, coperto dai densi rami: il poeta con quel « cativella » la giudica e l'accarezza insieme, perchè sa che non le si può chiedere di vivere altrimenti.

Accanto a questa gatta, una volpe, dopo che ha scannato e divorato le galline, conscia del misfatto commesso, paurosa del castigo, cerca anch'essa di non farsi scorgere, nascondendosi nell'ombra, appiattendosi contro la terra: un'altra delinquente e un'altra poveraccia:

sicut vulpazza pelata
 quae postquam miseris dederat mala pascha galinis
 quantum trista potest vadit nascosa per umbras
 quacchiaque per terram fregat cum corpore panzam.

Questo senso di vita il Folengo serba anche nelle più enormi e bizzarre fantasie, come nella vittoria di Baldo che frange Belzebù in centosettantamila brani, restandogliene in mano solo un piede d'oca, sparpagliato tutto il rimanente sugli alberi o tritato in minutissimi pezzetti e cosparso sulle facce dei diavoli. Senonchè Belzebù, senza corpo, cerca il corpo nel quale si sente ancor vivere:

Unde tapinellus sua quo desgratia manat,
 ibat membrorum quaerens fragmenta suorum.
 Certamenter habet pro doia plangere causam,
 sed quae membra sibi doleant nessuna trovantur,
 non qui bagnetur pietosis fletibus occhi,
 non quae lingua cridat magnis urlatibus — Oy me, —
 non qui cum gemitu tampellent pectora pugni.

Lo serba anche nelle cose inanimate, alle quali presta l'anima sua, come nella rappresentazione del sommergersi in mare della balena con l'isola che sosteneva sul dorso:

Ecce mari medio pigritatim littora circum
 incipiunt callare, simul surgente profundo
 insula disparet, quam portat bestia secum,
 et quisquam pedibus sentit mancare terenum;
 dumque bisognat aquis mergi desiderat alas,
 in moia quoniam se trovat habere culamen.
 Jam maris in fundo se se balena stravaccat,
 boscorumque trahit secum sex mille biolcas,
 per quos discurrunt pisces, novitate gioiscunt,
 saepe cachinnantes rident: pars incubat ulmis,
 parsque capellutas mangiant de robore giandas.

Dove, come sempre nei quadri poetici delle cose naturali, il dramma non è fisico, ma spirituale ed umano. Perciò queste rappresentazioni, malamente dette icastiche e realistiche, mettono in moto il sentimento e la fantasia. Bene il Momigliano, analizzando l'epigramma del Folengo sull'inverno, nota che dalle linee di quel quadro parco e preciso « si diffonde una suggestione di aridità, di povertà, di freddo, di malinconia, un senso di vita mortificata nella casetta chiusa. La lumaca se ne sta nel suo guscio, la vecchierella nella sua

capanna e fila: come son lunghe le ore!... »: quadro di mirabile armonia, « contenuto fra la visione grandiosa della tramontana che sta spogliando gli alberi e l'ombra della notte malinconica, quando il pedante si fa pallido studiando sotto la lampada oleosa e lo studente gode, sola nota di giovinezza in questa sinfonia in sordina » (1).

Ma io ho voluto soltanto, trascrivendo alcuni passi, esemplificare il concetto della poesia folenghiana, e non certo fornire una piena caratteristica estetica e un'analisi critica delle sue Macaronee, nelle quali molti e belli ingegni ora studiano. E in questa caratteristica e analisi sarà dato segnare la chiara distinzione verso il Folengo esuberante di parodie e di buffonerie, — simile a quei compagni del giovane Baldo che « dum sanguine caldo, Dumque vigent stomacho, semper mangiare parato, Non oleum ponunt nec sal in rebus agendis », — che riempie di sè buona parte del poema, e al quale fece pur sempre resistenza il suo vigoroso e fine sentimento artistico, che, in ultimo, prevalse nella maturità e serietà del suo ingegno così nella rielaborazione come nelle aggiunte alla terza e alla quarta redazione del poema (2).

E. CROCE.

(1) *Antologia della letteratura italiana* (Messina, 1937), II, pp. 152-3.

(2) Dell'ultima redazione è detto, nella strana prefazione dell'editore sotto nome di Viaso Cocaio, che, « per cagione di ricantare », l'opera era stata dall'autore « rifatta come si può leggere tutta tramutata, e di gran lunga più dotta, faceta e onesta della prima ».