



HAL
open science

Alchimia e astrologia nei libri centrali del Baldus di Teofilo Folengo, tra le edizioni Toscolanense (1521) e Cipadense (1535?).

Fabiola Bartolucci

► To cite this version:

Fabiola Bartolucci. Alchimia e astrologia nei libri centrali del Baldus di Teofilo Folengo, tra le edizioni Toscolanense (1521) e Cipadense (1535?). Art and art history. Université Paris sciences et lettres; Università degli studi (Cassino, Italie), 2024. Italian. NNT : 2024UPSLP016 . tel-04679568

HAL Id: tel-04679568

<https://theses.hal.science/tel-04679568v1>

Submitted on 28 Aug 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE DE DOCTORAT
DE L'UNIVERSITÉ PSL

Préparée à l'École Pratique des Hautes Études
Dans le cadre d'une cotutelle avec
L'Università di Cassino e del Lazio Meridionale

**Alchimie et astrologie dans les livres centraux du Baldus de
Théophile Folengo, entre les éditions Toscolanense (1521) et
Cipadense (1535?)**

Alchemy and astrology in the central books of Theophilus Folengo's
Baldus, between the Toscolanense (1521) and Cipadense (1535?)
editions

Soutenue par

Fabiola Bartolucci

Le 24/04/2024

École doctorale n° 472

**École doctorale de l'École
Pratique des Hautes Études**

Spécialité

Langues et littératures anciennes

Composition du jury :

Franca Ela CONSOLINO Prof. émérite, UNIVAQ	<i>Président</i>
Lucio CECCARELLI Prof. des Universités, UNIVAQ	<i>Rapporteur</i>
Didier KAHN Directeur de Recherche, CNRS	<i>Rapporteur</i>
Giuseppe CRIMI Prof. des Universités, UNIROMATRE	<i>Examineur</i>
Virginie LEROUX Directeur d'études, EPHE	<i>Examineur</i>
Marie Dominique COUZINET MdC, ISJPS	<i>Examineur</i>
Sebastiano GENTILE Prof. des Universités, UNICAS	<i>Directeur de thèse</i>
Jean-Marc MANDOSIO MdC, EPHE SAPRAT	<i>Directeur de thèse</i>



L'ALCHIMIA E L'ASTROLOGIA NEI LIBRI CENTRALI DEL BALDUS
DI TEOFILO FOLENGO, TRA LE EDIZIONI
TOSCOLANENSE (1521) E CIPADENSE (1535?)

RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare l'Università di Cassino e l'EPHE di Parigi per avermi permesso di strutturare il percorso di Dottorato di Ricerca, in cotutela internazionale, sotto la direzione dei Professori Sebastiano Gentile e Jean-Marc Mandosio. L'esperienza di studio condotta è stata entusiasmante e proficua.

Vorrei anche ringraziare il mio maestro, il Prof. Lucio Ceccarelli dell'Università dell'Aquila, che mi ha sempre incoraggiato a proseguire gli studi insegnandomi il metodo e infondendomi passione per la ricerca. Spero di non deluderlo.

Infine, è doveroso ringraziare l'Associazione degli Amici di Merlin Cocai per avermi ospitata a Campese e aver donato alla Biblioteca di Scienze Umane dell'Università dell'Aquila lo "Scaffale folenghiano", da cui è partita questa ricerca.

Dedico questo mio lavoro alla mia famiglia, che mi ha supportato con amore senza mai farmi pesare le lunghe assenze anche quando, per diversi motivi, avrebbero avuto bisogno della mia presenza.

SOMMARIO

<u>INTRODUZIONE</u>	<u>6</u>
ARGOMENTO	10
OBIETTIVI DEL PROGETTO	14
METODO	15
<u>PARTE PRIMA: L'ALCHIMIA FOLENGHIANA</u>	<u>17</u>
<u>1. IL PLANETARIO ALCHEMICO</u>	<u>18</u>
1.1. IL CHIOSTRO SOTTERRANEO	20
1.2. IL PALAZZO MERAVIGLIOSO	23
1.3. IL MIRABILE INGEGNO	30
1.4. DUE PLANETARI DIVERSI	34
<u>2. FOLENGO E LA TRADIZIONE ALCHEMICA NEL RINASCIMENTO</u>	<u>36</u>
2.1. LE ORIGINI CULTURALI DELL'ALCHIMIA NELLE TRADUZIONI LATINE	37
2.2. LA QUAESTIO DE ALCHIMIA	39
2.3. GLI AUTORI FRANCESCANI	41
2.4. TEORIA E PRATICA	45
2.5. MANUALI DI ALCHIMIA	47
2.6. LA PIETRA FILOSOFALE	49
2.7. LE PAROLE OSCURE E LA DELEGITTIMAZIONE DELL'ALCHIMIA	51
<u>3. L'ARS ALCHIMIAE</u>	<u>58</u>
3.1. LA POESIA ALCHEMICA	58
3.2. DAL DE LUNA AL DE SOLE E L'ALCHIMIA METALLURGICA DEL BALDUS	65
3.2.1. DE LUNA	66
3.2.2. DE MERCURIO	72
3.2.3. DE VENERE	79
<u>4. NOMINA DIVERSORUM CONVENIENTIUM IN ALCHIMIA</u>	<u>83</u>
4.1 LA PIETRA FILOSOFALE	93
<u>5. DEFFINITIO LAPIDIS PHILOSOPHORUM</u>	<u>105</u>
5.1. IL VINUM AQUEUM	109
5.2 IL LINGUAGGIO CIFRATO	109

<u>6. LE ULTIME SFERE DEL PLANETARIO</u>	<u>112</u>
6.1 DE MARTE	112
6.2 DE IOVE	120
6.3 DE SATURNO	124
6.4. LA RIVELAZIONE DI MANTO	130
<u>7. GLI EPISODI AGGIUNTI IN MAF. III DELLA CIPADENSE</u>	<u>132</u>
7.1. IL CANTO DI GIUBERTO E LE SUE FONTI CLASSICHE	135
7.2. IL CANTO DI GIUBERTO AGLI ALBORI DELL'EPICA COLOMBIANA	149
7.3 BOCCALO E I SUOI GIOCHI DI PRESTIGIO	155
<u>PARTE SECONDA: I LIBRI ASTROLOGICI DEL <i>BALDUS</i></u>	<u>165</u>
<u>LA RAPPRESENTAZIONE DELL'UNIVERSO DALL'ANTICHITÀ AL RINASCIMENTO</u>	<u>166</u>
1.1. LA RAPPRESENTAZIONE DELL'UNIVERSO NELL'ANTICA GRECIA	166
1.2. TOLOMEO ATTRAVERSO LA TRADIZIONE ARABA	171
1.3. L'ASTRONOMIA NEL MEDIOEVO LATINO	172
1.4. L'ASTROLOGIA DIVINATORIA	174
<u>2. LA POESIA ASTROLOGICA</u>	<u>178</u>
2.1 IL MONDO ANTICO	178
2.2. IL MEDIOEVO	179
2.3. IL RINASCIMENTO	181
2.3.1. BASINIO DA PARMA	182
2.3.2. LORENZO BONINCONTRI	183
2.3.3. IL CASO DI MATTEO PALMIERI	186
2.3.4. GIOVANNI PONTANO E L'URANIA	188
<u>3. ASTROLOGIA CINGARIS</u>	<u>190</u>
<u>4. LA SFERA DI CINGAR</u>	<u>201</u>
4.1 DE LUNA	203
4.2 DE MERCURIO	211
4.3. DE VENERE	215
4.4. DE SOLE	225
4.4.1. LE STAGIONI	231
<u>5. MANTEGNA '<i>PICTOR CELEBERRIMUS</i>'</u>	<u>255</u>
5.1. CONCLUSIONE DEL LIBRO E L'ASCESA AL TERZO CIELO DELLA « TOSCOLANENSE »	262

<u>6. LA SECONDA PARTE DELL'ASTROLOGIA CINGARIS</u>	<u>265</u>
6.1. IL SECONDO CANTO DI GIUBERTO	266
6.2. DE MARTE	278
6.3. DE IOVE	285
6.3.1. IL PALAZZO DI GIOVE	285
6.3.2. LE "DOCTRINAE COSINANDI" DELLA TOSCOLANENSE	297
6.4. DE SATURNO	326
6.4.1. IL MITO DI SATURNO DA DIVINITÀ A PIANETA	329
6.4.2. LA MELANCOLIA COME MALATTIA	333
6.4.3. LA MELANCOLIA COME FUROR DIVINO	338
<u>7. DE ZODIACO</u>	<u>344</u>
7.1. LO ZODIACO SENZA IL CAPRICORNO	351
<u>8. ORIONIS NASCIMENTUM</u>	<u>357</u>
8.1. IL MITO DELLA NASCITA DI ORIONE	359
8.2. ORIONE COME CATASTERISMO DI MITRA	362
<u>CONCLUSIONE</u>	<u>373</u>
<u>APPENDICE - ILLUSTRAZIONI</u>	<u>379</u>
<u>BIBLIOGRAFIA</u>	<u>401</u>
<u>RÉSUMÉ EN FRANÇAIS</u>	<u>437</u>

Introduzione

Sotto lo pseudonimo di Merlin Cocaio usciva a Venezia nel 1517 un *Liber macaronices*, poema eroicomico in 17 libri che narrava le avventure di Baldo, discendente dalla stirpe di Rinaldo. L'autore nascosto dietro questo pseudonimo è Teofilo Folengo, monaco benedettino della Congregazione di Santa Giustina, che scrive in esametri macaronici. Questa prima edizione viene poi seguita da altre tre, due in vita dell'autore e una postuma, apparse tra il 1521 e il 1552¹. La prima edizione è comunemente chiamata *Paganini*, dal nome dello stampatore Alessandro Paganino², un'opera elegante, in sedicesimo, simile nell'aspetto alle coeve alpine; entro il 1520 vede la luce sicuramente almeno una ristampa³. Il poema si iscrive nell'ambito della letteratura in lingua macaronica che contava all'epoca opere di vario genere, di respiro limitato, e prive di grandi ambizioni letterarie⁴. La *Macaronea* folenghiana è, diversamente, un prodotto molto più raffinato (anche dal punto di vista editoriale), vale a dire che è un vero e proprio poema epico in esametri latini, preceduto in questa prima edizione da due *Bucoliche* (*Tu solis Bigoline iacens stravacatus in umbra*, chiara parodia della prima Bucolica) e chiuso dalla citazione dell'ultimo verso dell'Eneide (*Vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras*) in riferimento alla morte della strega Gelfora ricalcata su quella di Turno. C'è anche tutto un apparato di glosse attribuite a un certo *Aquario Lodola*, in omaggio ironico-burlesco alla tradizione⁵.

¹ Nel presente lavoro indicheremo la prima edizione (*Merlini Cocai poetae Mantuani Liber Macaronices, libri XVII non ante impressi*, Venezia, Alessandro Paganino, 1517, detta *Paganini*), con *P*, la seconda *Opus Merlini Cocaii*, Toscolano sul Garda, Alessandro Paganini, 1521, detta *Toscolanense*) con *T*, la terza (*Macaronicorum Poema*, Venezia, Aurelio Pincio, detta *Cipadense*) con *C* e la postuma (*Merlini Cocai Poemata*, Venezia, Eredi di Pietro Ravani e soci, 1552, detta *Vigasio Cocaio*) con *VC*.

² Sappiamo che quasi nessuno dei libri editi dal Paganino è di un contemporaneo e questo fatto mostra una sua scarsa apertura alla letteratura coeva e, a maggior ragione, una particolare fiducia (anche commerciale) nei confronti dell'opera di Folengo. Cfr. NUOVO A. (1990), p. 1-14.

³ CORDIÉ (1936), p. 27. Cordié ricorda una ristampa di *P* dovuta a Cesare Arrivabene (Venezia, 1520) nella quale alcuni riferimenti dell'*explicit* fanno pensare all'esistenza di edizioni intermedie.

⁴ Tra i poeti macaronici che precedono Folengo il più famoso è Tifi Odasi, autore di una *Maccheronea* del 1490, che scrive in uno stile mescolato in cui inserisce, nel latino sgrammaticato dei *nodari*, versi che riprendono Dante, Virgilio, Orazio e Tibullo. Seguono poi un Anonimo Padovano, autore del *Nobile Vigonzae opus* e un certo Coradus che scrisse la *Tosontea*; Matteo Fossa, autore dei *Virgiliana*; Bassano Mantovano, che pubblicò un poemetto in 52 esametri dedicato al *Magnificus dominus Gasparus Vescontus* oltre alla *Macaronea contra Savoynos* e infine Gian Giorgio Alione con la *Macaronea contra Macaroneam Bassani*.

⁵ Nonostante si tratti di un prodotto di alto livello rispetto alla poesia dei prefolenghiani se raffrontiamo la *Paganini* con la *Toscolanense* possiamo notare come la prima sia molto più scarna nella narrazione degli episodi e povera nella descrizione dei personaggi. Nella *Toscolanense* in particolare vengono inserite numerose digressioni dell'autore all'interno del primitivo intreccio, mentre una maggior serie di glosse

Come si è accennato, di questo poema abbiamo altre tre redazioni pubblicate successivamente: la *Toscolanense*⁶ nel 1521, la *Cipadense*⁷ (senza data ma probabilmente uscita dopo il 1533) e la *Vigasio Cocaio*⁸, che esce postuma nel 1552. Esistono varianti importanti tra le quattro versioni, segnalate per la prima volta da Attilio Momigliano⁹, che spingono a porre l'attenzione sul carattere *in fieri* del poema.

Di particolare interesse, seguendo il filone di studi sulle varianti, è il problema dei moventi sottostanti alla pubblicazione della *Cipadense* che risulta, già a prima vista, una versione espurgata in cui la *verve* macaronica è fortemente ridotta. Una parte della critica ha supposto che Folengo si sarebbe adeguato alla nuova direzione classicista della letteratura contemporanea, ridimensionando le proprie ambizioni e accettando una collocazione subalterna e marginale del macaronico¹⁰.

Nonostante questo, la *Toscolanense* sarà preferita alla *Cipadense* fino alla fine del XIX secolo - preferenza, questa, che è confermata anche dal numero delle ristampe nel corso del Cinquecento e nei secoli successivi¹¹. Possiamo supporre che in questa edizione, più colorita, il pubblico per moltissimo tempo (fino all'edizione a cura del Luzio del 1928)¹² ritrovasse il macaronico più autentico, tanto che essa fu il testo preferito sia dall'edizione BRAGLIA (1768) sia da quella di PORTIOLI (1882-89). Lo stesso Zaggia, più recentemente, ha definito la *Toscolanense* come fase "estremistica del macaroneo più

accompagna la nuova e più voluminosa edizione; le due *Egloghe* iniziali, che aprivano la *P*, confluiscono nella *Zanitonella*; compare, inoltre, il poemetto zoeopico (in omaggio alla *Batracomiomachia* di Omero) della *Moscheide*. Da un altro punto di vista il maggior impegno dell'edizione *Toscolanense* si riflette anche nell'aggiunta di ben 53 xilografie.

⁶ La *Toscolanense* è così chiamata da Toscolano sul Garda, ove aveva sede la nuova stamperia del Paganino. A differenza di quanto accade l'*Orlando Furioso*, le cui prime due edizioni vengono completamente sostituite dalla terza, la *Toscolanense* continuerà ad essere ristampata e preferita rispetto alle successive redazioni, *Cipadense* e *Vigasio Cocaio*.

⁷ La *Cipadense*, così chiamata, esce divisa in: *Baldus*, *Zanitonella*, *Moschea*, *Epigrammata*.

⁸ Pubblicata a Venezia da Pietro Ravani.

⁹ MOMIGLIANO (1919), *passim*.

¹⁰ Cfr. POZZI (1993), pp 44-45. L'intervento di Pozzi riassume la posizione di un cospicuo versante della critica folenghiana che vede nella *Cipadense* un ripensamento in senso classicistico rispetto al macaronico della prima stagione, proprio in seguito alla riforma bembiana. In questo senso ISELLA BRUSAMOLINO (1993, p. 196) parla di una sostanziale "regolarità petrarchesca" nella *Cipadense*, parallela a quella dell'Ariosto: "le linee lungo le quali opera il Folengo si possono così precisare: raffinamento umanistico e maggiore regolarità prosodica da un lato, dall'altro accentuazione del carattere macaronico, in senso orizzontale, cioè si eliminano le punte, se ne gradua e infittisce la presenza".

¹¹ Viene ristampata a Milano dal Gorgonzola nel 1522; dopo l'uscita della terza e della quarta redazione, altre cinque volte. Sulla fortuna editoriale della *Toscolanense* vedi l'edizione critica curata da ZAGGIA (1987) delle *Macaronee minori*.

¹² Cfr. LUZIO (1911). L'edizione curata da questo studioso riproduce il testo della *Vigasio Cocaio* con un'appendice in cui vengono annotate tutte le varianti della *Cipadense* e un saggio di quelle della *Toscolanense*. In un precedente studio, l'autore già aveva sostenuto la necessità di restituire ai versi della *Cipadense* "l'incontrastabile autorità che loro spetta, come più complete espressioni dell'ingegno poetico del Folengo", cfr. LUZIO (1889), p. 46.

fiammeggiante”¹³.

Successivamente, la vita di Folengo subirà un importante cambiamento a seguito di un evento determinante: l’uscita dal convento. La sua produzione letteraria, in coincidenza con questo periodo, sarà principalmente in volgare eccetto due opere in esametri latini¹⁴. Nel 1534 Teofilo rientra nell’ordine benedettino e riprende a lavorare alle sue *Macaronee*. In realtà non sappiamo se Folengo abbia mai lasciato il lavoro sul *Baldus*, che è stato oggetto di continui rimaneggiamenti fino alla morte del poeta. Luzio ha datato l’uscita della *Cipadense* tra il 1539 e il 1540, ma più probabilmente si dovrà risalire agli anni 1533-36¹⁵. La divisione interna è completamente stravolta (i libri vengono raggruppati in macro-sezioni di cinque ciascuna, intitolate ognuna ad una Musa macaronica¹⁶). Lo stampatore, non indicato, probabilmente è Aurelio Pincio¹⁷, per i cui tipi escono anche *L’Umanità del figliuol di Dio* e il *Varium Poema*, e non più Paganino. Anteposta all’opera c’è una lettera prefatoria in volgare di Francesco Folengo, fratello di Teofilo e funzionario dei Gonzaga, che attribuisce a questa nuova pubblicazione lo scopo di rispondere alle critiche letterarie ed etiche mosse a suo tempo alla *Toscolanense*, precisando che il testo compiuto del manoscritto risale almeno al 1530. Sembra quindi che Francesco voglia far intendere che da questa data Teofilo avesse abbandonato il lavoro al poema, considerandolo inappropriato per un monaco. Zaggia¹⁸ afferma che in questo modo la *Cipadense* “si presenta, dunque, molto ambiguamente come un rifacimento per ammenda [...]. È chiaro che si tratta di una simulazione [...] ma è anche relativamente facile intuire le motivazioni personali di tale simulazione: per un benedettino appena rientrato nella Congregazione doveva essere imbarazzante ammettere la propria predilezione per un’attività letteraria quanto meno faceta, o senz’altro trasgressiva, come quella macaronica”. E aggiunge infine che: “Per quanto riguarda l’aspetto stilistico, poi, si può dire, molto in generale, che la *Cipadense* segna la fase più classicistica del macaronico folenghiano [...]. La *Cipadense* [...] seguendo la *Toscolanense*, ne smorza drasticamente le audacie, fin dagli attributi esteriormente più

¹³ ZAGGIA (1993), p. 91.

¹⁴ Le opere in volgare sono *L’Orlandino* del 1526, il *Caos del Triperuno* del 1527, *L’Umanità del Figliuol di Dio* del 1533. Quelle in versi latini escono nel 1534 assieme ai *Pomiliones* di G.B. Folengo e hanno il titolo di *Janus* e di *Varium Poema*.

¹⁵ Cfr. CHIESA (1993), p. 459-469. Nell’intervento Chiesa affronta il problema della datazione della *Cipadense*.

¹⁶ Gosa, Comina, Mafelina, Togna, Striax.

¹⁷ Pincio è un editore attento ai testi di argomento religioso (pubblica testi del Savonarola e *L’imitazione di Cristo*), anche se si tratta di una religiosità non convenzionale.

¹⁸ ZAGGIA (1993), p. 95.

evidenti: già il frontespizio dell'edizione principe, rispetto a quello ciarlatanesco facondo della redazione precedente, si presenta estremamente sobrio [...] e anche le copiose glosse [...] sono senz'altro abolite. [...] E soprattutto è significativo il minuto lavoro di elaborazione formale esercitato all'interno dell'immensa mole dell'opera: un lavoro rivolto soprattutto ad attenuare molte ruvidezze dialettali ed estrosità metriche, e ad iniettare consistenti dosi di integerrimo latino umanistico"¹⁹.

Nella *querelle* sulla necessità di pubblicare una nuova edizione del *Baldus* è stato individuato anche un motivo religioso. Qui sarà sufficiente dire che su questo argomento gran parte della critica folenghiana ha interpretato tutta la produzione relativa al periodo dell'uscita dal convento come pervasa da uno spirito di forte contestazione vicina all'eterodossia; di conseguenza ha ipotizzato la successiva necessità, da parte di Folengo, di allontanarsi da questa tendenza una volta rientrato nell'ordine²⁰.

Su questo particolare argomento il presente lavoro intende dare un contributo aggiuntivo che, anche se non sarà in grado di sciogliere definitivamente il problema, avrà almeno il merito di far emergere la complessità dei legami di Folengo con la cultura del suo tempo, cosa che ha determinato, molto probabilmente, la natura dell'evoluzione stessa del poema.

Più di recente Luca Curti²¹ ha ripreso la discussione aprendo la strada a nuove considerazioni sull'evoluzione del macaronico folenghiano tra le due redazioni centrali. Curti fa una sostanziale distinzione tra la maschera di Merlin Cocaio (autore del macaroneo) e il Folengo (autore della macaronea, ma capace di produrre altre opere sia in latino umanistico, sia in volgare non dialettale); per quest'ultimo il bersaglio parodico espresso dalla *Toscolanense* non sarebbe affatto il latino classico, ma quello corrotto dello stesso Merlino e dei suoi immediati predecessori (nello specifico sono individuati echi parodici diretti contro Bassano Mantovano e, probabilmente, anche contro gli altri prefolenghiani). In questo modo nell'interpretazione di Curti la rivolta e la trasgressione della *Toscolanense*, che era stata considerata fino ad allora rivoluzionaria rispetto alla

¹⁹ Si tratta appunto di aggiunte di serie anche abbastanza lunghe di versi estranee alla lingua macaronica e assenti nella precedente redazione. Tre di questi *addenda*, facenti parte della sezione presa in esame in questo lavoro, sono costituiti dai due canti di Giuberto e dall'episodio del Tempo nel palazzo del Sole, e hanno costituito, assieme agli altri elementi sovraesposti, un discrimine per gran parte della critica folenghiana nel conferire alla *Cipadense* il valore di una significativa svolta in senso classicistico.

²⁰ Cfr. in particolare, GOFFIS (1950), *passim*.

²¹ CURTI (1993), pp. 145-164. Curti ha ripresentato questa stessa ipotesi sul macaronico folenghiano come fatto letterario nella relazione *Il Baldus e il suo autore*, alle Giornate di Studio su "Teofilo Folengo a cinquecento anni dalle prime Macaronee" (Pisa, Scuola Normale Superiore, 23-24 novembre 2017), di cui non sono ancora usciti gli atti.

riforma classicista del Bembo, viene rovesciata. Anche se, come sostiene Lucia Lazzerini²², i poeti macaronici utilizzano un sostrato linguistico proveniente dai sermoni mescidati oppure dalla lingua delle lezioni universitarie o dei goliardi o addirittura dal *latinus grossus* dei *nodari*, l'uso che se ne fa nel *Baldus* non è quello inconsapevole di una lingua viva, ma quello letterario di una lingua artificiale che colpisce parodicamente sé stessa. Folengo sarebbe un derisore del latino virgiliano inquinato da inconsapevoli interferenze linguistiche, che diviene oggetto dell'irrisione dell'autore e dei suoi lettori. Successivamente - sempre secondo Curti - nella *Cipadense* la necessità polemica nei confronti del latino classico sarebbe stata attenuata dalla definitiva affermazione della riforma bembiana (che avrebbe negato dignità letteraria ai vari dialetti italiani e alle lingue mescidate) e dunque questa contrapposizione delle due figure autoriali (quella di Merlino e quella di Folengo) appare sfumata e senza più un preciso bersaglio polemico.

Resta da vedere se l'ipotesi di Curti sia applicabile anche alla mescidanza di ipotesti presenti in diversi luoghi del *Baldus* anche nell'edizione *Cipadense* e se si possa parlare di macaronico folenghiano analizzando soltanto il piano linguistico. Il problema, in effetti, è molto più complicato anche per la difficoltà di catalogare l'opera all'interno di un genere preciso in cui l'ibridismo letterario è la nota più evidente²³.

Argomento

Prendendo spunto dalla teoria di Curti, ritengo opportuno esaminare il complesso gioco delle diverse figure autorali che Folengo mette in scena e agli ipotesti soggiacenti (distinguendo quelle fittizie - create apposta dall'autore - dalle fonti letterarie e scientifiche di volta in volta autentiche o pseudoepigrafe) e dedicando particolare attenzione alle varianti tra *Toscolanense* e *Cipadense*.

Nelle *Laudes Merlini* (presenti sia in *P*, sia in *T* e poi cassate in *C*) l'erbolatto²⁴ Aquario Lodola, personaggio di fantasia - presunto curatore dell'edizione e autore delle glosse delle *Macaronee*, presenti in tono minore in *P*, ridondanti e amplificate in *T* e poi cassate in *C* - dedica un' *Epistola colerica* a Passerino delle Scardove - personaggio

²² LAZZERINI (1971), pp. 11-33.

²³ CAPATA (2000), *passim*.

²⁴ Gli erbolatti sono dei ciarlatani da piazza, in viaggio verso l'Armenia per procurarsi *radices, herbas, lapides, vermiculos et huiusmodi facendas ad conficiendam Triaricam bisognatissimos*.

fittizio - dove racconta come, assieme ai suoi compagni, abbia rinvenuto i libri di Merlino.

La compagnia guidata da Aquario era sbarcata su un'isola dove, in una caverna scavata sotto *montagnae smisuratissimae* e il cui accesso era protetto da due porte di bronzo istoriate - troverà i sepolcri di tutti i protagonisti del *Baldus* assieme ad una cassa contenente gli *opera omnia* di Merlino. Nella versione di *T*, che amplifica quella di *P*, lo accompagnano anche *quatuor praticatissimi artis physicae Giudei*: Samuele, Nebaioth, Elkanà e Baruc (probabilmente per introdurre un'allusione anche alla letteratura in lingua ebraica)²⁵. Questi personaggi, come detto, sono presenti solo in *T* forse a rinforzo dei titoli dei libri di Merlino che, già in *P*, avevano assonanza con la trattatistica cabalistica.

L'insieme delle opere di questo prolifico autore viene dunque presentato come una summa enciclopedica: (*eiusdem nostri poetae laureati Merlini thesaurum invenimus, videlicet in arte Macaronica doctissima volumina, libros, librettos, libricolos, librazzos, et mille alios scartafacios*), tanto che lo stesso Aquario, preso anche lui da improvviso desiderio, comincia a sfogliare avidamente il codice (*quadam animi voluptuositate ac ingorditate, modo hunc modo illunc scartabellare codicem*).

Nella finzione letteraria di *T* ben cinque libri infernali sarebbero stati sottratti da Scardaffio (libri che nell'*errata corrige* vengono ridotti a tre detti "di Zoroastro"), elencati nel modo seguente:

Erat autem inter alia volumina liber aliis maior De universis rebus naturalibus tractans, non forsitan aristotelicis platonisque sothiezzis. Erat insuper alter De supernaturalibus, multis in argumentis Platoni contrarius. Erat volumen De striis et striabus, et hic nonpocum contrariabat dominicis fratribus.

Per quelli cabalistici cita addirittura i titoli:

Erat liber intitulatus Bariuth, alter Transbarach, alter Rabaioth, alter Sgnirifot, alter Scaracol, alter Cracricon, alter Stribafel, alter Argnaficoticon, alter Schinphiniapelticonicon, et plures alii, quos de memoria cascavisse doleo, qui tractabant de fantasiis et argutiis et galantariis tam iocundis, quod homines forsitan eloqui non esset bisognosum, scio quid dico quando dico favam [...].

È interessante l'aggiunta in *T* dell'ultimo titolo: *Schinphiniapelticonicon* che a

²⁵ Il profeta Samuele è detto figlio di Elkanà (profeta talmudico); Nebaioth è ricordato sia da Flavio Giuseppe, sia da Girolamo; Baruc è autore dell'omonimo libro deuterocanonico.

differenza degli altri richiama fortemente il *Sepher ah-Peliy'ah*²⁶ considerato come un testo importante, nel corso del Quattro e del Cinquecento, da diversi studiosi della cabbalà cristiana (tra i quali Egidio da Viterbo e Francesco Zorzi) e citato da loro con il titolo di *Elkanà*. Gli altri titoli, presenti anche in *P*, fanno allusione a parole negromantiche di cui al momento non trovo significati attendibili, eccetto forse per *Sgnifirot* che richiama il termine *Sefirot* attinente all'ambito cabalistico. Per il momento ci basta aver osservato che nella cassa, tra i libri perduti di Merlino, ce ne sono alcuni che trattano di magia, negromanzia e almeno un testo cabalistico riferentesi ad una tradizione alta.

La descrizione termina infine indicando anche i luoghi del *Baldus* ove sono trattate le diverse materie scientifiche di cui Merlino era maestro:

Denique totum morale volumen retrovabis. Si curiositatem astronomiae velis, quid tantas metallici rammi sphaeras? Quid Euclidem conaris intelligere? Vide tertiam et quartam decimam Baldi macaronicem [...]. Si artem magicam, decimam octavam, si musicam et cosmographiam, vigesimam; si alchimiam, duodecimam.

Apponendo la firma di Aquario alla prefazione, il gioco delle maschere autoriali si fa quindi ancora più complesso e aumenta l'effetto parodico, non solo a livello linguistico ma anche rispetto ai contenuti. Si potrebbe dire la stessa cosa per la digressione astrologica, che viene messa in bocca al personaggio di Cingar.

Appare evidente che l'astrologia e l'alchimia sono perfettamente isolabili, in *T*, dal resto del poema, anche attraverso l'uso delle rubriche interlineari *De Alchimia* e *Incipit astrologia Cingaris*. Secondo Giuseppe Guarracino²⁷, però, entrambe le discipline sono presentate attraverso il rovesciamento macaronico proprio per sortire l'effetto contrario alle premesse - contenute nelle *Laudes Merlini* - delegittimandone quindi il valore scientifico. Mentre l'assenza dell'avantesto in *C*, con la sua iperbolica lode alla sapienza merliniana, annulla questo contrasto.

Questa prefazione è, comunque, legata soprattutto al gruppo dei tre libri centrali dedicati all'alchimia e all'astrologia e costituisce un nucleo tematico molto omogeneo rispetto al resto del poema. Inoltre, l'incipit dell'episodio alchemico è introdotto dallo stesso *topos* della caverna delle *Laudes Merlini*: gli eroi approdano, dopo un naufragio, ad un'isola deserta e scoprono un antro dentro il quale è posto un planetario alchemico custodito dalla fata Manto che rivelerà alla compagnia di Baldo il segreto della Pietra

²⁶ Sulla storia della trasmissione rinascimentale di quest'opera vedi CAMPANINI (2016), pp 91-114.

²⁷ GUARRACINO (2021), *passim*.

Filosofale. Anche la decisione di inserire la descrizione di un planetario come base per la materia alchemica rende l'episodio strettamente collegato alla successiva digressione astrologica. Inoltre, tutto l'insieme dei tre libri centrali costituisce una sorta di cerniera tra due parti distinte del poema: quella terrestre (legata alle avventure cavalleresche di Cipada) e quella della *catabasi* nel mondo infernale delle streghe.

In *P*, l'iter narrativo del *Baldus* non è ancora completamente sviluppato: l'*excursus* alchemico dell'Antro di Manto (i versi di *Tosc.* XII. 306-504; *Cip. Mafelina* IV. 100-499) è assente, mentre la digressione astrologica di Cingar è solamente abbozzata. Diversamente in *C* le *Laudes Merlini* cadono assieme a tutto l'apparato delle glosse e gli episodi alchemico-astrologici vengono profondamente rimaneggiati.

Giordano Rodda²⁸ lega il tema alchemico e astrologico a quello negromantico e cabalistico che appare alla fine del poema a causa della comparsa di un libro di magia: assistiamo all'evocazione dei diavoli con esplicito riferimento allo *Shem ha-Meforash*, ovvero al potere derivato dalla pronuncia dei *nomina Dei*, sulla falsariga di ciò che viene indicato nelle *Claviculae Salomonis*²⁹. Ma nel corso del mio lavoro non sono riuscita a trovare dei collegamenti sufficienti per giustificare una tale chiave di lettura. Da questa ricerca emerge invece come la trattatistica alchemica e la letteratura astrologica siano cose profondamente diverse dalla tradizione cabalistica (alta o popolare). E anche se questa materia entrasse nel poema folenghiano, ciò risponderebbe all'assunto iniziale di Aquario, cioè che Merlino ha redatto un poema enciclopedico all'interno del quale è possibile trovare il riferimento ad una molteplicità di saperi scientifici. Mi riservo comunque di esaminare in un altro momento i libri finali del *Baldus* e approfondire anche questo aspetto.

Per concludere, partendo dallo studio sulle varianti folenghiane delle diverse edizioni, possiamo dire di aver identificato una sorta di filo rosso che lega le *Laudes Merlini* ai tre libri centrali del poema. Il legame poggia su una materia facilmente identificabile nell'ambito dell'alchimia e dell'astrologia, ma soprattutto si basa su una eclettica serie di ipotesti, a volte citati esplicitamente, a volte rintracciabili nei macaronismi lessicali di Folengo. Inoltre, proprio la presenza o l'assenza della prefazione e l'importante rimaneggiamento dei libri centrali sono alla base della mia decisione di condurre un esame comparativo sul testo del *Baldus* limitandolo alle due edizioni intermedie, la *Toscolanense* e la *Cipadense*, che hanno costituito - e costituiscono ancora

²⁸ RODDA (2021), pp. 149-165.

²⁹ BARBIERATO (2002), *passim*.

- un grosso problema critico rispetto alle motivazioni soggiacenti alla loro controversa storia editoriale.

Obiettivi del Progetto

Un aspetto finora trascurato dagli studi folenghiani è, a mio avviso, rappresentato dal patrimonio culturale e letterario a disposizione di Folengo dagli anni della formazione fino al completamento della stesura del poema, non strettamente legato all'ambito più strettamente religioso. Inoltre, quei temi e motivi del *Baldus* che fino ad oggi sono stati analizzati da parte della critica - perché affini alle ideologie eterodosse cinquecentesche - appartengono *in toto* alla cultura umanistica generalmente diffusa all'interno della Congregazione benedettina Cassinese³⁰. Come è noto, il dibattito all'interno dell'ordine su temi pericolosi come il "libero arbitrio" o il "beneficio di Cristo" era protetto dalle indagini dell'Inquisizione; pertanto, il fatto che Folengo possa aver toccato tali argomenti può avere poco o nulla a che fare con il pensiero eterodosso.

L'analisi comparata degli ipotesti contaminati tra di loro (vuoi di tipo scientifico, vuoi puramente letterari e appartenenti alla memoria poetica dell'autore) riconosciuti nei libri oggetto di questa ricerca, consentirà invece di ricostruire una parte importante dell'universo culturale del *Baldus*.

Tali ipotesti afferiscono alla trattatistica medievale alchemica e astrologica (di livello colto o popolare) e sono coinvolti in tutto il dibattito filosofico rinascimentale. Nel poema appaiono sovrapposti tra di loro - essendo la natura del macaronico folenghiano improntata al cannibalismo di genere - non soltanto a livello linguistico.

Un giudizio definitivo sul valore da dare a tutte le componenti testuali coinvolte non è facile, dal momento che un poema eroicomico³¹ (o addirittura proto-picaresco) - in cui facezia e parodia, satira villanesca e anticlericale, si intersecano continuamente - rende difficile la messa a fuoco degli obiettivi polemici dell'autore. Non è neanche possibile leggere il *Baldus* come un'opera allegorica che veicola un messaggio etico-religioso. Tale soluzione è contraddetta dal finale, che in pratica non c'è: dall'inferno i nostri eroi non usciranno mai, il racconto si interrompe bruscamente con una chiusa onirica. Vedremo se sarà possibile rintracciare un disegno in questa rappresentazione cosmologica proprio

³⁰ ZAGGIA (2003), *passim*.

³¹ Sull'argomento vedi CRIMI et al. (2020), *passim*.

attraverso l'analisi dei libri centrali che forniscono, ad una lettura attenta, molto materiale su cui riflettere.

Metodo

Dopo aver raccolto la letteratura critica, con gli opportuni aggiornamenti sugli ultimi contributi scientifici, il primo passo nella definizione di questo lavoro è stato quello di mettere in parallelo i versi dei tre libri centrali delle due edizioni intermedie del *Baldus* di Teofilo Folengo (la *Toscolanense* del 1521 e la *Cipadense* della metà degli anni Trenta del Cinquecento), basandomi sulle ristampe anastatiche edite dall'Associazione degli Amici di Merlin Cocai. Il risultato è stato quello di definire alcuni blocchi sequenziali particolarmente interessanti sia per struttura, sia perché mi hanno consentito di mettere a fuoco i diversi problemi di cui si è parlato in precedenza.

Ad una prima analisi l'episodio alchemico, che occupa un libro, presenta come nucleo centrale la descrizione di un planetario (una sorta di palazzo ruotante con il quale interagisce realmente l'azione degli eroi). Una macaronica descrizione dei cerchi celesti torna poi nei due libri successivi all'interno della digressione astrologica messa in bocca ad un personaggio della compagnia di Baldo, Cingar. Confrontando gli ipotesti dei due episodi possiamo notare come si tratti di due universi letterari completamente differenti: da una parte abbiamo la trattatistica alchemica medievale alta o popolare; dall'altra le teorie cosmologiche e l'eco dei poemi astrologici, da quelli classici fino a quelli rinascimentali.

Oltre a ciò, analizzando le varianti strutturali, si possono notare importanti differenze che rendono le due redazioni profondamente diverse tra loro. Nella *Toscolanense*, all'altezza del cielo di Giove nella digressione di Cingar, sono presenti ben venti ricette di cucina note come le *doctrinae cosinandi*, eliminate completamente nella *Cipadense* e sostituite da un episodio mimetico come intermezzo della descrizione astrologica. Nella *Cipadense*, inoltre, Folengo introduce due brani in perfetto latino all'interno della lingua macaronica: sono due *Canti di Giuberto* - che compaiono anche nel *Varium Poema* come carmi autonomi - e la descrizione della bottega del Tempo nel palazzo del Sole, che è identica a quella presente in *Janus*³². I problemi sulla compresenza

³² Come vedremo, nel primo *Canto di Giuberto* sono presenti versi in comune anche con il *Janus*.

- e la funzione - di questi brani nelle opere folenghiane sono stati discussi sia da Goffis³³, sia da Chiesa³⁴, ma la questione parrebbe degna di un'ulteriore riflessione.

Partendo da qui ho diviso il materiale in due blocchi: il primo riguardante l'episodio alchemico e il secondo quello astrologico. A beneficio di una più agevole comprensione della materia da parte dei non specialisti ho inserito due capitoli introduttivi all'inizio di ciascuna delle due parti di questo lavoro che riassumessero la tradizione latina di entrambe le discipline. Questi capitoli sono ben lontani dal fornire una trattazione esaustiva sia dell'argomento alchemico, sia di quello astrologico, ma possono essere utili come orientamento per la successiva lettura degli ipotesti del *Baldus*.

L'episodio alchemico è stato a sua volta suddiviso in tre nuclei tematici: il primo riguardante la struttura topica del planetario ruotante (sia da un punto di vista letterario, sia come manufatto), il secondo gli ipotesti facenti parte della trattatistica alchemica e il terzo riguardante il significato della Pietra Filosofale.

L'episodio astrologico è stato trattato partendo dalla ricognizione delle diverse teorie cosmologiche, proseguendo con l'analisi dei poemi astrologici classici e rinascimentali. Il materiale emerso è stato più imponente di quanto potessi prevedere dal momento che coinvolge una massa eterogenea di ipotesti provenienti dalle discipline più distanti. Infine, sono state analizzate le differenze più macroscopiche rispetto ai modelli della letteratura di genere (oltre allo studio delle varianti) riservando una particolare attenzione ai due *Canti di Giuberto* inseriti nella *Cipadense*, come alle venti *Doctrinae* e alla *Nascita di Orione* presenti solo nella *Toscolanense*. I brani della *Toscolanense* e della *Cipadense* verranno presentati appaiati in tavole sinottiche in cui a sinistra sarà riportato il testo di *T* e a destra quello di *C*; i versi di *T* espunti in *C* sono segnalati dal simbolo # posto nella colonna di destra, quelli aggiunti *ex novo* in *C* sono segnalati sullo stesso simbolo # posto nella colonna di sinistra; eventuali parole chiave, o varianti particolarmente significative, saranno evidenziate in neretto per facilitare il lettore.

³³ GOFFIS (1995), *passim*.

³⁴ CHIESA (1993), pp. 463-469.

PARTE PRIMA: L'ALCHIMIA FOLENGHIANA

1. Il Planetario Alchemico

In questo capitolo viene analizzato l'elemento principale dell'episodio, ossia il planetario alchemico, individuandone i collegamenti intertestuali e i numerosi ipotesti. Le sfere metalliche che costituiscono i diversi pianeti rappresentano gli elementi alchemici di cui Folengo scriverà nel resto del libro.

La digressione contrassegnata in *T* dalla rubrica interlineare *Ars alchimiae* costituisce uno dei passi più interessanti della *phantasia* folenghiana. Nella descrizione di questo planetario Folengo utilizza ampiamente modelli eterogenei. L'oggetto rappresentato - una vera e propria macchina cosmica, custodita dalla fata Manto, il cui fulcro è l'arca destinata ad accogliere le spoglie di Federico II Gonzaga³⁵ - conduce inevitabilmente a fare alcune considerazioni di apertura che metteranno in relazione la materia alchemica con quella astrologica.

Gli elementi connotativi dell'episodio consistono in primo luogo nel motivo topico della collocazione dell'arca in un antro, in secondo luogo nella preziosità architettonica di una costruzione così straordinaria e, infine, nell'iterata attenzione data al meccanismo ruotante del planetario. Rintracciandone le fonti potremo avere un'idea del significato strutturale di questo luogo folenghiano e della sua portata parodica tenendo conto anche delle varianti tra le due edizioni intermedie.

Come detto precedentemente, la collocazione del planetario in un antro è strettamente legata alle *Laudes Merlini* che però, essendo presenti solo in *T*, producono in questa seconda edizione un effetto di ridondanza che manca in *C*. In ogni caso si tratta di un *topos* che ha innumerevoli antecedenti letterari. Giordano Rodda³⁶ identifica nel *Guerrin Meschino* l'ipotesto su cui è costruito l'episodio delle *Laudes* indicando nell'antro una funzione sapienziale (nel nostro caso rappresentata dall'immensa mole dei libri scritti da Merlino). A mio avviso, forse, il romanzo di Andrea da Barberino (che non è l'unico esempio di questo genere³⁷) può essere considerato più giustamente come il modello dell'antro di Manto la quale, come la Sibilla, ha nel poema la funzione di fata-

³⁵ Nella *VC* verrà sostituito da Francesco III succedutogli nel 1540.

³⁶ RODDA (2021), pp. 136-138.

³⁷ Il motivo della fata bella e dalla lunghissima vita, che vive in un antro, circondata da oggetti preziosi e che elargisce sapienza, lo ritroviamo ad esempio nello schema folklorico del *fier baiser* come, ad esempio, nel *Paradis de la reine sibylle* di La Salle (testo letterario in lingua romanza datato attorno al 1440) a sua volta in debito con la leggenda di Tannhäuser.

sapiente custode del segreto della pietra filosofale.

La situazione (l'approdo ad un'isola deserta priva di vegetazione e di fauna, l'ingresso in un antro scavato nella roccia) è anche molto simile a quella raccontata in un episodio della *Navigatio Sancti Brendani* (23.3) quando i monaci approdano all'isola dei fabbri e sono colpiti dal rumore prodotto dalle officine:

Ergo illis praetereuntibus parumper quasi iactus lapidis, audierunt sonitus follium sufflantium quasi tonitrum, atque malleorum collisiones contra ferrum et cudes.

Cingar, sebbene spaventato, viene attratto dal frastuono e si inoltra per primo nella caverna. Considerando il rumore che proviene dall'antro possiamo subito rinvenire gli ipotesti classici che appartengono, evidentemente, alla memoria poetica di Folengo: (T.323: *si quemquam valeat strepitum sentire deintro*; C.132: *si quemquam strepitum valeat sentire dedentrum*). Il verso, in entrambe le edizioni, richiama *Aen.* 6. 558-59: *stridor ferri tractaeque catenae / constitit Aeneas strepitumque exterritus hausit*, sia per il contesto, sia per il termine *strepitum* (che è la causa prima del timore sia di Cingar, sia di Enea) provocato dai rumori metallici delle fucine infernali. Così come ricorda l'antro dei Ciclopi in *VERG. georg.* 4. 170 ss: *Ac ueluti lentis Cyclopes fulmina massis / cum properant, alii taurinis follibus auras / accipiunt redduntque, alii stridentia tingunt / aera lacu; gemit impositis incudibus Aetna; / illi inter sese magna ui brachia tollunt / in numerum, uersantque tenaci forcipe ferrum*; ma anche *Aen.* 8. 449-450.: *Accipiunt redduntque, alii stridentia tingunt / aera lacu. gemit impositis incudibus antrum*.

Proseguendo nella lettura, scopriremo che l'attività che si svolge nella grotta è l'alchimia, ma quella che qui viene evocata dalla metafora acustica fa riferimento più all'attività dei fabbri (assimilabili ai Ciclopi virgiliani) richiamati dal verso precedente:

Quale per aurificum botegas murmur habetur,
325 *quum pars martellat, pars limat, pars colat aureum*
#

Quale per artificum botegas murmur habetur,
quum pars martellat, pars limat, parsque nigrantes
135 *mantice carbones reddit plus gambare tostos,*

in cui *martellat* e *limat* non quadrano con un contesto alchemico. In *C* la variante normalizza alludendo a degli artigiani. Ciò che sembra arrivare alle orecchie di Cingar presuppone un rumore alla fonte che deve essere molto più forte di quello di un laboratorio alchemico. Possiamo quindi osservare come un tema serio, già dai primi versi, sia messo in parodia facendo riferimento all'immagine concreta e realistica delle botteghe

(*aurificum* o *artificum botegas*) di Brescia e di Milano³⁸.

L'ingresso degli eroi nella caverna al seguito di Cingar ci introduce in un ambiente oscuro per la fuliggine, rischiarato in *C* dalla fiaccola portata dal personaggio di Boccalo (che ha una funzione attanziale di aiutante involontario in tutta la seconda parte del poema).

<i>annuit, ut veniant, sociis, placet ire dedrentum.</i>	<i>acennat socios, currunt, placet ire dedrentum.</i>
<i>Itur, coeca domus fuligine tota nigrescit,</i>	140 <i>Itur, coeca domus fuligine tota nigrescit,</i>
#	<i>cernere quam possunt, stizzum portante Bocalo.</i>
330 <i>Quo plus accedunt, plus martellatio tich toch</i>	<i>Quo magis introeunt magis illa sonatio tich toch</i>
<i>insonat et rigidi limatio crebra metalli.</i>	<i>fit martellorum, nec non sofiatio buf bof.</i>

In entrambe le versioni abbiamo nei versi finali un contrasto classico-macaronico ed in particolare in *C* l'episodio si chiude con dei termini onomatopeici (*tich, toch... buf, bof*). Queste parole fanno parte di un lessico assolutamente estraneo al latino e costituiscono una rottura estrema.

Veniamo, a questo punto, ad analizzare i modelli soggiacenti alla rappresentazione del planetario vero e proprio, raggruppati secondo la loro tipologia. Vedremo che comunque gli ipotesti sono contaminati e sovrapposti tra di loro, in una mescolanza che rende sempre difficile distinguere se un elemento è predominante o meno sugli altri.

1.1. Il chiostro sotterraneo

Rodolfo Signorini³⁹, sostenendo un'interpretazione a mio avviso troppo allegorica del poema, vede nell'arca, posta così al centro del chiostro, il concetto alchemico di *axis mundi*, punto di congiunzione tra cielo, terra ed inferi. Ma l'idea del palazzo straordinario, munito di una stanza ruotante, ha una tradizione talmente stratificata da non consentire un'interpretazione univoca. Cesare Segre ha identificato il passo suetoniano della *domus aurea* alla base dell'idea folenghiana del chiostro ruotante, affrontando contemporaneamente il problema della geminazione di motivi ed immagini provenienti

³⁸ Già fin dall'epoca longobarda era stata importata in queste zone dell'Italia settentrionale una tradizionale attività orafa, che vide il suo fiorire proprio a Brescia.

³⁹ SIGNORINI (1993), pp. 59-83.

da fonti eterogenee sovrapponibili alla struttura narrativa del *Baldus*⁴⁰. Così leggiamo in SUET. *Nero*, 31. 2:

In ceteris partibus cuncta auro lita, distincta gemmis unionumque conchis erant; cenationes laqueatae tabulis eburneis versatilibus, ut flores, fistulatis, ut unguenta desuper spargerentur; praecipua cenationum rotunda, quae perpetuo diebus ac noctibus vice mundi circumageretur.

Il passo, come suggerisce Marangoni⁴¹, era sicuramente presente a Folengo, tanto è vero che lo richiama nell'*Hagiomachia* (1540) e precisamente nella *Passio Sancti Andreae* (v. 434), in cui è descritto appunto il salone girevole della *domus* neroniana munito di una volta affrescata dalla quale cadono fiori. Il fatto che Folengo possa aver pensato alla *coenatio rotunda* di Nerone potrebbe essere la conseguenza del ritrovamento, avvenuto nel 1480, dei resti della *domus aurea* da parte di un giovane che cadde accidentalmente in una fessura del terreno su un versante del colle Oppio. Durante il Rinascimento la notizia della scoperta delle grottesche che decoravano l'ambiente (raffigurazione di esseri ibridi e mostruosi, come le chimere) fu una novità che influenzò notevolmente le botteghe degli artisti italiani⁴². Non si è certi che i resti archeologici rinvenuti sull'Oppio comprendessero la stanza ruotante, ma è possibile che la notizia di quella scoperta, relativamente recente rispetto a Folengo, abbia potuto richiamare la sua attenzione sullo specifico passo di Suetonio⁴³.

Sempre Signorini segnala il collegamento con un'altra possibile fonte del chiostro sotterraneo, l'*Hypnerotomachia Poliphili*⁴⁴. Il chiostro di *T* è più piccolo di quello di *C*, come vediamo già dal numero delle colonne (sei in *T* e otto in *C*). Mentre l'arca ha base ottagonale, ergendosi su otto pilastri, in entrambe le redazioni.

⁴⁰ Cfr. SEGRE C. (1993), pp. 24-26. Segre osserva a questo proposito che il *Baldus* non è esauribile soltanto entro i confini del romanzo cavalleresco e definisce la tecnica di Folengo come un "cannibalismo rispetto al repertorio letterario del suo tempo".

⁴¹ MARANGONI (1993), p. 487.

⁴² LONGHI (1973), p. 585.

⁴³ CARANDINI et al. (2010), p. 256.

⁴⁴ ARIANI et al. (1998). Da qui in avanti *HP*. L'autore di quest'opera è rimasto per molto tempo sconosciuto per poi essere identificato (ma non unanimemente) con il frate domenicano Francesco Colonna, vissuto a lungo nel monastero veneziano dei SS. Giovanni e Paolo dove morì nel 1527. Si può notare una certa affinità, anche di tipo editoriale, di quest'opera con la *Toscolanense*: è un'opera singolare, illustrata da numerose (centosettantadue) xilografie come la *Toscolanense*. È notevole l'impatto linguistico, sostanzialmente basato sul volgare, che assume però molti tratti morfologico-sintattici del latino: in questo senso assistiamo ad una specie di rovesciamento del macaronico. È molto probabile che Folengo conoscesse l'opera perché molto diffusa all'inizio del Cinquecento, al di là degli eventuali contatti diretti che potrebbe aver avuto con il presunto autore (il Colonna era, come Teofilo, cliente del Doge Gritti di Venezia).

- 334 *Porticus in circum, sex omni parte columnis* 146 *Porticus intornum, octo sustentata colonnis,*
 342 *in medio plateae super octo celsa pilastros* 173 *In medio claustri, super octo alzata pilastros,*
 343 *arca sedet subter larga testudine plombi,* 174 *arca sedet, quam tunda coprit testudo piombi.*

La sequenza a cui fa riferimento Signorini è quella in cui Polifilo esplora la cripta di un tempio in rovina, dove antiche epigrafi narrano la storia del ratto di Proserpina. Il tempio qui ha base esagonale (come in *T*):

[...] *la quale era sexangula, cum base sopra una solida petra ophites dilla medesima figura nel pavimento ipacta, et sei columelle distante una dall'altra pedi sei, cui lo epistilio, zophoro et cornice, sencia alcuno liniamento et ligno, ma semplicemente terso et puro (HP, p. 246, 10-13)⁴⁵. [...] al primo ingresso m'aparve horrende latebre et illumnia caligine, ma poco stante assuefacti alquanto li ochii, cernere incominciai, et vidi uno grande at amplo loco subterraneo, concamerato in rotondo. (HP, p. 247, 18-23).*

L'antro oscuro e la caligine erano presenti anche all'ingresso di Cingar nella caverna. Il tempio descritto nell'*HP* ha una pianta circolare delimitata da sei colonne e sormontato da una cupola che sembra un camino. Sotto la cupola c'è una cripta quadrata. La volta poggia sulle colonne *dalle quale nane testudinava poscia tuto questo loco, candido di marmoro, di expolita quadratura (p. 247, 26-27).*

Ma sappiamo che il chiostro folenghiano è anche connesso ad un meccanismo ruotante. E volendo restare nell'orbita dell'*HP* (che a livello linguistico può essere considerato - per il suo volgare latinizzato – il contrario del macaronico) forse la somiglianza più vicina a Folengo è ravvisabile in un altro luogo:

Quivi mirai uno mirifico aedificio di therme octogono [...] La forma octogonale dilla Cupola Sectarario, alquanto eminente, Et quivi immediate su per apposito era uno Trigone, Nel supremo centro del quale infixo, ascendeva uno firmatissimo stylo nel quale stobato era immisso uno altro instabile & gyrabile stylo libero luribondo al quale appacta era una ala, che da qualunque flabile vento impulsa, seco vertiva il sistulato stylo [HP, p. 80].

Qui viene descritto un edificio a pianta ottagonale sormontato da una cupola. Su questa svetta, retta da un pinnacolo, una scultura in bronzo dorato che ruota mossa dal

⁴⁵ Sei colonne sono infatti nel chiostro di T.334 (come quello del *Polifilo*) mentre otto in C.146.

vento (un puttino con una tuba che suona al passaggio dell'aria) il cui modello ispiratore è, come si legge nel commento di Ariani⁴⁶, la Torre dei Venti di Atene descritta nel *De Architettura* di Vitruvio⁴⁷: dunque un'altra struttura composta da un meccanismo ruotante (il cui motore però è il vento) su una base ottagonale. Una glossa di *T* al verso 377: *salit incircum, facitur qua more limaghae (Limaghalis scala a Vitruvio posita)* presenta un rimando diretto a Vitruvio. È possibile che Folengo conoscesse questa meraviglia, se non direttamente dall'opera vitruviana, molto probabilmente dal trattato di ALBERTI, *de re aed.* 7. 11:

“Mihi illud vehementer placet, quod scribit Varro: [...] ad testudinem pictam affuisse formam caeli, et affuisse praeterea stellam mobilem et radium, qui quidem quatenam esset hora diei, qui tum extra perflaret ventus, indicaret”.

1.2. Il Palazzo meraviglioso

Rimanendo nel campo puramente letterario, possiamo rintracciare nel planetario folenghiano il modello del palazzo meraviglioso che, nella sua accezione topica, deriva certamente dal tempio di Giunone dell'Eneide⁴⁸ (richiamato esplicitamente soltanto nella versione di *C*, che ci presenta un paradossale affresco dipinto da Apelle⁴⁹), ma la cui

⁴⁶ ARIANI et al. (1998), p. 681.

⁴⁷ VITR. 1. 6. 4: *Andronicus Cyrrestes [...] conlocavit Athenis turrem marmoream octagonon et in singulis lateribus octagoni singulorum ventorum imagines exalptas contra suos cuiusque flatus designavit, supraque eam turrim metam marmoream perfecit et insuper Tritonem aereum conlocavit dextra manu virgam porrigentem, et ita est machinatus, uti vento circumageretur et semper contra flatum consisteret supraque imaginem flantis venti in dicem virgam teneret.*

⁴⁸ Servio ci dice come la volta (testudo) del tempio di Giunone fosse costruita *ut simulacro coeli imaginem reddat* (*ad Aen.* 1. 505), tanto che molto tempo dopo Rabano Mauro accoglie il nesso, generalizzando, nel *De Universo*: *Testudo est camera templi obliqua: nam in modum testudinis veteres templorum tecta faciebant, quae ideo sic fiebant ut coeli imaginem redderet: quod constat esse convexum.*

⁴⁹ *Maf.* III, 155-172:

*Pinxerat hic pictor pictorum, magnus Apelles,
quidquid fada sibi comisit pingere Manto,
Manto, Tyresiae proles, uxorque Foletti.
Cernitur hic illic semper memorabile bellum,
quando Barigazzum Pompeius ab arce Cipadae
compulit, et, missis raptim squadronibus, ipsum
stravit Alexandrum Magnum, Xersisque canaiam
sub duce Grandonio mazzavit ad oppida Nini.
Armiger Orlandus furit hic, dum fortis avanzat
Hanibalem, nec non capelettum battat Achillem*

influenza si ripercuote sulla storia della letteratura latina e latino-medievale caricandosi di significati di volta in volta diversi.

Volendo soffermarci sui modelli più produttivi nella letteratura del Cinquecento, dobbiamo effettuare un diverso sondaggio lungo tutto l'arco dei secoli tenendo presente che i testi antichi, pagani e cristiani, verranno di fatto considerati dagli umanisti come un repertorio unico e indifferenziato da cui di volta in volta attingere. La ricerca dovrà comunque muoversi fissando alcune coordinate che ci permettano di individuare, nel complesso delle tipologie dei palazzi presenti nella letteratura medievale, un carattere significativo che lo riconduca al modello folenghiano.

Nel paragrafo che segue verranno presi in esame alcuni testi che hanno come archetipo comune la reggia del Sole nel secondo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, in cui la volta rappresenta il cielo e sugli stipiti sono dipinti i segni zodiacali.

*Regia Solis erat sublimibus alta columnis,
Clara micante auro flammasque imitante pyropo;
Cuius ebur nitidum fastigia summa tegebat,
Argenti bifores radiabant lumine ualuae.
Materiam superabat opus; nam Mulciber illic
Aequora caelarat medias cingentia terras
Terrarumque orbem caelumque, quod imminet orbi.
[met. 2,1-7]
Haec super inposita est caeli fulgentis imago,
signaque sex foribus dextris, totidemque sinistris.
[met. 2,17-18]*

La caratteristica che andremo a ricercare sarà, dunque, la compresenza di una rappresentazione del cielo e delle stelle e la descrizione di un palazzo prezioso. Questi due elementi connettono tematicamente l'*Ars Alchimiae* (il chiostro-planetario con la sua rotazione meccanica) con il successivo episodio dell'*Astrologia Cingaris* (una digressione cosmologica che ha come fondamento il movimento stesso degli astri).

*cum caput avantum magni de arzone Bufalchi.
Parte alia Caesar, secum veniente Rinaldo,
Alpibus in vastis Ferrariae, iuxta Folignum,
diripit armatam de fustis, deque galaeis,
quam Darius princeps mundi, mediique Milani,
miserat in punto propter ruinare Cipadam.
Haec ea, cum multis aliis, depinxerat illic
pictorum columen, lux, lunaque solque penelli.*

Partendo dall'assunto che la riproduzione del cielo sulla volta di un palazzo, o di un tempio, è un dato comunemente accettato nel Medioevo, dobbiamo prendere in considerazione soltanto quei testi ove è possibile recuperare elementi folenghiani. Le fonti che consentono di ipotizzare realisticamente un legame con il *Baldus*, e che in questo paragrafo verranno analizzate singolarmente, sono la *Psychomachia* di Prudenzio, l'*Alexandreis* di Gualtiero da Chatillon, il carme dedicato alla *Comitissa Adele* di Baudri de Bourgueil, l'*Artus de Bretagne*, per arrivare all'*Africa* del Petrarca. I testi proposti hanno come denominatore comune, appunto, la descrizione di un ambiente riccamente decorato e la rappresentazione del cosmo, a prescindere dalla destinazione o funzione del manufatto architettonico.

Già nella *Psychomachia* di Prudenzio⁵⁰ possiamo notare, anche se appena abbozzata, la compresenza di un macchinario connesso alla costruzione del tempio dell'Anima, edificato da Fede e Concordia con un'immensa profusione di pietre preziose (a guisa di costellazioni), esemplato su quello di Salomone:

*Te quoque conspicuum structura interserit, ardens
Chrysopraxe, et sidus saxis stellantibus addit.
Stridebat gravidis funalis machina vinclis
immensas rapiens alta ad fastigia gemmas.
At domus interior septem subnixa columnis
crystalli argentis vitrea de rupe recisis
construitur, [...]
[866-870]*

Come ha scritto Michael von Albrecht, si tratta del “primo ampio componimento poetico completamente allegorico della letteratura europea”⁵¹: una battaglia tra i vizi e la virtù. Questo testo avrà un'enorme influenza sull'intera cultura medievale già dall'età carolingia fino al *Roman de la Rose* e può essere considerato un ulteriore utilizzo e deformazione della reggia del Sole ovidiana. Il motivo verrà infatti ripreso soprattutto per le possibilità di sviluppo in senso enciclopedico, e costituirà il modello del palazzo straordinario al cui interno è posta un'organica descrizione del mondo.

In maniera già più complessa troviamo delle analogie tra l'arca del Gonzaga e il mausoleo di Dario, nel VII libro dell'*Alexandreis* di Gualtiero da Chatillon⁵². Infatti, se

⁵⁰ ESNOS (1967), pp. 475-78

⁵¹ VON ALBRECHT (1996), vol. III, p. 1381.

⁵² COLKER (1978), pp. 190-192.

da una parte in entrambe le costruzioni è presente la funzione sepolcrale, dall'altra la descrizione della tomba di Dario prelude ad una digressione geografica che, come l'alchimia per il *Baldus*, ha un contenuto didascalico-enciclopedico. Il palazzo prezioso assume quindi un aspetto sapienziale. Un altro elemento che lega Teofilo a Gualtiero è il riferimento ad Apelle (anche se qui non è indicato come pittore, ma come mitico artefice del mausoleo) e la menzione dello stesso Dario nell'*ekphrasis* del dipinto aggiunta in *C*⁵³.

*Dixit, et exequiis solito de more solutis,
Regifico sepelit corpus regale paratu
Membraque condiri iubet et condit recondi
Maiorum tumulis, ubi postquam condita, celsa
Pyramis erigitur, niveo que marmore structa
Ingenio docti superedificatur Apellis,
Coniunctos lapides infusum fusile rimis
Alterno interius connectit amore metallum.
Exterius, qua queque patet iunctura, figuris
Insculptum variis rutilans intermicat aurum.
Quatuor ex equo distantibus arte columnnis
Sustentatur onus, quarum iacet erea basis.
Argento stilus erigitur, capitella recocto
Imperitant auro fornacibus eruta binis.
Has super exstructa est, tante fuit artis
Apelles, Lucidior vitro, pacato purior amne,
Crystallo similis caelique volubilis instar,
Concava testudo librati ponderis, in qua
Forma tripertiti pulchre describitur orbis.
[Alex. VII, 379-424]*

Elementi simili sono presenti, come detto in apertura del paragrafo, anche in un altro testo del XII secolo, il carne dedicato ad Adele di Blois (figlia di Guglielmo il Conquistatore) da Baudri de Bourgueil⁵⁴: si tratta della descrizione della camera della contessa sul soffitto della quale c'è un arazzo (confuso da molti con quello di Bayeux) sul quale è ricamato un planetario. La stanza, per i motivi decorativi del pavimento, richiama la digressione geografica del mausoleo di Dario di cui abbiamo appena parlato, con le ovvie implicazioni enciclopediche. Il planetario, pur essendo rappresentato

⁵³ Vedi nota 47.

⁵⁴ ABRAHAMS (1926), pp. 196-253.

soltanto da un arazzo (per sua natura un oggetto bidimensionale e statico) è un ottimo esempio dell'esigenza, da parte della letteratura di genere, di descrivere poeticamente la rotazione delle sfere celesti (i versi 585-86: *tamen ipsa rotabat / machina*):

*Haec cortina deae lectum uicinior ambit
Quae ducis et patris fert monimenta sui.
In thalami caelo caeli quoque nosse meatus
Ipsius posses assiduumque rotam.
At, quamvis staret, tamquam tamen ipsa rotabat
Machina; sic studium fecerat artificis.
Aptaratque polos, Helicem simul et Cinosuram;
Quaeque colore suo pinxerat et studio.
Lactea zona, suo distincta colore decenter,
Et rubiconda simul et glatilis erat.
Zodiacus sua signa gerit, sua lactea zona,
Circulus omnis adest et duo solstitia.
Extremus uertex Arcturus et ipse uocatus
Visibilis nobis haec sua signa gerit.
Est polus Arcturum qui subuehat inque rotetur
Hunc circa caeli machina tota simul.*
[581-596]

*Preterea septem, spatio sed non in eodem,
Stellas conspicere inferiore loco*
[677-678]

Non ci deve sorprendere, in questo sondaggio, l'evidente sovrapposizione e l'eterogeneità degli ipotesti che in qualche modo, e contemporaneamente, sono presenti nell'episodio folenghiano. A questo proposito Cesare Segre osserva infatti che "[...] Il romanzo del Quattro e Cinquecento è poi ancora più propenso a questa convergenza di generi, tra cui le raffigurazioni allegoriche non sono assenti nemmeno nel *Baldus*. Starebbe benissimo in uno di questi tardi romanzi il chiostro rotante, ultima imitazione del palazzo girevole del *Pèlerinage de Charlemagne*, con gli affreschi della fata Manto, celebranti imprese guerresche di ogni epoca; meccanica e alchimia si allineano per creare un immenso modello animato delle sfere celesti"⁵⁵. Il motivo del *chateau tournant*, chiamato in causa da Cesare Segre a proposito dell'arca folenghiana, è comunque abbondantemente testimoniato anche nella letteratura arturiana dove però il castello che

⁵⁵ SEGRE (1993), p. 26.

gira rappresenta parte della prova che il cavaliere deve superare, e non ha nulla a che fare con il movimento di un planetario.

Nell'*Artus de Bretagne*, testo dei primi due decenni del '300 (in cui il protagonista non è il re leggendario, ma il figlio del conte di Bretagna), il castello della *Porte Noire* è il primo caso, in questo ciclo letterario, in cui nell'edificio sia presente un planetario:

*Et comment Dieux fist la lune et le soulail et l'establi, ou chanberil en haute estoient les planetes d'or et d'argent, l'une pour le solail, l'autre pour la lune et les autres pour les estoilles. Si i avoit escharboucles uns par leens qui getoient trop grant clarté par nuit et par iour*⁵⁶.

La fusione del *chateau tournant* con il planetario, in una versione ulteriormente amplificata, è ravvisabile anche nel trattato di Johannes Witte de Hese (1389) che utilizza a sua volta, come ipotesto, la celebre lettera che il Prete Gianni "avrebbe" inviato a Manuele Comneno di Costantinopoli nel 1165 - lettera diffusa in tutta Europa nella sua tradizione latina. Il testo, rimaneggiato più volte e interpolato con elementi appartenenti alla tradizione dei '*mirabilia* d'oriente', ci descrive un palazzo in cui ben tre stanze hanno un planetario mobile sul soffitto. Prete Gianni è un re-sacerdote e sapiente che governa un regno favoloso e la sua dimora rappresenta concretamente, con un oggetto artificiale, la perfezione dell'ordine cosmico.

Et ibi est speciale palacium presbiteri Johannis et doctorum, ubi tenentur concilia. Et illud potest volvi ad modum rotae, et est testudinatum ad modum coeli, et sunt ibidem multi lapides preciosi, lucentes in nocte ac si esset clara dies [...] Et ista capella est nimis alta testudinata, et est rotunda ad modum coeli stellati et transit circumeundo ad modum firmamenti et est pavimentata de eburneo [...] Et ibi prope est dormitorium presbiteri Johannis, mirae pulchritudinis et magnitudinis et testudinatum et stellatum ad modum firmamenti; et ibidem est sol et luna cum septem speris planetarum, tenentes cursus suos ut in coelo, et hoc est artificialiter factum [...]

Ultimo esempio letterario, ma che probabilmente raccoglie e sintetizza gli elementi fin ora descritti, lo possiamo trovare nell'*Africa* del Petrarca. Nel *Secretum*, il poeta allude alla descrizione di un palazzo meraviglioso, e lo fa con la prosopopea della stessa Verità che gli dice:

⁵⁶ CIGADA, (1961), pp. 576-606.

*Illa ego sum [...] quam tu in Africa nostra curiosa quadam elegantia descripsisti [...] in extremo quidem occidentis summoque Atlantis vertice habitationem clarissimam atque pulcerrimam mirabili artificio ac poeticis, ut proprie dicam, manibus erexisti [...]*⁵⁷.

Eugenio Garin, ripercorrendo la formazione culturale del Petrarca, ha notato il particolare carattere “astrologico” del palazzo della Verità che ricorda molto da vicino “la città e il castello costruiti da Ermete in Egitto, quali sono descritti in un testo magico medievale molto importante, *Picatrix*”⁵⁸. Nel poema petrarchesco, in realtà, non si trova un vero e proprio palazzo della Verità (probabilmente il *Secretum* fa riferimento ad un progetto iniziale che poi ha preso forma diversa), ma il materiale che doveva costituire il brano è confluito nella descrizione di quello di Siface, nel III libro dell’*Africa*: si tratta di un palazzo straordinario che rifulge per le sue colonne di marmo bianco e per la copertura in oro. All’interno c’è un planetario gigantesco realizzato dallo stesso Atlante, con i pianeti costruiti con pietre preziose. Sulle pareti sono scolpite le costellazioni zodiacali a cui seguono le immagini delle divinità pagane e i loro miti più famosi, fino alla storia di Proserpina e relativa descrizione degli inferi. Nel progetto originario di Petrarca, come sottolinea Fenzi⁵⁹, questo palazzo avrebbe dovuto rappresentare una sorta di enciclopedia dello scibile prodotta da una serie davvero imponente di fonti.

*Niveis suggesta columnis
Atria surgebant. Fulvo distincta metallo
Regia prefulgens
[...]
Ordine gemmarum vario radiabat in orbem.
Hic croceos, illic virides fulgere lapillos
Aspiceres altoque velut sua sidera tecto.
Signifer in medio sinuosi tramitis arcu
Aureus obliquos supremo culmine cursus
Assidue faciebat. Ibi ceu lumina septem
Que vaga mundus habet, septem faber ordine gemmas
Clauserat ingenio, nondum lapis, optime Athlas.
Tardior hec gelidoque seni magis apta placere;
Illa minax longeque rubens; ast illa benignis
Ire videbatur radiis, tectumque serena*

⁵⁷ Nello sviluppo dell’*Ars Alchimiae* folenghiana vedremo quanto siano presenti i richiami a questa fonte. Inoltre, nell’edizione C del *Baldus*, l’approdo all’isola di Manto presenta proprio uno specifico riferimento ad Atlante con questa variante: *Ecce procul scoium Baldus discoprit aguzzum, / qui fert sicut Atlas in collo pondera coeli* (100-101).

⁵⁸ GARIN (1975), pp. 83-84.

⁵⁹ FENZI (1976), pp. 12-20.

*Luce coruscabat. Medio carbunculus ingens
Equabat solare iubar largoque tenebras
Lumine vincebat: mira virtute putares
Hunc proprios formare dies, hunc pellere noctes
Solis ad exemplum. Post hunc duo lumina motu
Splendebant parili; sed quos rutilantius ibat
Spectando subitos animis spargebat amores.
Cornua de fusco sinuans adamante, deorsum
Impigra precipiti celerabat Luna meatu,
Atra quidem, at radiis circum illustrata supernis.*
[III, 89-110]

Concludendo, in questa prima ricognizione di ipotesti possiamo dire di aver ricostruito la genesi del motivo del palazzo straordinario connesso ad un planetario ruotante. Alcuni dei brani presi in esame preludono anche ad una digressione di tipo enciclopedico dove l'edificio prezioso è depositario di sapienza. È evidente che la versione presente nella *Cipadense*, più lunga e articolata, nella quale è presente la descrizione del grottesco dipinto di Apelle (in cui luoghi e imprese guerresche sono paradossali), colloca l'incipit dell'*Ars Alchimiae* ancora più nell'ambito parodico di quanto non faccia la versione precedente.

1.3. Il mirabile ingegno

Il fatto che per descrivere la rotazione del planetario Folengo utilizzi a più riprese delle similitudini che appartengono al mondo della tecnica (da quella degli orologi, a quella artigiana dei filatoi padani, per finire a rievocare l'immagine di un palcoscenico teatrale ruotante) ci spinge a riflettere sul planetario alchemico sotto un altro punto di vista.

Anche se è vero che l'arca è assimilabile al palazzo straordinario, decorata da affreschi, pietre e metalli preziosi, essa è soprattutto una meraviglia artificiale, un prodotto dell'ingegneria. Lo stupore che coglie gli eroi è provocato dalla sua sostanza materiale, di prodotto tecnologico, anche se in tutta la sezione è sottinteso (specialmente nel testo di *T*) il riferimento alchemico alle funzioni dei vari metalli e pietre preziose che la compongono, che rinviano al genere del poema didascalico.

I versi che seguono sono quelli attraverso cui è manifesta l'intenzione di Folengo di mostrarci il planetario come un oggetto meccanico di cui l'elemento più importante è

il movimento circolare.

- Hic prope sentitur giratio magna rotarum
quas velut orloium vaga contrapesia guidant.
Ista pro causa circum fabricatio currit
eminet, et semper moles it spherica circum.*
- 360 *arca manet solum rutilis imposta columnis,
ac inter septem ceu tellus pendula sphaeras
eminet, et semper moles it sphaerica circum.
Constiterant dudum stupidi meditando barones,
omnia clara vident, nam splendiger est ibi lusor*
- 365 *quem pretiosarum petrarum copia fundit
Circum ipsi vadunt, qua circum fabrica vadit,

sed cum perveniunt ad centrum quo sedet arca

stant firmi, tantumque vident girare theatrum.
Sed maior sensus maravilia coeperat ipsis,*
- 370 *namque vident etiam circum passare solarum,
ireque dintornum, velut omnis machina coeli est,
plurima quam ducit moles dentata rotarum.*
- 185 *Hic ascoltantur gyramina plura rotarum,
quas velut orlogii vaga contrapesia guidant.
Ista pro causa currit fabricatio circum
ad formam naspi, cum foemina fila volutat,
arca manet solum rutilis imposta pilastris,*
- 190 *atque inter septem ceu tellus pendula coelos
eminet, et semper moles it spherica circum.
Constiterant ergo stupefacta mente barones,
cuncta palesa vident, claro splendente lusoro,
quem pretiosarum fundit lumera petrarum.*
- 195 *Hi quoque ridentes a circum circa menantur,
namque per intornum fabricatio tota galoppat,
sed quando ad centrum veniunt bigolumque posadae,
arca ubi firmatur, stabilique in sede repossat,
stant firmi, cerchiosque vident rotolare theatri.*
- 200 *Tum sibi praeterea maior maravilia nascit,
quod cernuntur ibi circum pirlare solari,
ireque datornum velut omnis machina mundi,
quam dentata menat moles diversa rotarum.*

L'impressione che si ricava da tutto il brano è quella di trovarsi di fronte a due ordini di problemi: il primo è individuare quale sia il vero oggetto della parodia - se è vero che in *T* l'accento è posto sulla questione del valore sapienziale di parte della trattatistica alchemica (in questo brano identificabile con i lapidari per i riferimenti alle pietre preziose che adornano l'arca), mentre in *C*, con il riecheggiamento dei classici (l'*ekphrasis* del dipinto di Apelle) è più marcato un riferimento al "mirabile" del palazzo prezioso - che è evidentemente diretta verso le intenzioni del poema didascalico in quanto la materia trattata non è più rappresentata dai "miracoli della natura" ma da un prodotto materiale dell'ingegno umano. Il secondo problema riguarda il modello concreto che Folengo ha presente ed al quale attinge per costruire l'episodio.

Tutta la sequenza riferita al chiostro denota, infatti, un intenso interesse di Folengo per il congegno meccanico, aspetto che viene tratteggiato forse anche attraverso il recupero di esperienze dirette contaminate da testi tecnici e letterari. In questo paragrafo verrà esaminato l'intreccio tra testimonianze letterarie e storiche che contribuiscono a completare il quadro culturale dal quale deriva l'idea concreta sulla quale è costruito il planetario folenghiano.

Sappiamo che nel Rinascimento, a partire dalla sfera armillare del Regiomontano,

esistevano diverse versioni di oggetti che rappresentavano il cielo. Ma se l'idea di riprodurre meccanicamente il movimento delle sfere è un'esigenza sicuramente umanistica, essa poggia su un antecedente molto più antico, celebrato da una vasta letteratura: la famosa sfera di Archimede. Di questo capolavoro della meccanica parla Cicerone nelle *Tusculanae disputationes*⁶⁰, nel *De natura deorum*⁶¹, e nel *De republica*, ricordando che era stato posto nel tempio della Virtù, a Roma, da Marcello⁶². In epoca tardo antica, riprendendo Cicerone, anche Lattanzio riferisce di questo macchinario nelle *Divinae Institutiones*⁶³.

Questa meraviglia della tecnica potrebbe essere entrata anche nella poesia celebrativa di Ovidio, che nei *Fasti*⁶⁴ nell'analogia tra il tempio di Vesta e il globo terrestre, fa un riferimento alla sfera di Archimede. Nel commento a questi versi, Frazer⁶⁵ cita anche altre fonti, tra cui Claudiano⁶⁶ (che afferma che la sfera fosse fatta di vetro, mentre per Lattanzio era di rame), Sesto Empirico⁶⁷ e Marziano Capella⁶⁸. Il ricordo della sfera di Archimede, per l'immaginario rinascimentale, deve essere stato sicuramente presente anche a Petrarca tanto che, nel *De viris illustribus*, dedica un capitolo proprio ad Archimede (nei *Rerum memorandarum libri*) citando Lattanzio.

⁶⁰ CIC. *Tusc.* 1. 25. 63: «*Nam cum Archimedes lunae solis quinque errantium motus in sphaeram inligavit, effecit idem quod ille, qui in Timaeo mundum aedificavit, Platonis deus, ut tarditate et celeritate dissimillimos motus una regeret conversio*».

⁶¹ CIC. *nat. deor.* 2. 35. 88, alludendo ad una sfera realizzata dall'amico Posidonio: «*[...] et Archimedem arbitrantur plus valuisse in imitandis sphaerae conversionibus quam naturam in efficiendis*».

⁶² CIC. *rep.* 1. 22: «*[...] dicebat enim Gallus sphaerae illius alterius solidae atque plenae vetus esse inventum, et eam a Thalete Milesio primum esse tornatam, post autem ab Eudoxo Cnidio, discipulo ut ferebat Platonis, eandem illam astris quae caelo inhaerent esse descriptam; cuius omnem ornatum et descriptionem sumptam ab Eudoxo multis annis post non astrologiae scientia sed poetica quadam facultate versibus Aratum extulisse. hoc autem sphaerae genus, in quo solis et lunae motus inessent et earum quinque stellarum quae errantes et quasi vagae nominarentur, in illa sphaera solida non potuisse finiri, atque in eo admirandum esse inventum Archimedi, quod excogitasset quem ad modum in dissimillimis motibus inaequabiles et varios cursus servaret una conversio. hanc sphaeram Gallus cum moveret, fiebat ut soli luna totidem conversionibus in aere illo quot diebus in ipso caelo succederet, ex quo et in [caelo] sphaera solis fieret eadem illa defectio, et incideret luna tum in eam metam quae esset umbra terrae, cum sol e regione*».

⁶³ LACT. *inst.* 2. 5. 18, «*An Archimedes Siculus concavo aere similitudinem mundi ac figuram potuit machinari, in quo ita solem lunamque composuit, ut inaequales motus et caelestibus similes conversionibus singulis quasi diebus efficerent et non modo accessus solis ac recessus vel incrementa deminutionesque lunae, verum etiam stellarum vel inerrantium vel vagarum dispares cursus orbis ille dum vertitur exhiberet?*».

⁶⁴ OV. *fast.* 6. 277-82: *Arte Syracosia suspensus in aere clauso / stat globus, immensi parva figura poli, / et quantum a summis, tantum secessit ab imis / Terra; quod ut fiat forma rotunda facit. / Par facies templi; nullus procurrit in illo / angulus, a pluio uindicat imbre tholus.*

⁶⁵ FRAZER (1929), vol IV, p 204.

⁶⁶ CLAUD. *carm. min.* 51.

⁶⁷ SEX. EMP. *adv. math.*, 9. 115.

⁶⁸ MART. CAP. 4. 586.

La mescolanza del tema cosmologico con la meccanica della sfera - concepita come una meraviglia artificiale della tecnica - è, dunque, un elemento fortemente attivo nel planetario folenghiano.

Ma dall'analisi del testo emerge anche il fatto che il poeta ha in mente il meccanismo ruotante di un palcoscenico teatrale, dunque un altro elemento tangibile e realmente presente nella vita culturale delle corti rinascimentali. Riprendendo il commento di Marangoni già citato in un paragrafo precedente, vediamo che la descrizione della *coenatio rotunda* folenghiana suona così: [una stanza] *imitatrix machina mundi / versilis, hibernae pluviae labentibus instar / floribus a picta testudine*. Il termine usato da Folengo è *versilis*, girevole (mentre in Svetonio è *versatilis*) che è termine rarissimo e sicuramente derivato dal commento di Servio a VERG. *georg.* 3. 24, dove si trova riferito alla struttura architettonica dell'antica scena teatrale: *Scaena autem quae fiebat aut uersilis aut ductilis: uersilis tunc erat, cum subito tota machinis quibusdam conuertebatur et aliam picturae faciem ostendebat.*⁶⁹

Arriviamo quindi anche alla scena teatrale e, a questo proposito, ricordiamo uno studio di Leonardo da Vinci (Fig. 1), conservato nel codice Arundel⁷⁰, di una macchina teatrale progettata intorno al 1506 per la rappresentazione del dramma pastorale di Angelo Poliziano *La favola di Orfeo*⁷¹. Non sappiamo con certezza se questa rappresentazione sia realmente avvenuta, ma certo è che - nel gennaio del 1490 - Leonardo allestì una "Festa del Paradiso" alla corte di Ludovico il Moro, in cui era presente un emisfero stellato e dorato dominato dai segni dello Zodiaco⁷².

È possibile ravvisare nello studio leonardesco anche altri parallelismi con il passo del *Baldus*: la scena avrebbe dovuto riprodurre un paesaggio roccioso al centro del quale si trovava una grande e misteriosa montagna su cui spiccava una grande porta. Il disegno (riportato nel Codice Arundel quasi del tutto privo di note descrittive) rappresenta una grotta-caverna aperta nel ventre della montagna. Il palcoscenico era girevole e, ruotando su di un asse centrale, al suo interno mostrava gli Inferi e la ninfa Euridice prigioniera.

La caverna centrale era circondata da una specie di portico scavato nella roccia che metteva in contatto il palcoscenico col retropalco e, in generale, il disegno rievoca

⁶⁹ MARANGONI (1993), p. 487.

⁷⁰ *Arundel*, ff. 231v e 224r, ora presso la British Library assieme al disegno e a due frammenti che costituivano in precedenza il foglio 50 del Codice Atlantico.

⁷¹ Commissionata dal cardinale Francesco Gonzaga, figlio di Ludovico, Marchese di Mantova.

⁷² L'episodio è ricordato nelle *Rime* di Francesco Bellincioni (1493), in cui viene citato un meccanismo ruotante dove i segni zodiacali erano rappresentati da figuranti.

abbastanza da vicino il meccanismo rinvenuto all'interno della caverna da parte di Baldo e compagni.

1.4. Due Planetari diversi

Dalla ricognizione fin qui condotta risulta evidente come il planetario - anche solo semplicemente come manufatto - sia costruito attraverso la sovrapposizione di idee, motivi ed elementi estremamente eterogenei.

Qualche osservazione, relativa alla descrizione della rotazione del chiostro, va fatta anche tenendo presente il rapporto tra le due redazioni. Essa avviene mediante similitudini, la prima di tono solenne:

335 *sustentata rotat, velut omnis sphaera polorum,* 148 *quod rotat incercum, velut omnis sphaera polorum,*

in cui il nesso *sphaera polorum* è una clausola tarda: la si incontra in DRACONZIO (*laud.* 1. 227 e *Romul.* 10. 500⁷³) e in EUGENIO DI TOLEDO (*Hexaameron*⁷⁴) entrambi probabilmente conosciuti da Folengo attraverso la tradizione manoscritta. La seconda è tutta macaronica sia dal punto di vista linguistico sia da quello concettuale:

336 *vel sicut Modenae, filatoium sive Bolognae* *seu sicut Modenae, seu sicut magna Bolognae*
150 *filatoia gravi circum gyramine vadunt,*
vidimus intornum setam volvendo rotare. *per circumque strepunt de seta mille canones.*

Queste similitudini abbassano così il livello del brano, che fino a questo momento era parso molto più serio, mettendo in relazione un tema alto (relativo alle “meraviglie” della tecnica) con quello basso dei filatoi artigiani di Modena e Bologna. Potremo osservare questo atteggiamento smalzato nei confronti del sapere scientifico soprattutto più avanti nell'*Ars alchimiae*. È però evidente che la *Cipadense* (contrariamente alle interpretazioni critiche che la vogliono una palinodia della *Toscolanense*) amplifica l'attenzione sul secondo (più basso) termine di paragone.

Concludendo, possiamo confermare che fin dall'inizio l'episodio alchemico mostra un profondo legame con la materia astrologica che verrà trattata più avanti. Il

⁷³ La *princeps* del *De laudibus* è del 1791 e quella dei *Romulea* del 1873.

⁷⁴ La *princeps* dell'*Hexaameron* è del 1560.

planetario ruotante esplorato dagli eroi richiama, come vedremo, l'orologio astronomico in cui risiede il Tempo nel *Janus*, ripreso a sua volta nel cielo del Sole.

Come abbiamo accennato nell'introduzione, la caverna è una sorta di doppione dello stesso episodio delle *Laudes Merlini* con l'approdo su un'isola semideserta e ostile, una caverna misteriosa da cui provengono strani rumori, preludio ad una rivelazione di tipo sapienziale (i libri di Merlino o la futura rivelazione della fata). Ma se apparentemente i libri (quelli di Merlino) sono presentati fisicamente soltanto nell'antefatto del poema, tutta l'avventura all'insegna dell'alchimia e dell'astrologia è piena di suggestioni totalmente libresche. E questo nonostante Folengo si sforzi di presentarci il planetario come un manufatto tecnologico, simile alle sfere armillari o ai meccanismi ruotanti rinascimentali, assimilati parodicamente alle botteghe artigiane dei filatoi lombardi.

2. Folengo e la Tradizione Alchemica nel Rinascimento

Nelle *Laudes Merlini* Aquario Lodola si riferisce alla XIII *Macaronea* come al libro del *Baldus* in cui sarebbe trattata, magistralmente, l'alchimia. L'intento apologetico di Aquario nei confronti della sapienza di Merlino sarebbe completamente sconfessato, secondo Giuseppe Guarracino⁷⁵, dalla redazione dei libri centrali del *Baldus* che, nonostante questa premessa, esprimerebbero un palese giudizio denigratorio nei confronti dell'alchimia. Secondo Guarracino, infatti, l'utilizzo rovesciato che Folengo fa dei riferimenti testuali agli alchimisti arabi Gabir Ibn Hajjan (con la *Summa perfectionis magisteri*) e Khalid ibn Jazid ibn Mu'Awijah (con il *Liber trium verborum*) - già identificati da Signorini⁷⁶ - non convalidano affatto le operazioni di trasmutazione, negandone di fatto l'utilità. A mio avviso questo giudizio è un po' troppo sbrigativo e non tiene nel giusto conto la discussione generale sull'alchimia - sviluppatasi dalle sue origini fino al Rinascimento - nella quale, ammessa la difficoltà delle operazioni, venivano delegittimati i comportamenti fraudolenti degli artefici piuttosto che la reale possibilità di trasmutare i metalli vili in oro.

In questo capitolo analizzerò nel dettaglio i testi e i temi che vengono toccati da Folengo nella composizione dell'episodio alchemico ricostruendo il quadro generale della discussione sulla trattatistica alchemica. Nei capitoli seguenti cercherò di dimostrare come i bersagli della parodia di Folengo, emergenti dal tema alchemico, siano sviluppati in modalità diverse tra l'edizione *Toscolanense* e la *Cipadense*; ma prima sarà opportuno definire i contorni culturali che questa disciplina aveva assunto, dal suo ingresso nel mondo latino (nel XII secolo) fino al Rinascimento. Questo preambolo ci permetterà di censire i testi che nel Cinquecento potevano essere accessibili a Folengo - analizzandone anche le implicazioni epistemologiche - e valutare la sua posizione in merito alla *quaestio de alchimia*, che verteva sulla possibilità concreta, o meno, di conseguire la trasmutazione dei metalli in oro. L'identificazione delle fonti utilizzate nelle due edizioni e le eventuali differenze (come vedremo nella *Cipadense* Folengo ometterà diversi riferimenti presenti nella *Toscolanense*) ci permetterà di seguire il processo di composizione del *Baldus* dagli

⁷⁵ GUARRACINO (2021), pp. 67-80: "... a dispetto delle lodi pronunciate da Aquario, nei libri dedicati dal prefatore non si assiste ad una reale esibizione del valore conoscitivo delle due scienze, quanto piuttosto alla loro netta delegittimazione".

⁷⁶ SIGNORINI (1993), pp. 72 e 77.

anni Venti alla seconda metà degli anni Trenta del Cinquecento. Sarà importante considerare sia i materiali che Folengo utilizza nella costruzione dell'episodio, sia quelli che traslascia e valutare se la scelta degli ipotesti utilizzati sia volontaria da parte di Folengo oppure influenzata - casualmente o meno - dalla disponibilità delle fonti. Ma, lavorando sul piano delle varianti, potremo comunque avere la certezza che se un riferimento presente in *T* viene cassato in *C* la scelta è sicuramente autoriale, e potrebbe ugualmente derivare sia da un'esigenza estetica, sia da un ripensamento filosofico o dottrinale.

2.1. Le origini culturali dell'Alchimia nelle traduzioni latine

Quando si parla di origine della tradizione alchemica si fa riferimento ad un *corpus* di testi fioriti prevalentemente nel mondo islamico e penetrati nell'occidente latino solamente nel XII secolo⁷⁷. Si tratta di una materia complessa, che ha prodotto una mole immensa di trattati eterogenei, conservando una posizione ibrida tra scienza meccanica e filosofia; in età moderna questa disciplina è confluita, dividendosi in due branche, nelle scienze della chimica e della medicina⁷⁸. Va però precisato che l'alchimia islamica è essenzialmente metallurgica (trasmutazione dei metalli)⁷⁹ e anche se non vi è quasi alcun riferimento alla pietra filosofale (che derivava invece dall'antica tradizione medica egizia⁸⁰) il corpus geberiano arabo⁸¹ la menziona nel *kitab al-khawass al-kabir* (il grande libro delle qualità specifiche): l'*elixir* (altro nome della pietra filosofale) è descritto come una panacea potentissima, la *teriacca* più potente che esista da somministrare con aceto o

⁷⁷ Per una storia completa della trasmissione del *corpus* alchemico islamico nell'occidente latino vedi MOUREAU (2020).

⁷⁸ MANDOSIO et al. (2022), pp. 80-87.

⁷⁹ ULLMANN (1972), p. 257.

⁸⁰ LIPPMANN (1919), p. 92.

⁸¹ Per corpus geberiano in lingua araba si intende una serie di scritti alchemici che nulla hanno a che vedere con il Geber latino citato nel *Baldus* di Folengo. Si tratta, infatti, del *Kitāb al-ahīār 'alā ra'y Bālīnūs*, attribuito a Jābir ibn Hayyān. Il dubbio sulla storicità di Jabir nacque già nel X secolo anche se, come ha osservato Pingree nella presentazione del volume di HAQ (1995, pp. XX, 284), non ha molto senso discutere se un solo autore sia stato in grado di scrivere i 2982 trattati che gli sono stati attribuiti. Secondo Paul KRAUS (1935), il *corpus* sarebbe stato composto da più autori in un periodo che non rimonta a prima della seconda metà del IX secolo, mentre al contrario Haq sostiene che si tratti di un allievo dell'imam Ja'far al-Sādiq. E anche se il *corpus* ha una dimensione notevole (considerando soltanto il numero dei titoli) avrebbe potuto essere prodotto attingendo da fonti greche più antiche di quelle tradotte nella prima metà del IX secolo. Quale che sia la verità (diversi autori o un solo autore) il nome di Jābir resta comunque un'*auctoritas* riconosciuta dalla tradizione alchemica islamica legata alla ricezione, nel mondo sciita, di saperi trasmessi dalla scuola di Alessandria, dai neoplatonici e dall'ermetismo.

acqua aggiunti al miele.

Con le prime traduzioni in latino di questo corpus l'alchimia venne percepita come una novità (dal momento che non era stata ancora mai toccata dalla trattatistica scientifica latina), pur avendo una tradizione assai antica in lingua araba. Si pose dunque il problema di come mettere in relazione questa nuova materia con i sistemi di scienze e arti già esistenti e stabilire se l'alchimia fosse un'arte meccanica senza alcun valore teorico, o se potesse costituire l'oggetto di una nuova speculazione filosofica. Nel *De Divisione philosophiae*, scritto tra il 1130 e il 1150 da Domenico Gundisalvo (uno dei principali rappresentanti della scuola toledana di traduttori in latino della trattatistica islamica), l'alchimia viene classificata tra le scienze meccaniche subordinate alla fisica: in pratica, a differenza dal mondo islamico, la concezione scolastica latina classifica l'alchimia (indipendentemente dalla questione dell'efficacia delle sue operazioni) come un'arte empirica che si occupa di fenomeni concreti, mentre l'esame delle cause resta affidato alla fisica⁸². La necessità di una sistemazione teorica dell'alchimia scaturisce però anche dall'esigenza degli alchimisti medievali, che ovviamente preferivano essere compresi nella categoria dei filosofi.

Per quanto riguarda il processo di divulgazione e trasmissione dei testi alchemici dal Medioevo al Quattrocento, che illustra lo sviluppo della disciplina suddividendola in due branche principali (alchimia metallurgica e alchimia medicale), è interessante la lettura del *Liber de lapide philosophorum et de auro potabili ad summum pontificem* di Guglielmo Fabri, uno scritto databile alla metà del XV sec. e diffuso alla corte dell'antipapa Felice V⁸³. Proprio dalla leggenda tramandata da Fabri, per cui Arnaldo da Villanova e il suo discepolo Raimondo Lullo sarebbero stati convocati da Edoardo III alla corte d'Inghilterra per produrre oro, nacque l'idea di una scuola alchemica in Linguadoca.

⁸² MANDOSIO (1993), pp. 11-41: Vincenzo di Beauvais, nel suo *Speculum majus* (composto tra il 1244 e il 1259) includeva l'alchimia tra le arti meccaniche, sostituendola alla medicina nella partizione delle scienze stabilita nel *Didascalicon* di Ugo da San Vittore. Per lui l'alchimia non era che un'arte pratica, priva di teoria filosofica. Tommaso d'Aquino, nel commento al *De Trinitate* di Boezio, colloca l'alchimia assieme a medicina e agricoltura: discipline "subordinate" alla filosofia naturale che operano su uno specifico corpo (nel caso dell'alchimia, sui minerali). Soltanto con il francescano Ruggero Bacono lo status filosofico dell'alchimia venne ribaltato, in quanto il primato dell'argomentazione logica venne sostituito dall'efficacia delle dimostrazioni empiriche. In questo nuovo contesto l'alchimia, capace di superare la natura e prolungare la vita, acquisì un importantissimo valore, divenendo la base della filosofia naturale e della medicina che non sarebbero mai state legittimate senza la "certificazione" fornita dall'alchimia sperimentale. Su questo argomento vedi anche PEREIRA et al. (1996), pp. 24-53; 135-155.

⁸³ Cfr. CRISCIANI (2011), *passim*. Il testo del *Liber de lapide philosophorum et de auro potabili ad summum pontificem* di Guglielmo Fabri «de Dya» [Die, nel Delfinato] è tramandato unicamente, per quanto si sa, nelle cc.245r-253v del cod. 104 della Biblioteca Universitaria di Bologna. Questo voluminoso manoscritto composito risulta formato da 338 carte di una collezione di scritti alchimistici trascritti in varie epoche. La rilegatura risale alla fine del XVI secolo.

Sebbene quest'opera (che utilizza materiali eterogenei⁸⁴) abbia l'ambizione di porsi come un esaustivo compendio alchemico, il testo resta sempre sul vago riguardo la parte pratica dell'arte.

2.2. La Quaestio de Alchimia

Sintetizzando, il principale obiettivo dell'arte alchemica era la produzione di uno speciale agente di trasformazione - *medicina, elixir, lapis* - portatore di perfezione, ma le diverse procedure per ottenerlo corrisposero ad altrettante svolte dottrinali nell'evoluzione della disciplina.

In origine l'alchimia metallurgica vedeva i metalli vili come composti da due costituenti principali: zolfo e, soprattutto, mercurio (o argento vivo)⁸⁵. Il processo alchemico cercava di ridurre questi metalli alle proporzioni più opportune dei due costituenti. Su questi composti, resi finalmente idonei alla trasmutazione, avrebbe agito poi la "medicina", il fermento del *lapis*, preparato a parte, contenente in sé l'impronta perfetta dell'oro. Il *lapis* l'avrebbe proiettata su questa materia nobilitata dando luogo, con la forza del calore, a nuovo oro (o argento), identici comunque (secondo gli alchimisti) a quelli naturali (prodotti dalla natura, attraverso lo scorrere del tempo, nelle miniere). Il *lapis* o *elixir*, a seconda delle scuole di pensiero, poteva essere confezionato con ingredienti organici o con ingredienti minerali.

L'obiezione aristotelica riguardante la legittimità di queste operazioni è alla base di un dibattito fiorito tra XIII e XIV secolo: la *quaestio de alchimia*⁸⁶. Come sappiamo, il testo avicenniano attribuito ad Aristotele sosteneva che non si potessero operare trasmutazioni tra specie diverse, e che dunque gli obiettivi degli alchimisti erano irrealizzabili:

“Quare sciunt artifices alkimie species metallorum trasmutari non posse [...] Hec compositio in aliam mutari non poterit compositionem nisi forte in primam reducatur materiam, et sic in aliud quam prius erat permutatur. Hoc autem per solam liquefactionem non fit, sed accidunt ei ex hoc res quedam extranee”.

⁸⁴ Si tratta delle dottrine e dei testi di Geber-Paolo di Taranto (per l'alchimia trasmutatoria) e dello pseudo-Lullo (per l'alchimia anche terapeutica): queste linee si legheranno in forme di sincretismo nel Quattrocento.

⁸⁵ PEREIRA (2001), cap. 8-9.

⁸⁶ CRISCIANI (1976), pp. 119-68.

Questa tesi venne attribuita ad Aristotele quando Alfredo Anglicus tradusse in latino i capitoli dell'opera di Avicenna (*Kitab Al-Shifa*) dedicati ai minerali. In seguito, questi capitoli (con il titolo *De mineralibus*) vennero aggiunti a quelli contenenti la traduzione dei *Meteorologica* di Aristotele e quindi attribuiti a lui⁸⁷. Ma la frase *nisi forte in primam reducatur materiam* non compariva nel testo arabo⁸⁸: si tratta, evidentemente, di un'aggiunta alla traduzione in latino. Sulla base di questa frase gli alchimisti ritennero di poter confutare la critica avicenniana asserendo che i loro procedimenti non consistevano soltanto nella liquefazione del metallo di origine, ma che erano capaci di ottenere proprio quella "materia prima" necessaria alla trasmutazione, indicandola nello *status niger*. Inoltre, essi consideravano i metalli di un'unica specie e distinti fra loro soltanto per lo stato di maturazione (dal più "vile" come il piombo o il ferro, al più "puro" come l'argento e l'oro) oltrepassando così la soglia delle leggi di natura che filosofi e teologi consideravano un confine fisso.

A metà del Duecento, soprattutto in ambiente francescano⁸⁹, l'idea che si ha dell'alchimia è quella di una scienza empirica che poteva superare i confini dell'epistemologia aristotelica: i processi alchemici non potevano essere spiegati nei termini della scolastica, ovvero mediante sillogismi dimostrativi.

Contemporaneamente nelle università, dove il *curriculum* di filosofia naturale era incentrato sul *corpus* aristotelico, a seguito dell'aggiunta ai *Meteorologica* di Aristotele dei capitoli di Avicenna sui minerali, venne sdoganata la speculazione teorica sull'alchimia. Questo insegnamento rimase però confinato sempre soltanto all'ambito teorico: si discuteva sulla generazione dei metalli, sui fondamenti fisici dell'alchimia e sulla possibilità di trasmutazioni, ma non si insegnava alchimia pratica (come accadeva, del resto, per ogni altra arte meccanica). In questo contesto, quindi, resta difficile definire le modalità pratiche della disciplina - per la quale era necessario un apprendistato empirico in cui l'alchimista fosse una persona esperta delle tecniche della lavorazione dei metalli - al di fuori delle testimonianze scritte che ci sono rimaste.

Nel XII secolo l'alchimia era ancora una novità nella cultura occidentale, anche se qualche notizia delle procedure poteva essere emersa attraverso contatti con Bisanzio. La scienza della trasmutazione aveva suscitato l'interesse degli intellettuali alla corte di

⁸⁷ MANDOSIO (2018), pp. 459-534.

⁸⁸ PEREIRA (2008), p. 140, nota 52.

⁸⁹ PEREIRA, (2008), p. 120.

Federico II, oltre a quello di un numero imprecisato di artigiani (di cui abbiamo traccia grazie alla grande mole di manualetti di ricette relative alla lavorazione dei metalli). Ma a partire dagli anni '60 del Duecento, soprattutto in ambito francescano, le pratiche trasmutative iniziarono a legarsi a quelle per la produzione di farmaci (a Ruggero Bacone, ad esempio, si deve il collegamento fra la ricerca alchemica dell'oro artificiale e quello del farmaco pro-longevità). Questo collegamento è frutto di un interesse non occasionale e di una riflessione filosofica sviluppatasi tra i frati minori. Non è quindi sorprendente che la maggior parte dei compilatori della trattatistica alchemica provenga da questo ordine⁹⁰.

2.3. Gli autori francescani

Diverse sono le figure di francescani a cui è attribuito un interesse per l'alchimia, a cominciare da Frate Elia (successore di Francesco alla guida dell'ordine) fino allo spirituale Giovanni da Rupescissa, che alla metà del XIV secolo scrisse un'opera innovativa sulla natura della pietra filosofale, il *De quinta essentia*.

La *Cronaca* di Salimbene da Parma (databile dal 1281 al 1288), attesta che Frate Elia da Cortona fu deposto come generale dell'ordine nel 1239 in conseguenza di una serie di accuse, tra le quali era annoverata anche la pratica alchemica (fatto che all'epoca non era scontato perché ancora non era stata formulata una condanna dottrinale della disciplina). Ma probabilmente la vera ragione della caduta in disgrazia di Elia risiedeva nelle sue relazioni con Federico II, in un momento in cui i rapporti tra papa e imperatore si erano chiusi con la scomunica di quest'ultimo⁹¹.

Ad Elia è attribuito un trattato, conservato nel ms. 119 della Biblioteca Riccardiana di Firenze (del XIV secolo), dal titolo *Lumen luminum*, identico nella forma a quelli coevi strettamente legati all'alchimia islamica. Un altro testo di Elia che, come vedremo, potrebbe essere stato presente a Folengo, ha il titolo di *Vade mecum*, di cui

⁹⁰ A questo proposito si può forse notare, con THORNDIKE (1923, II, pp. 305-306) quanto ci possa sorprendere il diffuso interesse, da parte dei Francescani, nei confronti dell'alchimia, anche quella trasmutatoria. Ma, come osserva CRISCIANI (1980), le istanze dell'alchimia terapeutica - come perfezionamento, redenzione di corpi e più in generale della materia corrotta che viene riportata allo splendore originario - ben si legavano alle prospettive spirituali del francescanesimo. Per un'analisi di questi nessi cfr. CALVET (2006), pp. 162-206.

⁹¹ È altresì vero che alla corte di Federico sono legati i primi scritti alchemici latini, fra cui un'*Ars alkimie*, concordemente attribuita a Michele Scoto. In quest'opera Michele racconta di aver insegnato a Elia un'operazione alchemica che il frate aveva eseguito con successo.

esiste traccia in numerosi manoscritti (tra i quali il migliore è il *Barb. Lat. 273*, del XVI secolo). In questo testo è inserita un'ampia digressione sul *servus fugitivus*: “giustamente io sono chiamato servo fugitivo e serpente che si genera da sé stesso e gestante che partorisce in un'ora, e servo rubicondo”. In sintesi, Elia afferma di aver ripreso l'espressione dal filosofo bizantino Archelao (VI-VII sec.)⁹².

Qui abbiamo un'allegoria in cui il mercurio è definito allo stesso tempo “servo fuggitivo” e “servo rubicondo” (in riferimento all'aspetto del metallo acqueo o igneo), serpente che genera sé stesso e gestante che partorisce in un'ora. Dice anche che il servo rubicondo sedusse la moglie nera e dopo essersi coricati in una grotta furono immessi nell'inferno dove gli nacque un figlio biondo. Elia aggiunge che i Filosofi occultarono questa scienza perché il mercurio è “bianco” e “rosso” e se l'artefice sapesse rimuovere la sua umidità dalla generale freddezza, allora diverrebbe argento [luna] perfetto. Il servo fuggitivo - secondo la vulgata alchemica - rappresenta la particolare propensione del mercurio a risolversi in caldo e a fuggire in vapore. Qui (come spiegato successivamente nel *Vat. Lat. 4092* che contiene la versione più completa dei capitoli delle aquae) si fa riferimento alle trasformazioni che avvengono negli alambicchi: il servo rubicondo è il mercurio, la moglie nera è il piombo, la fossa è il vaso nel quale sono posti per essere scaldati dal fuoco, il figlio biondo è l'oro.

Che frate Elia, compagno di san Francesco, potesse essere un'autorità nella trattatistica alchemica francescana è attestato anche da Fabri, che nel suo *Liber lapidis philosophorum*⁹³ riporta due titoli attribuiti al frate: *Liber fratris Helie de Assisio ordinis minorum de secretis naturae* (138v-141v) e *Magisterium fratris Heliae ord. min. de elixire adalbum et rubeum* (241v-244v). Il sonetto *Solvete i corpi in aqua* (presente in 16 codici, sia in italiano, sia nella meno frequente versione in latino) e il *Vade mecum*

⁹² Qui di seguito la mia trascrizione del passo (alla c. 116v) del *Barb. Lat. 273* (XVI secolo), il trattatello occupa le cc. 115r-117r:

Ego aequae vocor servus fugitivus, et serpens gignens memet ipsum, [segue vel me ipsum, probabile glossa originariamente in margine] et praegnans in una hora pariens, et servus rubicundus; ut patet per Archilaum Philosophum dicentem: servus rubicundus nigram duxit uxorem, et positi in foveam ducti sunt in infernum, et protulerunt filium flavum. Et sciat unus quisque quod Philosophi occultaverunt mei scientiam, et quia ego sum albus, et rubeus, eminens et lac virginis, et totum secretum Philosophorum; et qui viveret mille milia annorum non posset existimare finem bonitatis meae, quia sum tamquam coagulatus in lacte, vel fermentum in pasta, et muscus in odore bono. Hadibe [scil. adhibe] solum diligentiam, ut habeas me mundum, et purum, quemadmodum generatus sum, et extractus fui de ventre matris meae, id est de ventre terrae, si volueris generare filium adoptivum, sed ignis et pondera sunt magistri in hoc opere. Et primo dicam de dissolutione mei frigida, et humida. Ista est aqua ad dissolvendum Mercurium crudum, et lunam in aquam clarissimam ad opus perfectum nostrum.

⁹³ Si conserva nel cod. 104 della Biblioteca Universitaria di Bologna (XV secolo), alle cc. 241v-243v.

(presente in 13 codici⁹⁴) risultano tra le opere più diffuse fino al XVI secolo. Dopo la digressione sull'argento vivo, Elia inserisce tutta una serie di capitoli sulle acque con le istruzioni per realizzare gli alambicchi in cui catturare i vapori del mercurio in ebollizione.

Nel corso di questo studio esaminerò nel dettaglio i punti di contatto di questo trattatello con la terminologia alchemica folenghiana.

Un altro frate minore citato da Salimbene come collaboratore di frate Elia è Bonaventura da Iseo. A lui viene attribuito un *Liber compostille* (sempre nel ms. Riccardiano 119), un testo dal carattere compilativo che riassume i contenuti del sapere alchemico dell'epoca. In questo trattatello viene messo in primo piano, per la prima volta, il nesso tra le operazioni dell'alchimia metallurgica e la distillazione delle acque medicinali. Le acque sono prodotte separando la parte volatile di determinate sostanze - di origine animale o vegetale - riscaldandole in un apparato chiuso (alambicco). Questo procedimento conobbe, tra il XII e il XIII secolo, una rapida evoluzione che culminò nella distillazione del vino, resa anche possibile dall'introduzione di dispositivi di raffreddamento del distillato. Accanto alle acque medicinali tradizionali, come l'*aqua rosacea*, cominciò a diffondersi l'uso dell'*aqua ardens* (così chiamata a causa dell'effetto bruciante dell'alcol che contiene).

Con Ruggero Bacone la speculazione filosofica sull'alchimia subisce un'ulteriore metamorfosi teoretica: per il francescano essa è, infatti, una *scientia experimentalis*, che convalida le conclusioni della filosofia naturale, superando per valore epistemologico la logica aristotelica e allo stesso tempo ponendosi al servizio pratico della società cristiana. Questo atteggiamento critico nei confronti della filosofia aristotelica deriva in parte da una nuova istanza di rinnovamento, di stampo gioachimita, che ebbe grande fortuna in ambito francescano.

Fra i trattati alchemici attribuiti a Bacone abbiamo il *Liber sex scientiarum* che parla di un farmaco in grado di trasformare la complessione elementare del corpo umano riportandola al perfetto equilibrio. Inoltre, nel commento allo pseudo-aristotelico *Secretum secretorum*, il filosofo francescano esalta la scienza alchemica come scienza duplice (nel senso di teorica e pratica) che ha anche una doppia utilità: da un lato può procurare abbondanti ricchezze (utili alla difesa dell'Occidente cristiano), dall'altro è

⁹⁴ Cfr. GALIANO (2019), p. 25. Per quanto riguarda il testo del *Vade Mecum*, nessuna delle versioni ad oggi rinvenute è sovrapponibile alle altre. Le due redazioni di base sono quelle presenti nel ms. Pal. Lat. 1335 (datato circa al 1400) cc. 32v-33v e nel ms. Vat. Lat. 4092 (del XV secolo) cc. 183v-189r (che presenta una lunga introduzione sul mercurio).

capace di produrre medicine alchemicamente potenziata e un farmaco a base di oro che è in grado di allungare la vita (ovvero riportare l'uomo allo stato fisico di Adamo prima della caduta⁹⁵). La perfezione metallica di cui sono dotati oro e argento prodotti tramite le tecniche alchemiche non è altro che un caso particolare di perfezione che può essere conferita a tutti i corpi. Bacone la chiama *aequalitas*. Si tratta della proporzione perfetta che caratterizza il *lapis philosophorum* (definito anche *elixir* o *medicina*) capace di trasmettersi a tutti i corpi con cui viene messo a contatto. Questa linea di pensiero verrà ripresa e approfondita, come vedremo, dallo pseudo-Lullo nel *Testamentum* (XIV sec) e nella *Pretiosa Margarita novella* (circa 1330) del medico ferrarese Pietro Bono.

Lo sviluppo della tecnologia alchemica descritto nel *Liber sex scientiarum* di Bacone avrebbe poi trovato espressione nell'opera di un altro francescano, Paolo di Taranto, autore di un trattatello inedito⁹⁶ dal titolo *Theorica et practica*⁹⁷.

La sua opera più importante, la *Summa perfectionis magisterii*, si diffuse più ampiamente perché circolò sotto il nome di Geber. Dobbiamo sempre a Newman l'identificazione dell'autore della *Summa* con Paolo di Taranto⁹⁸: si tratta della prima opera in cui la pratica della trasmutazione è esposta sistematicamente⁹⁹. In accordo con

⁹⁵ Sul rapporto tra lo stato adamitico e il prolungamento della vita umana vedi Bacone, *Opus Tertium* (in BREWER, 1859), p. 180: «[...] *descendi ad generationem rerum ex elementis.. et diligentius hanc partem tractavi, quia hic aperiuntur magnarum scientiarum radices, scilicet Naturalis Philosophiae, Medicine et Alkimie. Et res maxime hic continentur; nam per eas certificatur non solum statum innocentie, quantum ad complexionem et causas immortalitatis, que potuit fuisse in primis parentibus, et in omnibus, si non fuisset peccatum; iterum status corporum immortalium post resurrectionem. Et ex his extrahuntur cause prolongationis vite humane, et remedia contra infirmitates omnes*»; cfr. anche *Opus Maius*, (in BRIDGES, 1964), II, pp. 204-215: «*Potest vero aliud exemplum poni in terminis medicinae, et est de prolongatione vite humane, ubi ars medicinalis remedium non habet nisi regimen sanitatis. Est autem ulterior longae vite extensio possibilis. A principio mundi fuit magna prolongatio vite, sed nunc abbreviata est ultra modum [...]*». Vedi inoltre su questa tematica PARAVICINI BAGLIANI (2003), pp. 33-53. L. COVA (1999), pp. 107-22. Joseph ZIEGLER (2001), pp. 201-42.

⁹⁶ Cfr. PEREIRA (2008), p. 149: "L'opera è rimasta inedita per secoli (in pratica lo è tuttora, perché l'unica edizione è quella contenuta nella tesi dottorale di William Newman) e non sembra aver goduto di grande diffusione, anche se venne trasmessa in alcune raccolte manoscritte".

⁹⁷ Nel Paris. Lat. 14005 ff. 167-184 è conservata solo la parte *Practica*, il testo completo è conservato nel Paris. Lat. 7159, di cui alcuni estratti sono pubblicati in NEWMAN (1989, pp. 433-437). La suddivisione dell'opera in "*Theorica*" e "*Practica*" tendeva inoltre a confutare l'opinione di Vincenzo di Beauvais che distingueva l'alchimia dalla medicina definendola una disciplina meccanica e non riconoscendole la sua parte teoretica.

⁹⁸ Cfr. NEWMAN (1985), pp. 423-445. Newman attribuisce a Paolo di Taranto anche il *Liber de investigatione*. Nella *Summa* il perfetto alchimista è descritto come un dotto avanzato nella conoscenza della filosofia naturale, non come un professionista esperto nella pratica.

⁹⁹ I punti essenziali dell'alchimia pseudo-geberiana, come sintetizzati da Newman, sono quattro:

- a) una prefazione didattica "che espone le qualità necessarie al futuro alchimista";
- b) l'onnipresente teoria corpuscolare "secondo la quale i metalli e i minerali sono composti da minuscole particelle separate da pori";
- c) la teoria delle "tre medicine";
- d) quella del "solo mercurio", cioè dell'argento vivo che si suppone contenga il suo zolfo buono, uno zolfo puro che, dopo lunghe operazioni (distillazioni e sublimazioni), permette di convertire il mercurio in un

questa prospettiva e nella sua forma scolastica di *Summa* l'opera suggeriva che l'alchimia avesse una dignità intellettuale alla quale lo *status* di "arte meccanica" non rendeva giustizia.

L'attribuzione della *Summa* a Geber è un chiaro esempio, nella letteratura alchemica pseudoepigrafa, di come venisse utilizzato il credito di un autore della tradizione per diffondere un trattato apocrifo: nel XIII secolo era stato appena tradotto uno dei testi più importanti dell'originale corpus geberiano arabo (il *Liber misericordiae*). Di fatto il nome di Geber funzionò, visto che il testo ha avuto una larga diffusione, ricoprendo un ruolo importante come fattore di innovazione e sistematizzazione delle pratiche di laboratorio. La *Summa* viene citata nel *Conciliator* di Pietro d'Abano (1310) che ne utilizza la dottrina del "solo mercurio", ed è anche alla base dei principali testi del primo Trecento sull'*elixir*, il *Testamentum* pseudolulliano e il *Rosarius* pseudoarnaldiano. A differenza di questi, tuttavia, le medicine descritte da Paolo sono proposte come agenti della trasmutazione metallica senza nessuna funzione farmaceutica.

2.4. Teoria e Pratica

Nel corso del XIII secolo, grazie alla ripresa dei testi arabi tradotti in latino nelle opere di Alberto Magno (domenicano) e di Ruggero Bacone (francescano) si cristallizzò un *corpus alchemicum* che influenzerà la speculazione successiva.

Alberto Magno si era occupato esclusivamente di alchimia metallurgica e trasmutatoria; questa si era imposta all'attenzione generale sia per la risonanza delle sue promesse di ricchezza, sia per i relativi rischi di falsificazione fraudolenta. Nel *De mineralibus*¹⁰⁰ Alberto elabora una trattazione delle dottrine alchemiche su minerali e metalli assente dai *libri naturales* di Aristotele, costituendone quindi il tassello mancante. Organizza il materiale eterogeneo che aveva a disposizione (si va dal trattato alla ricettistica, dal manualetto allo scritto allegorico e sapienziale) sul modello dei *Meteorologica* e del *De generatione* aristotelici.

Da questo lavoro risulta che, per Alberto, l'alchimia è una scienza dotata di una sua specificità teoretica - sulla quale si basavano le procedure operative - fondata sulla filosofia naturale: è contemporaneamente *scientia* e *ars*, una forma di sapere pratico

metallo pacifico. Vedi anche CALVET (2007), pp. 39-53.

¹⁰⁰ BORGNET (1890).

affine alla medicina. Le trasformazioni metallurgiche sono teoricamente possibili e legittime anche se, ammette Alberto, non è facile ottenerle dal punto di vista tecnico: l'alchimista opera sui metalli imperfetti allo stesso modo del medico, che elimina dal corpo umano le sostanze corruttrici e lo cura poi con i farmaci.

Anche se tutto il flusso dei testi alchemici arabi tradotti in latino non aveva trovato un'univoca e immediata collocazione nel sistema di sapere naturalistico aristotelico, nei secoli XIV e XV vennero compilate altre raccolte di scritti sullo stesso argomento: quelle degli autori domenicani (pseudo-Alberto e pseudo-Tommaso) e la quadrilogia francescana (le opere dello pseudo-Bacone, dello pseudo-Arnaldo, dello pseudo-Lullo e di Giovanni da Rupescissa).

Nella seconda metà del secolo si approntarono elenchi bibliografici utili a classificare una produzione ormai molto ricca. Ma soprattutto si cercò di disporre in una "storia" la tradizione e la produzione più recente. In questo senso, ad esempio, sono interessanti sia l'anonimo *Conversatio philosophorum*, sia l'*Elucidarius* di Cristoforo da Parigi¹⁰¹. Nel primo si definiscono le tre principali correnti alchemiche: gli antichi, i moderni e i contemporanei. Gli antichi comprendono gli arabi della *Turba Philosophorum*, epigoni dei mitici fondatori (Set e i suoi figli, prima del Diluvio) e il *pater Hermes* (che avrebbe scritto la *Tabula Smaragdina*¹⁰² dopo il Diluvio¹⁰³), per arrivare fino a Geber e alla sua *Summa*. Seguono i moderni: Tommaso, Agostino e Ambrogio (con il loro maestro Alberto Magno); vengono nominati anche frate Elia, Ruggero Bacon, Sacrobosco e il *doctor subtilis* Michele Scoto. Spicca poi Lullo, che si sarebbe dedicato all'alchimia dopo l'incontro con Arnaldo (vedi le opere pseudoepigrafe che si accorpano attorno al *Testamentum*)¹⁰⁴. A differenza di queste prime due correnti,

¹⁰¹ Dello stesso autore è interessante, ai fini del presente lavoro, anche un'operetta in dialetto veneto (CHRISTOFORO DA PARIGI, 1472).

¹⁰² Cfr. MANDOSIO (2003), p. 687. Il primo commento in latino della Tavola Smaragdina, *Expositio verborum Hermetis magistri philosophorum secundum veritatem nostram*, interpretava il nome *Trismegistos* (tre volte grande) nel senso di "somma autorità nelle tre parti della filosofia" (ossia: etica, logica e fisica).

¹⁰³ Per Roberto di Chester (1144) il padre dell'alchimia è *Hermes Trismegistus*, che avrebbe tramandato questa scienza "dopo il diluvio".

¹⁰⁴ Cfr. PEREIRA (1989), pp. 38-49. È ormai accertato che nessuna delle opere lulliane di argomento alchemico è autentica. Nonostante ciò, si sviluppò la leggenda di un Lullo alchimista. Da una parte c'era la convinzione che l'influenza di Arnaldo da Villanova avrebbe condotto Lullo a superare il suo iniziale scetticismo nei confronti dell'alchimia; dall'altra si diffuse la notizia di un suo ipotetico soggiorno in Inghilterra (dove avrebbe praticato l'alchimia al servizio di re Edoardo III) convalidata dall'inserimento di un episodio omologo nel *Felix o Libre de meravelles* (VI. 36. 47-68): si tratta di un dialogo attribuito a Lullo - scritto nel periodo in cui si era cominciato a stratificare il corpus alchemico pseudo-lulliano - che racconta la storia di un re ingannato da un falso alchimista. La composizione del corpus pseudoepigrafo attribuito al filosofo maiorchino - creatore, tra l'altro, dell'*ars combinatoria* - ebbe inizio nel XIV secolo per poi arricchirsi progressivamente di altri scritti fino alla metà del XVI secolo.

la setta dei contemporanei è liquidata come tutta composta da mentitori e sofisticatori che scrivono libri menzogneri sotto il nome di altri.

La seconda opera, l'*Elucidarium* di Cristoforo da Parigi, è un vero e proprio manuale, redatto a guisa di centone con citazioni tratte da diversi autori, impiegato probabilmente come compendio alchemico.

L'incremento e la diffusione di questa trattatistica coincide, quindi, con un calo della tensione teorica e dell'innovazione dottrinale di questa disciplina a favore di compendi, di manuali e di raccolte sotto forma di *dicta*.

2.5. Manuali di Alchimia

Nel Quattrocento, la trattatistica alchemica subì fenomeni di divulgazione, dispersione e insieme di sincretismo¹⁰⁵. Dopo la produzione delle maggiori opere nel corso del Trecento i diversi autori tendono sempre di più a non ricorrere all'attribuzione pseudoepigrafa, ma si presentano sotto il loro vero nome. Sono minori (di cui si sa poco o nulla) che si cimentano nella scrittura di brevi operette e compendi. È una produzione eterogenea: possono essere trattatelli scritti in latino, o anche in volgare. Sono opere di lusso (commissionate da medici o destinate alle biblioteche delle corti), ma anche testi più modesti inseriti nel circuito della stampa.

Ad una ricognizione generale della maggior parte di queste opere appare evidente che, mentre sono ricche di contenuti teorici, restano molto lontane dalle vere e proprie pratiche di laboratorio. Al contrario, le uniche operette che trasmettono il solo sapere pratico consistono per lo più in elenchi di ricette¹⁰⁶, che però - essendo il risultato di copie o collazioni di raccolte scritte da altri - non sono meno libresche e astratte di quelle teoriche.

Un esempio molto interessante di questa manualistica è rappresentato dalla *Sedacina* (datata 1378), che ha permesso a Pascale Barthélemy¹⁰⁷ di studiare un corposo glossario di termini alchemici. Il trattato è interessante dal mio punto di vista, come ausilio per l'identificazione di alcuni termini oscuri utilizzati da Folengo, perché l'autore

¹⁰⁵ CRISCIANI (2011), p. 59. L'assestamento sincretistico unisce, integrandole, la linea di Geber e quella di Lullo.

¹⁰⁶ Questa tradizione è poco studiata, tranne la raccolta trecentesca di ricette della *Sedacina*.

¹⁰⁷ BARTHÉLEMY (2002), *passim*.

sviluppa fino ad un limite estremo l'attitudine criptica della trattatistica alchemica: costruisce di fatto un importante vocabolario codificato esprimendo, di volta in volta, il nome delle sostanze o degli strumenti di laboratorio con dei sinonimi derivati da lingue diverse¹⁰⁸.

Guillaume Sedacer era un monaco di cui viene detto, nella *Bibliotheca carmelitana*, che era discepolo di Ermete Trismegisto e che aveva avuto problemi con il suo ordine: *existens in exilio sui sacri ordinis*. Una sorte simile a quella vissuta da Giovanni da Rupescissa (ma anche da Folengo) che segue, forse in parte, il *topos* dell'alchimista sapiente perseguitato. Probabilmente si occupò anche di astrologia costruendo un astrolabio per Giovanni I di Spagna. Guglielmo è anche autore di un *Liber alterquinus*¹⁰⁹ rimasto però anonimo probabilmente per problemi con il Carmelo. Sappiamo anche che aveva una biblioteca che contava più di trentaquattro manoscritti prevalentemente scientifici, un numero enorme per l'epoca viste anche le restrizioni nella conservazione personale di libri da parte dell'ordine. Di questi tra gli otto e i dieci trattano di alchimia, sei o sette di medicina, quattro o cinque di astrologia/astronomia, uno di geografia, uno di cucina, più un lapidario.

Nella *Sedacina*, Guglielmo utilizza il materiale collazionato nell'*Liber alterquinus*, ma cerca di sistematizzarlo. Aveva progettato di dividere la materia per sostanza (non per procedimento, come avviene nello pseudo-Geber), ma il trattato si interrompe bruscamente dopo il secondo libro¹¹⁰.

¹⁰⁸ Ad esempio: il talco, dall'etiope *labosfardach*; *crocus martis* per l'acetato di ferro; *aquila volans* per il sale ammoniaco; *kibrith / alkibrith* per lo zolfo; *almartech* per il *litharigirio*. L'acqua di rose (*aqua rosacea*) diventa l'acqua proveniente dalla distillazione di sangue umano, così come dell'urina, nell'espressione *aqua rosacea humana simpliciter deguttata*.

¹⁰⁹ Il *Liber alterquinus* si presenta come un elenco di ricette grossolanamente divise in quattro libri, di cui riporto un sommario:

- I. Introduzione, due ricette per fabbricare le coperture (bitumina) per sigillare i recipienti, procedimenti per la preparazione dei metalli e loro amalgama, degli spiriti (escluso mercurio e sale ammoniaco trattati più avanti) e due pietre (talco e gesso).
- II. Allumi, Sali (di cui il sale ammoniaco), la borace, i differenti olii e acque necessarie alla trasmutazione in argento.
- III. Ricette per trasmutare i metalli in argento (mercurio), fabbricazione dell'*elixir* e della pietra che non è pietra, sempre operazioni *ad album* (opera in bianco).
- IV. Ricette analoghe per l'oro, precedute da una parte che concerne gli inchiostri, i Sali, le pietre, le acque, oli per le operazioni *ad rubeum* (opera in rosso).

In pratica Guglielmo ha cercato di inserire in questo libro la maggior parte delle fonti pratiche che erano in circolazione senza una struttura teoreticamente organizzata: l'opera è abbastanza grossolana e ha subito certamente dei rimaneggiamenti nel corso della sua tradizione, come è naturale per un libro di ricette pratiche.

¹¹⁰ Vedi il ms. Barb. Lat 273 (lo stesso manoscritto contiene un *Vade Mecum* di frate Elia) nella cui bibliografia viene citato un *Gulielmi Sedacine libri quatuor de lapide philosophico, scilicet de theorica et practica*.

2.6. La Pietra Filosofale

Nello pseudo-Geber il *lapis* trasmutatorio è ottenuto tramite la lavorazione del solo argento vivo, che viene estratto dagli altri metalli e trasformato in agente attivo tramite una serie di procedure. Nel *Rosarius philosophorum*, attribuito ad Arnaldo da Villanova, questa linea del “mercurio solo” si realizza con il frazionamento preliminare di questa sostanza nei quattro elementi.

Ma sia nel *Rosarius*, sia nel coevo *Testamentum* attribuito a Lullo, si produce anche un'autentica svolta - epistemologica e operativa - tramite la ripresa delle idee baconiane. Mentre l'alchimia metallurgica non scompare affatto e prosegue nel solco tracciato da Geber, queste opere (apparse all'inizio del XIV secolo) propongono un ulteriore ampliamento della parte teorica introducendo un *elixir* minerale, che contiene oro come seme di perfezione: l'*elixir* è apportatore di equilibrio e di vitalità, agente perfezionante sia per i metalli vili, sia per gli elementi vegetali, ma soprattutto per il corpo dell'uomo. Attraverso di esso, infine, viene garantita la guarigione da qualunque morbo e il prolungamento della vita.

Nei testi che trattano la fabbricazione dell'*elixir* l'argomento centrale consiste nell'idea dell'umido come fattore essenziale alla vita. Dal punto di vista pratico il processo fondamentale è la “distillazione”, attraverso la quale si separano i quattro elementi (punto di partenza per ogni successivo processo di lavorazione) pervenendo ad una “materia prima” alchemica: in questo modo si affina l'*elixir* o si predispongono i metalli da trattare.

Nel XIV secolo, con il *Liber de consideratione quintae essentiae* del francescano spirituale Giovanni da Rupescissa, giungiamo alla definitiva convergenza tra tecniche e obiettivi fondamentali dei due ambiti (quello medico-farmacologico e quello alchemico). Giovanni descrive una distillazione reiterata da effettuarsi in un recipiente sigillato con cui si perviene al sostrato-matrice dei quattro elementi: una sostanza sottile, corporea e spirituale insieme, alla quale - soprattutto per questo motivo - viene attribuito il nome che Aristotele aveva dato alla sostanza incorruttibile del mondo sopra-lunare. Secondo Giovanni, questa “quinta essenza” può essere estratta da ogni sostanza, grazie all'applicazione di quella più perfetta che si estrae dal vino. Da qui si svilupperà la farmacopea dell'oro potabile, già descritto da Bacone come acqua a base d'oro trattato alchemicamente.

La distillazione, però, rientrava già nelle pratiche di medici e farmacisti nella

confezione dei medicinali. E questo procedimento, relativamente comune, rende i trattatelli sull'acquavite o sull'acqua ardente di alcuni medici¹¹¹, quello sul sangue umano distillato dello pseudo-Arnaldo¹¹², oltre a quelli vini medicinali¹¹³ e sulle acque alchemiche¹¹⁴, materia per un'abbondante speculazione. Ovviamente, anche il flagello della Peste Nera della metà del Trecento fu responsabile dello sviluppo della farmacopea alchemica e dei nuovi accostamenti tra *teriaca*, oro potabile, *elixir/lapis* terapeutico, *aqua ardens* e *quintessenza*.

Un ulteriore aspetto da considerare in questo lavoro è la componente iniziatica che l'alchimia ha assunto da un certo momento in poi, soprattutto in epoca umanistica. Mi riferisco sia al rapporto tra l'uno perfetto (il *lapis* che, tra l'altro, è anche trino perché fatto di corpo, spirito e anima) e il molteplice imperfetto, sia al processo di perfezionamento che va a coinvolgere anche l'operatore. Un esempio di questo slittamento di senso nell'*opus* è implicito nel *Tractatus parabolicus* dello pseudo-Arnaldo, dove viene elaborata un'accurata analogia tra il *lapis* e Cristo¹¹⁵. La possibile portata blasfema di questo accostamento sembra però non preoccupare l'ambiente ecclesiastico: mentre i capitoli degli ordini mendicanti vietano ai frati - a causa del loro voto di povertà - di occuparsi di alchimia metallurgica (che avrebbe come obiettivo principale la ricerca dell'oro) la chiesa si preoccupa soltanto delle conseguenze pratiche e giuridiche dell'attività dei falsari¹¹⁶. Nonostante la serie reiterata di divieti - o appunto

¹¹¹ Tra gli altri, vedi il trattato sull'acqua ardente di Taddeo Alderotti, medico caposcuola della linea sviluppata all'Università di Bologna nel secolo XIII, che lascia tra l'altro la prima raccolta di *Consilia medici* dove sono riportate diverse ricette sull'*aqua vitae* (definita nel commento di Bacone al *Secretum* come *gloria inestimabilis* e, nel *Testamentum*, come *mater medicinarum*) o quello di Michele Savonarola, docente a Padova e medico di corte degli Estensi (XV secolo). Cfr. HALLEUX (1981), p. 235-342.

¹¹² Si tratta di un breve trattato intitolato nei manoscritti *Epistola magistri Arnaldi de Villa Nova de sanguine humano ad magistrum Iacobum de Tolet de prestantia et virtutibus aquae humani sanguinis*, (uno dei più antichi codici - del XV secolo - in cui è riportata l'*Epistola* è il ms. 534, conservato alla Wellcome Library di Londra, cc. 97r-99r).

¹¹³ Un esempio fra molti è il manuale medico, *Liber de vinis* di Arnaldo da Villanova, del quale non è discussa l'autenticità. Cfr. GIFREU (2011), p. 24.

¹¹⁴ La trascrizione del *Liber Compostille* è in CARLI (1999), pp. 5-81. Vedi anche PEREIRA (1999), p. 63, dove sono elencati anche altri autori che si dedicano a trattazioni specifiche sulle acque distillate a scopi terapeutici; come detto precedentemente, questo sembra essere stato un interesse particolare dei Francescani: a parte il domenicano Teodorico Borgognoni, vi si impegnano infatti Bonaventura da Iseo, Vitale da Furno (*Pro conservanda sanitate*), Raimondo Gaufredi (*De virtutibus aque vite*), lo pseudo-Lullo, fino a giungere appunto a Giovanni di Rupescissa.

¹¹⁵ CALVET (1996), pp. 145-71.

¹¹⁶ Si vietava nei Capitoli provinciali e generali degli ordini mendicanti di possedere e studiare i libri di alchimia e il possesso di strumenti e apparecchiature alchemiche (delibera dell'ordine francescano del 1272), comminando pene come la scomunica e l'incarcerazione. Un esempio diverso è la decretale di Giovanni XXII *Spondent*, emessa contro i falsari nel 1317. In essa era presa di mira soltanto l'alchimia metallurgica per la quale la falsificazione della moneta restava la maggior preoccupazione. Alla fine, l'effetto che ne derivò fu soltanto che gli scritti alchemici successivi contenessero nell'*incipit* una

per questo - fiorì tutta una serie di trattati pseudoepigrafi attribuiti a religiosi (come il piccolo corpus attribuito a Tommaso d'Aquino, quello attribuito ad Alberto Magno, per non parlare delle opere spurie di Bacone). Attribuendo la matrice ecclesiastica a questa tradizione se ne sdoganò in parte lo studio e la sua trasmissione testuale.

2.7. Le parole oscure e la delegittimazione dell'Alchimia

Nel corso del Quattrocento, nel contesto della nuova filosofia religiosa neoplatonico-ermetica, alcuni autori inizieranno ad intravedere un possibile nesso tra alchimia e magia naturale.

Il tal senso è opportuno ricordare il *Picatrix*, un testo tradito dall'arabo nella Spagna dell'XI secolo, il cui titolo originale è *Gāyat-al-hakīm*, cioè *Il fine del saggio*. Si tratta di un libro di magia, a lungo attribuito a Maslama al-Magriti, ma in realtà scritto da un autore anonimo forse oriundo di Cordova e morto alla fine del X secolo. Sappiamo che il libro fu fatto tradurre in spagnolo e probabilmente in latino da Alfonso il Saggio nel 1256. Il termine *Picatrix* designerebbe il nome attribuito all'autore dell'originale arabo e, per estensione, divenne il titolo del libro. Il testo circolò poi anche parallelamente rispetto a quello attestato dai manoscritti sotto forma di estratti, con o senza attribuzione precisa¹¹⁷.

Nel *Picatrix* si afferma chiaramente che l'alchimia è un'arte negromantica in cui l'alchimista - a livello teorico - si occupa dello studio dei nomi magici e del loro potere,

cautelativa distinzione tra falsa e vera alchimia: la prima, condannata, era opera di ignoranti e falsari; la seconda, quella vera, era dominio dei filosofi.

Nella requisitoria *Contra alchimistas* scritta nel 1399 dall'inquisitore Nicolas Eymerich, che riportava in calce la decretale di Giovanni, gli argomenti contro l'alchimia erano fondati su una concezione gerarchica dei rapporti tra questa e la natura (Nicola non prende in esame nessun testo alchemico e, nella sua dimostrazione, si serve soltanto dell'autorità delle Scritture): la natura è perfetta e immutabile perché così è stata creata da Dio (il quale può intervenire con i miracoli) l'arte alchemica, al contrario, non può produrvi alcuna mutazione. Gli alchimisti sono dei falsari - anche se operano in buona fede - perché l'oro naturale non è riproducibile. Inoltre, gli alchimisti, sfiniti dalle inutili e costose lavorazioni, dopo aver esaurito i fondi di cui dispongono, sono spinti ad ingannare i loro committenti spacciando loro oro e argento falso. Oppure, per realizzare l'opera, giungono a rivolgersi al demonio. Ma neppure il diavolo è capace di mutare la stabilità delle specie: egli può concedere agli alchimisti solo un prodotto falso e illusorio, così che essi non ottengono nulla, ma peccano di *dulia* e *latria* dannandosi come eretici. A conferma della falsità e vanità dell'alchimia, Eymeric riferisce di un congresso di alchimisti - probabilmente mai avvenuto e in cui gli stessi convenuti non riuscirono a dimostrare l'efficacia delle operazioni alchemiche - convocato da Giovanni XXII come indagine preliminare prima di promulgare la decretale. Il testo di Eymeric circolò pochissimo, ma l'accostamento tra alchimia e forme di magia sarà uno dei temi sviluppati nel corso del Quattrocento.

¹¹⁷ BOUDET 2020, pp. 143-166; PERRONE COMPAGNI (1977), p. 283.

ma anche delle stelle e dei loro influssi, mentre - a livello pratico - attende alla fabbricazione di talismani e alle operazioni alchemiche.

Pur apparendo inadatto per degli studiosi cristiani, tanto da non avere una grande diffusione, questo trattato fu ripreso da Marsilio Ficino nel III libro del *De Vita coelitem comparanda*¹¹⁸. Sappiamo che Ficino aveva avuto una copia del *Picatrix* in prestito da Giorgio Ciprio. E in una lettera di Michele Acciari a Filippo Valori (che aveva chiesto al filosofo di avere in prestito il libro) gli viene detto che Ficino avrebbe fatto rispondere di astenersi da una tale lettura, dal momento che tutto ciò che vi era di utile e degno di essere letto nel *Picatrix* lo aveva trasferito nel *De Vita*, tralasciando il resto: “*reliqua vero aut frivola et vana aut et christiana religione damnata*”¹¹⁹.

Una diversa eco di quest’opera la ritroviamo anche nel primo libro del *De magia naturali* (1492-94) del francese Jacques Lefèvre d’Étaples¹²⁰ che affermava che i primi maghi, i Caldei, erano insieme astrologi, medici e alchimisti.

Un ulteriore aspetto da considerare, in questo lavoro, è il meccanismo della creazione verbale della terminologia alchemica nelle traduzioni latine. Fin dal suo ingresso nella cultura latina, già nel XII secolo, l’alchimia si era distinta per un suo particolare vocabolario derivante anche dal suo carattere iniziatico (un reiterato ricorso ai simboli, ai termini misteriosi, alle metafore e alle allegorie). Nelle traduzioni in latino medievale ci troviamo quasi sempre davanti ad uno schema ben preciso: abbiamo dei neologismi lessicali (con la ripresa e successiva deformazione di parole greche o arabe), o dei neologismi semantici (con lo scivolamento di senso di alcune parole latine d’uso corrente).

Ad esempio, il composito *Liber de lapide philosophorum* di Fabri¹²¹, oltre a contenere trattatelli sulla trasmutazione metallurgica e sull’efficacia terapeutica dell’oro potabile, contiene una sezione chiamata “*Il libro delle due parole*” che riguarda l’interpretazione di termini alchemici tra i più occulti. È noto che alcuni importanti titoli alchemici rinviano a ‘parole’, tra cui il *Liber trium verborum* dello pseudo-Bacone e di

¹¹⁸ FICINO (1998).

¹¹⁹ GENTILE (2001), p. 111.

¹²⁰ LEFEVRE D’ÉTAPLES 2018.

¹²¹ Il *Liber* vuole essere un resoconto di dialoghi, intervallati da testi più organici di argomento alchemico, in una forma di scrittura mista. Fabri si presenterebbe come segretario-medico di Felice V che - soffrendo di una paralisi alla mano – lo interroga sulle qualità dell’oro potabile: “*Quod ais tu de illa medicina philosophorum quam elixir dicunt?[...] Estne possibile latere in illis aliquid veritatis et virtutis ? [...]*”.

Ermete - o Kalid¹²². Alla domanda di quale siano le parole più occulte usate da filosofi e profeti antichi, Fabri indica i termini *telchem aut thelesym, isar o ixyr*.

Nella sua dimostrazione (l'*auctoritas* è lo pseudo-Alberto Magno dello *Speculum astronomiae*¹²³) il termine *ixyr* è impiegato nell'alchimia trasmutatoria, a differenza di *telchem* che rimanda ad una non ben definita scienza astrologico-magica (ma di certo proibita). Nonostante questo divieto, nello *Speculum* di Alberto, si analizza esplicitamente il potere delle immagini-talismani di Thebit: questo sarebbe il *telchem* illecito della magia. Con totale libertà inventiva, interpretando i paragrafi iniziali del *De retardatione* dello pseudo-Arnaldo, Fabri riconosce nell'*elixir* alchemico le stesse proprietà e virtù dei talismani proibiti. Identifica quindi *ixir* alchemico e *telchem* lecito sulla base della (non citata) *Tabula smaragdina*, dove infatti si legge che «*Pater omnis thelesmi totius mundi est hic*», e che «*Hic est totius fortitudinis fortitudo fortis...*», ricollegandosi al *Secretum secretorum* dove per definire Ermete si dice che è «*pater omnis telchem vel thelesim*». È possibile, però, che Fabri abbia usato *Picatrix*, dove le *ymagines* sono definite *teslam*¹²⁴.

Un altro termine arabo non chiaramente identificato venne reso con due parole differenti: *rebis* e *dabessi*. Lo si ritrova tra i sinonimi pseudo-garlandiani¹²⁵ nelle forme *adebessi, dabestis* e *lapis rebis* con il significato di *testudo*, a causa di un compendio alchemico conosciuto sotto diversi nomi, tra cui quello di *Liber rebis: De preparatione dabessi idest testudinis*. In realtà gli alchimisti finirono però per trasmettere il significato di questa parola derivandone il senso da una sua falsa etimologia latina: *res bis*, cioè “cosa doppia”.

Nel prossimo capitolo, vedremo come queste difficoltà emergono anche nel *Baldus* e come la componente di deformazione nelle neo-coniazioni presenti nella

¹²² Cfr. BERTHELOT (1893), I, p. 246. Per la frequenza, di origine araba, di ‘titoli numerici’ in alchimia cfr. *ibid.*, p. 320: « Ces titres numériques: *Livre des Soixante-dix, Livre des Cent douze, Livre des trois paroles*, étaient très répandus chez les alchimistes arabes, et chez les alchimistes latins des XIII et XIV siècles. Plusieurs ouvrages distincts ont souvent porté le même nom, précisément comme pour les compositions intitulées *rosarium* ».

¹²³ CAROTI et al. 1977.

¹²⁴ Sul problema cfr. MANDOSIO (2005), pp. 137-47. Nella famosa *Tabula smaragdina* attribuita ad Ermete Trismegisto (testo arabo del IX sec) figura la parola *tilasm*/talismano. Il traduttore medievale della vulgata latina, non comprendendo ciò che significava questo termine, conì il neologismo *telesmus* o *telesmum*. Un commento anonimo del XII sec. recitava così: *Pater omnis telesmi, id est omnis secreti. Thelesmus namque apud Arabes divinacio dicitur. Est ergo divinacio super omnes alias*, e gli ulteriori commentari receperono soltanto il significato di “segreto”. Ad esempio, quello di Hortolanus, domenicano francese del XIV sec che riporta, per *telesmus*, il significato di “segreto” o di “tesoro”: *Postea sequitur 'Pater omnis telesmi totius mundi est hic', hoc est: in opere lapidis est via finalis*. In seguito, per deriva semantica, il termine prese anche a significare “fine e perfezione”.

¹²⁵ GARLAND (1560), riprodotto in appendice in MANDOSIO (2001), pp. 207- 212.

trattativa alchemica diviene materiale prezioso per il gioco della lingua macaronica. In questo caso Folengo non ha bisogno di attingere alla sua pur fervida fantasia per inventare termini alchemici astrusi, ma può utilizzare quelli già esistenti nella tradizione manoscritta.

Per quanto riguarda un giudizio complessivo sulla delegittimazione delle reali possibilità trasmutative dell'alchimia si può facilmente concludere che tra gli studiosi non troviamo un'opinione univoca. Tommaso d'Aquino ammette che in teoria le trasmutazioni erano concepibili, ma molto improbabili da realizzare praticamente, come leggiamo nella *Summa Theologiae* 2. Q77. 2:

Ad primum ergo dicendum quod aurum et argentum non solum cara sunt propter utilitatem vasorum quae ex eis fabricantur, aut aliorum huiusmodi, sed etiam propter dignitatem et puritatem substantiae ipsorum. Et ideo si aurum vel argentum ab alchimis factum veram speciem non habeat auri et argenti, est fraudulenta et iniusta venditio. Praesertim cum sint aliquae utilitates auri et argenti veri, secundum naturalem operationem ipsorum, quae non conveniunt auro per alchimiam sophisticato, sicut quod habet proprietatem laetificandi, et contra quasdam infirmitates medicinaliter iuvat. Frequentius etiam potest poni in operatione, et diutius in sua puritate permanet aurum verum quam aurum sophisticatum. Si autem per alchimiam fieret aurum verum, non esset illicitum ipsum pro vero vendere, quia nihil prohibet artem uti aliquibus naturalibus causis ad producendum naturales et veros effectus; sicut Augustinus dicit, in III de Trin., de his quae arte Daemonum fiunt.

Il passo di Tommaso è relativo alla questione delle vendite lecite o illecite e, rispondendo alla domanda se la vendita sia resa illegittima per vizio materiale della cosa venduta, si pone il problema della differenza tra l'oro vero e quello prodotto dall'alchimia. Dal passo in esame non si evince una condanna chiara e definitiva, ma si capisce che la questione era sicuramente un argomento sensibile.

Nel corso del XIV secolo gli alchimisti, infatti, furono sempre più spesso assimilati a dei falsari (cfr. *Inf.* XVIII. 118-120 dove Capocchio da Siena dice a Dante: “sì vedrai ch'io son l'ombra di Capocchio, / che falsai li metalli con alchimia: / e te dei ricordar, se ben t'adocchio, / com'io fui di natura buona scimia”), anche perché il problema della falsificazione dell'oro era divenuto d'attualità in tutta Europa in seguito alla crisi monetaria (si ricordino il fallimento dei Bardi e Peruzzi che avevano legato la sorte dei loro capitali alle guerre condotte da Firenze contro Verona e Lucca, come quella

combattuta da Edoardo III d'Inghilterra contro i francesi nella guerra dei Cent'anni¹²⁶).

A questo proposito è interessante un'operetta scritta nella prima metà del XV secolo dal frate francescano catalano Joan Pasqual, più precisamente il capitolo XLVI del suo *Tractat de les penes particulars d'infern* (ricalcato sulla *Comedia* dantesca) dal titolo *Del cercle de l'alquimia*¹²⁷. Qui viene documentata la leggenda alchemica alla corte dei Plantageneti che coinvolge Raimondo Lullo e riprende anche il motivo narrativo, di origine orientale, del "falso alchimista".

In realtà anche Lullo, nel *Liber contemplationis* - scritto probabilmente nella seconda metà del XIII secolo - aveva giustificato le trasmutazioni introducendo il concetto di «forma mitjana» (forma intermedia), attraverso la quale l'alchimista può operare trasformazioni sugli elementi naturali: come si produce il pane dal grano così è possibile fare *l'oro dall'argento*, ma già nelle opere successive, sebbene continui a considerare reali gli esperimenti, ne contesta gli esiti tanto da ipotizzare una pratica fraudolenta¹²⁸. Nel *Liber principium medicinae* (1273-5 ca.) giunge finalmente a contestare la trasformazione di specie dei metalli (*unum metallum in speciem alterius metalli converti non potest*) cosa per la quale è necessaria una *digestio* che può avvenire soltanto nelle viscere della terra. Attraverso diversi artifici un metallo può certamente ricevere soltanto l'apparenza di un altro, ma poiché in esso forma e materia non sono perfettamente adeguate l'una all'altra, questo nuovo metallo è soggetto a corruzione:

*forma et materia disconveniunt, per quam inconvenientiam revelatur, quod forma, quam alchimista extraneae materiae dat, brevi tempore in corruptionem perducitur*¹²⁹.

Infine, nelle *Quaestiones per artem demonstrativam solubiles* (1289-90), nel *Liber de ente reali et rationis* (1311), e nell'*Ars magna generalis ultima* (1308), Lullo delegittima completamente l'opera alchemica, (abbandonando anche l'idea della forma "mitjana" della materia) sostenendo che gli alchimisti, cercando di mutare il metallo in oro (che rimane comunque falso), si comportano come dei medici che insistono invano nel tentare una cura per delle malattie inguaribili. Aggiunge inoltre un argomento di carattere morale, secondo il quale il ferro è più utile dell'oro ai fini del

¹²⁶ SAPORI (1922), pp. 5-63.

¹²⁷ GÓMEZ (2015), pp. 159-96.

¹²⁸ PEREIRA (1986), p. 749-750.

¹²⁹ *Liber principiorum medicinae*, in PRING-MILL (1969), pp. 30-31.

miglioramento della vita umana, ed è per questa ragione che Dio ne ha creato in maggiore quantità¹³⁰. Da parte degli alchimisti, il problema della frode veniva risolto sostenendo che esistevano due tipi di artefici: i falsari o ignoranti, e i “veri filosofi”. Naturalmente, i ciarlatani erano molto più numerosi dei veri filosofi. La concezione comune era comunque quella che fosse difficile comprendere gli scritti criptici degli antichi e le difficoltà pratiche dell’opera rendevano frequenti gli insuccessi degli alchimisti. Pietro Bono concluse, infine, che la Grande Opera non era possibile se non con l’aiuto di Dio.

Un contemporaneo di Folengo, Heinrich Cornelius Agrippa di Nettesheim (1486-1535), nel suo *De Incertitudine et vanitate scientiarum et artium*, pone gli alchimisti - definendo con disprezzo i loro laboratori come *officina Gebericam*¹³¹ - molto in basso nella scala sociale e assimila la loro arte allo stesso livello dell’attività culinaria. Vedremo come questo tema appaia grottescamente nelle “*doctrine cosinandi*” della *Toscolanense* in cui Folengo enumera una sovrabbondante serie di ricette culinarie prodotte dalla cucina del cielo di Giove. Con un ritratto caricaturale, gli alchimisti sono dei miserabili alla vana (e dispendiosa) ricerca della ricchezza, dei mediocri artigiani che si dedicano all’alchimia come ripiego: tra loro vi sono medici, ma anche dei fabbricanti di sapone (*Omnis Alchimista vel Medicus, vel Saphonista*)¹³². Nonostante questi feroci attacchi, però, Agrippa non può fare a meno di apprezzare gli “*egregia artificia*” prodotti da quest’arte: la fabbricazione dei colori, il trattamento dei metalli, l’artiglieria e la fabbricazione del vetro.

Concludendo, durante il Rinascimento, l’alchimia viene ad occupare una posizione paradossale nella classificazione delle scienze, facendo coesistere sia il naturale

¹³⁰ LULLO (1729), p. 165: “*Utrum Alchymia sit in Re vel in Ratione tantum? [...] 2. Metalla habent suam excellentem bonitatem, magnitudinem et caetera propter hominem, quia finis eorum constitit in fine hominis; et ideo respectu finis Ferrum melius est, quam Aurum, et ita natura quoad bonitatem finis plus appetit producere Ferrum, ut inde fiat gladius, acus et caetera instrumenta, quibus humana necessitas indiget, quam Aurum vel Argentum vel aliquod aliud Metallum, et ideo illud est in magna copia; quodlibet vero istorum non in tanta copia, nec adeo fortia [scil. forte, probabile errore di trascrizione nell’edizione; Ringrazio Michela Pereira che mi ha permesso di emendare il testo segnalandomi la lezione del ms. Paris Lat. 16118 conservato alla BNF che ad loc. recita forcia]. Praeterea, priusquam Argentum fuisset reductum de habitu in actum, erat naturaliter in habitu quoad formam, et in potentia quoad materiam, sed Artifex praeparavit materiam, ut illud, quod erat in habitu et potentia, deduceretur in actum; secus autem est in operatione Alchymistae conantis Argentum transsubstantiare in Aurum, quia in specie Argenti nunquam in habitu et potentia fuit species Auri, nec e converso; et sic forma et materia Auri habitatae sunt in Imaginatione Alchymistae, sicut in Medico sanitas alicujus incurabili infirmi; nam, sicut est impossibile, quod sanitas reducatur ad actum in infirmo, in quo ipsa sanitas non est in habitu et potentia, ita est impossibile, quod reducatur ad actum forma et materia hujus in illo Metallo, in quo numquam fuit in habitu et potentia, cum sit impossibile, quod actus veniat sine naturali habitu et naturali potentia*”.

¹³¹ CORNELIUS AGRIPPA (1531), f. 134v.

¹³² MANDOSIO (1993), pp.18.

sia il celeste, il serio e l'ingannevole, la metallurgia e la medicina, l'esperienza pratica e la speculazione filosofica. Lungi dall'essere condivisa da un ben definito gruppo sociale, l'alchimia arriva quindi ad assumere uno *status* composito frutto di considerazioni epistemologiche originate dalla cultura basso-medievale. Era considerata allo stesso tempo come un'attività ridicola o spregevole, o come uno dei più grandi trionfi del metodo sperimentale, grazie alle sue scoperte concrete e debitamente dimostrate. D'altra parte, anche i suoi detrattori si appellavano all'esperienza confutandone la "fisica" grazie a diverse *auctoritates* (da Aritotele alle Scritture), oltre a dichiarare di non aver mai visto riuscire una trasmutazione¹³³.

Terminata questa lunga premessa veniamo adesso ad analizzare il corpus folenghiano, cercando di rintracciare i debiti con la tradizione e le eventuali discrepanze. Verranno osservate anche le varianti tra *Toscolanense* e *Cipadense*. Posso comunque anticipare che nell'edizione del 1521 il bersaglio polemico di Folengo sembra essere rivolto, in generale, alla trattatistica alchemica considerata nel suo aspetto formale con l'inserimento di numerosi versi composti da liste di parole oscure - derivanti sia dalla tradizione alta, sia da quella dei manualetti pratici - e con le sue glosse sovrabbondanti. Come già dimostrato da Curti¹³⁴, obiettivo di Folengo è dimostrare l'ignoranza degli autori medievali, dei copisti che copiano senza capire i testi originali, degli elaboratori di glosse pleonastiche. Nella struttura narrativa della *Toscolanense*, l'autore è Merlino e il curatore delle glosse è Aquario: sono loro i personaggi autoriali dietro i quali si nasconde Folengo, ed è la loro ignoranza il bersaglio della parodia, non l'alchimia in quanto tale. Nella *Cipadense*, invece, questi bersagli vengono eliminati e parrebbe, come sostenuto da Guarracino¹³⁵ e da Rodda¹³⁶ che la polemica si diriga proprio contro questa scienza. Ma analizzando bene il testo si vedrà che questa delegittimazione non verte affatto sul piano filosofico delineato dalla *quaestio de alchimia*, mettendo in dubbio la possibilità della trasmutazione, ma si limita ad osservare le difficoltà pratiche che incontrano gli alchimisti nella trasmutazione dei metalli, il lungo tempo necessario alle operazioni e gli insostenibili costi.

¹³³ MANDOSIO (1993), p. 36.

¹³⁴ CURTI (1993), *passim*.

¹³⁵ GUARRACINO (2021), *passim*.

¹³⁶ RODDA (2021), *passim*.

3. L' Ars Alchimiae

Nel presente capitolo verrà messo a confronto il testo del *Baldus* con i testi alchemici diffusi nel Rinascimento che potevano essere accessibili a Folengo. Alcuni di essi sono immediatamente identificabili grazie a riferimenti diretti, altri sono riconoscibili perché alcuni termini tecnici richiamano una determinata tradizione, altri ancora possono essere individuati dal contesto teorico soggiacente (alchimia metallurgica, teoria del *lapis philosophorum* o della *quintessenza*). In quest'ultimo caso non possiamo essere totalmente sicuri che Folengo avesse sottomano l'opera di un determinato autore, ma possiamo formulare delle ipotesi soprattutto quando nei versi, inseriti in un preciso contesto teorico, entra una terminologia appartenente ad un filone diverso. Dall'esame di alcuni brani si potrà facilmente riconoscere quella che abbiamo definito, nel precedente capitolo, la letteratura alchemica pseudogeberiana: vi rientra sia l'organizzazione della materia, sia il lessico utilizzato - pur con le necessarie deformazioni macaroniche. In questi passi, però, Folengo inserisce - soprattutto nella parte relativa alla rivelazione della Pietra Filosofale - delle aggiunte che derivano piuttosto da una tradizione diversa.

3.1. La poesia alchemica

Dal momento che l'*ars alchimiae* del *Baldus* non è l'unica opera poetica che si sia occupata della materia, è necessaria una ricognizione della letteratura di genere per verificare se anche questa abbia potuto influenzare il testo folenghiano. Le opere in latino, che possono essere prese in considerazione, vanno dall'allegorico *Est lapis occultus, et in imo fonte sepultus*¹³⁷, attribuito al mitico Merlino arturiano, fino alla *Cantilena*

¹³⁷ KAHN (2010), pp. 249-74.

*Est lapis occultus, & in imo fonte sepultus,
Vilis et ejectus, fimo vel stercore tectus:
Unus habet vivus lapis omnia nomina divus,
Unde Deo plenus sapiens dixit Morienus
Non lapis hic lapis est animal quod gignere fas est,
Et lapis hic avis [est], & non lapis aut avis hic est:
Hic lapis est moles, stirps, & Saturnia proles,
Juppiter hic lapis est, Mars, Sol, Venus, et lapis hic est.
Alliger et Luna lucidior omnibus una,
[...]*

pseudolulliana, oltre ad un certo numero di produzioni vernacolari diffuse nel XV secolo in Italia, Catalogna, Francia e Inghilterra. Secondo Didier Kahn questa produzione può essere divisa in tre categorie: testi consistenti in una semplice versificazione di un contenuto dottrinale, altri che descrivono le operazioni alchemiche in un linguaggio allegorico, altri ancora che combinano le due modalità precedenti nel contesto del poema didattico. Ma il prototipo del poema alchemico rinascimentale è senza dubbio la *Chrysopoeia*¹³⁸ di Giovanni Aurelio Augurello, un'opera in esametri in tre libri che ebbe molta fortuna nel Cinquecento (con circa venti ristampe). Il testo fu pubblicato a Venezia nel 1515 da Simone da Lovere e incluso nel 1702 da Manget nella *Biblioteca Chemica Curiosa*, fu studiato e annotato da illustri alchimisti dell'epoca come Gilles du Wès (+1535) e tradotto in francese, tedesco e italiano. Si tratta del primo poema alchemico in esametri latini che - secondo Matteo Soranzo - elabora nel canone classico la materia geberiana. Se per gli studiosi di neolatino la poesia di Augurello rappresenta uno specimen di *imitatio* umanistica, per gli storici dell'alchimia occupa un ruolo centrale per l'adattamento delle idee di Ficino al contesto alchemico, perché discute di alchimia attraverso i simboli e miti classici. Si tratta di un processo opposto al macaroneo folenghiano, ma appunto per questo è necessario fare un lavoro comparativo tra queste due opere. In effetti la *Chrysopoeia* attua una descrizione delle operazioni e degli strumenti di laboratorio mediante complesse metafore fondate su plausibili analogie con i diversi luoghi della terra (ad esempio le caverne o le miniere) in cui è implicata anche la ripresa che ebbe la poesia didascalica classica in quegli stessi anni, connessa all'interesse artigianale per le arti (da parte di pittori e scultori) che impiegavano materiali come l'oro¹³⁹. L'opera rappresenta anche il testamento intellettuale di Augurello, ispirato

*Nunc argentum, nunc aurum, nunc elementum,
 Nunc aqua, nunc vinum, nunc sanguis, nunc crisolinum:
 Nunc lac virgineum, nunc spuma maris, vel acetum,
 Nunc in sentina foetenti stillat urina,
 Nunc quoque gemma salis, Almisadir, sal generalis,
 Auripigmentum primum statuunt elementum,
 Nunc mare purgatum cum sulphure purificatum:
 Siccine transponunt quod stultis pandere nolunt,
 Sicque figuratur sapiens ne decipiatur,
 Et quod tractatur stultis ne distribuatur.
 Omnibus haec luna vocatur nominibus una.*

La *Biblioteca Chemica Curiosa* (MANGET, 1702, II, p. 116) riporta una variante nell'ultimo verso (*Haec Luna vocatur omnibus nominibus una*) che però non risolve la difficoltà metrica riscontrabile anche nella versione riportata integralmente.

¹³⁸ Il testo di riferimento è in SORANZO (2020).

¹³⁹ PRINCIPE (2008), pp. 209-29.

al neoplatonismo rinascimentale¹⁴⁰: alchimia è la stessa opera dei poeti che trasformano in oro, distillando la massa confusa dei modelli antichi, la nuova forma poetica. In un senso diametralmente opposto, ma simmetrico, si muove Folengo con la rappresentazione della Zucca infernale dove i poeti sono condannati, ma con alcune interessanti distinzioni. Nella *Cipadense*, all'altezza del libro *Striix* II, al verso 79 utilizza il termine *alchimia* in un brano inserito nell'autobiografia di Merlin Cocai, il quale rivendica alla poesia macaronica un valore tale da poter rivaleggiare con i classici. Al contrario, la poesia latina degli autori "moderni" (tra cui figurano Pontano, Sannazaro, Fracastoro, Vida e Marullo - ma, a mio avviso, in questo elenco potrebbe essere inserito anche Augurello) è merce scadente, falsa come l'oro prodotto dagli alchimisti:

*At Phoebus, reputans cosam maturiter omnem,
sic tandem responsa dedit: «Diversa metalla
sunt, quae diversis soleo partire poëtis.*

70 *Cui datur argentum, cui stagnum, cui datur aurum,
fluxile cui plumbum, cui tandem cagola ferri.
His de materiis magazenus noster abundat,
praeter quod solos per Homerum, perque Maronem
scattola vodata est auri, nec dragma remansit.*

75 *Illi poltrones sicophantae cuncta vorarunt,
nec migolam fini liquere nepotibus auri.
Si mihi Pontanum proponis, Sanque Nazarum,
si Fracastorium, si Vidam, sive Marullum,
crede mihi, alchimia est quidquid dixere moderni.*

Una riflessione sulla poesia era già stata introdotta da Folengo nella *Toscolanense* dove, verso la conclusione del XXV libro, erano elencati i filosofi e i poeti destinati ad essere puniti nella zucca infernale. Non si tratta, però, di una condanna generica di tutta la poesia, ma solo di alcuni poeti, quelli menzogneri: "*Sunt quoque (nescio qui, sana sine*

¹⁴⁰ Di Augurello sappiamo che, dopo aver concluso gli studi di legge a Padova, nel 1475 seguì i Bembo a Firenze e si avvicinò a Ficino e all'entourage dei Medici (va rivalutato il ruolo di Augurello negli scambi culturali tra Firenze e Venezia, perché spesso oscurato dalla figura di Pietro Bembo). Dall'epistolario di Ficino emerge il fatto che Augurello mostrava una certa curiosità per l'uso di rimedi magici contro malattie come la febbre e per gli incantesimi astrologici che Marsilio eseguiva con l'aiuto di una lira come Orfeo (la lista completa delle lettere di Ficino a Bembo si trova in P. O. KRISTELLER, 1996, pp. 248-49). Dopo la congiura dei Pazzi Augurello lasciò Firenze e rientrò a Padova dove riprese lo studio dall'alchimia sotto l'insegnamento di Ermolao Barbaro che, nei *Corollarii in Discoridem* (una specie di enciclopedia), aveva ripreso la teoria dello zolfo e del mercurio (in cui il primo è una sorta di discendente del secondo) come agente di perfezionamento dei metalli seguendo Alberto Magno e Geber. Nel 1505 Augurello pubblica il *Vellus Aureum*, un poemetto alchemico dedicato a Vincenzo Quirini (studente di filosofia a Padova) assieme ad un altro dal titolo χρυσοποιία dedicato a Alberto Onigo. Nel primo risente dell'influenza della *Suda*, un'opera enciclopedica bizantina in cui il mito di Giasone e degli Argonauti sono letti alchemicamente, il secondo è un'allegoria della trasmutazione.

mente poetae) / qui partiales patriae, propriique tiranni, / complevere libros follis, verisque bosii.” (XXV. 607 e ss.). La posizione dello stesso Merlino, che si autocondanna nella Zucca è sostanzialmente uno scherzo.

*Non tamen hanc zuccam potui schifare decentem,
in qua me tantos opus est nunc perdere dentes,
quantos Roma viros nunc obtinet inclita sanctos,
relligiosorum mores quot habentur honesti,
quot ve forum iusta doctores lege gubernant,
quot divas habitat matronas integra Pallas,
denique quot sanctae gentes, urbesque Romagnae,
aut Lombardiae, Toscanae, aut totius orbis.*

Difatti la sua colpevolezza (ossia il fatto di essere anche lui un poeta menzognero) dipenderebbe da una condizione, vale a dire dall’esistenza nel mondo di persone probe; se esse esistono, Merlino sarà condannato, altrimenti sarà salvo. È evidente l’ironia implicita nella confessione di Merlino: l’autore fittizio non crede - considerando il contesto del poema - alla bontà dell’umanità. È quindi chiaro che da sé stesso Merlino si assolve trovando contemporaneamente un modo trasversale per esaltare la sua arte che, in ultima analisi, non è mendace: non è *alchimia* (alludendo con questo termine all’attività dei falsari).

Al di là della distanza per ciò che concerne la teoria letteraria, andiamo però a vedere i punti di contatto tra Augurello e Folengo. La *Chrysopoeia* è costruita seguendo un’alternanza tra favole mitologiche ispirate sia alla lettura platonica dell’Eneide da parte di Landino, sia alla descrizione letterale delle operazioni alchemiche (in cui il riferimento principale, ma non unico¹⁴¹, è Geber). Nel libro I si parla della formazione dell’oro e degli altri metalli nelle viscere della terra, prodotta da una combinazione di mercurio e zolfo attraverso l’azione delle acque corrosive sui minerali. Viene indicato un particolare liquido capace di liberare lo spirito imprigionato nel corpo dell’oro. Questo liquido straordinario è il mercurio filosofico (che Lullo, Geber, Ermes nascosero sotto falsi nomi e mitiche allegorie per tenerne il segreto lontano dagli indegni). Nel II libro viene spiegato come la Pietra Filosofale, sia nella sua forma bianca, come in quella rossa, è composta da un amalgama di oro e mercurio filosofico e non - come sostengono certi alchimisti ignoranti - da materiale organico come capelli, sangue, erbe o vino. Nel III libro si

¹⁴¹ MATTON (1995), pp. 279-345, ha dimostrato che Augurello ha adattato un passo del *De Vita* di Ficino sullo *Spiritus Mundi* per descrivere l’estrazione artificiale dello spirito intrappolato nell’oro.

descrive finalmente come viene realizzata la Pietra Filosofale¹⁴² - con dettagli presi tanto dal *De consideratione Quintae Essentiae* e dal *Liber Lucis* di Giovanni da Rupescissa, quanto dal *Testamentum* dello pseudo-Lullo - e viene inserito un dialogo tra Pietro Bono e Ficino in cui si parla della frenesia platonica. Nel testo, tuttavia, ci sono numerose digressioni e l'inserimento di alcune favole mitologiche. Ad esempio, nell'invocazione iniziale viene inserita la personificazione della città di Mantova come nipote di Manto, in quanto "figlia" di Ocno¹⁴³. Si tratta, ovviamente, di un omaggio a Virgilio di cui Augurello sarebbe un continuatore del genere didascalico: le *Georgiche* avevano raccontato le meraviglie della natura "sopra" la crosta terrestre, mentre la *Chrysopoeia* descrive ciò che accade nelle sue viscere.

In *Chrys.* 1, 196-250 Augurello inserisce il personaggio di Linceo, mitico eroe della ciurma di Giasone provvisto di una vista eccezionale, che intraprende uno sfortunato viaggio per mare dopo una tempesta scatenata dalla ninfa Aretusa e da una coorte di Nereidi (che non volevano essere viste da Linceo nei loro palazzi subacquei). L'eroe decide allora di esplorare le viscere della terra (*Chrys.* 1.224-235) dove incontra Archeloo, una creatura infernale, e assiste alla formazione dei metalli. Anche in questo caso possiamo ipotizzare un contatto strutturale con l'episodio alchemico del *Baldus*: gli eroi giungono alla grotta di Manto dopo aver fatto naufragio a causa di una tempesta scatenata da Eolo. Inoltre, nel I Canto di Giuberto inserito nella *Cipadense*, quando gli eroi lasciano l'antro di Manto, il motivo delle Nereidi offese dall'esplorazione del mare da parte dell'uomo - così come quello degli Argonauti - è centrale. Si tratta in realtà di una ripresa parodica del mito classico in cui ogni elemento viene ribaltato ed è difficile stabilire se il bersaglio sia Augurello o la tradizione latina. Il problema si pone soprattutto perché le fonti letterarie della *Chrysopoeia* sono rintracciabili anche in Virgilio (la dimora oceanica delle Nereidi, ad esempio, ricorda la *fabula* di Aristeo in VERG. *georg.* 4. 333 e ss.). In *Crys.* 2, 259-282 viene poi inserito il *topos* della grotta (situata nelle vicinanze di Treviso) dove vive una ninfa di nome Glaura, inafferrabile e bella. Essa è dotata di qualità prodigiose, tra cui la capacità di liberare i suoi visitatori dal peso del corpo dopo averli fatti entrare nella sua camera da letto cesellata d'oro - cosa che poi gli permette di esplorare le viscere della terra (l'allegoria vorrebbe indicare il vapore prodotto dai

¹⁴² Viene descritta un'operazione che si svolge in un vaso di vetro sigillato ermeticamente e posto sul fuoco di una fornace. In questo recipiente l'amalgama di oro e mercurio subisce una serie di cambiamenti di colore. Alla fine, si ottiene la Pietra Filosofale, prima nella sua forma bianca e poi rossa.

¹⁴³ Ocno è, secondo tradizione virgiliana, figlio della fata Manto: *Aen.* 10. 198-200: *Ille etiam patriis agmen ciet Ocnus ab oris, / Fatidicae Mantus et Tusci filius amnis.*

processi alchemici dove la ninfa rappresenterebbe la Pietra Filosofale, come Polia nell'*HP*¹⁴⁴). Nel *Baldus* la fata Manto risiede nella preziosa arca del Gonzaga, di cui è custode, dove rivelerà agli eroi il segreto della Pietra Filosofale e, alla fine del poema poco prima di arrivare alla Zucca, Baldo e compagni si ritroveranno anche loro galleggiare nell'antro infernale, proprio come descritto nel passo di Augurello. Anche in questo caso, però, Folengo propone un rovesciamento grottesco del tema.

T

*Tunc huius rei causam Baldus vult noscere causam,
 precedens alios cosam videt ecce novellam,
 pro qua multa satis commovit temma vigorem.
 Sub pede quisque suo sentit mancare terrenum,
 nec iam qua figat calcagnos terra videtur,
 imo suspensi gambas per inania guidant,
 Ac non gestantes alas volitare comenzat.*

C

*Tunc huius causam vult Baldus scire negoci,
 se gerit ante alios, cosam trovat ecce novellam,
 #
 sub pede namque suo sentit mancare terrenum,
 nec iam qua figat calcagnos terra videtur,
 imo suspensus menat per inania gambas,
 totus et andandi labor est sublatus ab illo.*

Chrys. I

270 *Ingreditur vero siquis feliciter, omnem
 Continuo labem humanam, mirabile dictu,
 Exiit ac pondus subito mortale relinquit:
 Et purus penitusque levis fit spiritus illi,
 Quique aditus lustret cunctos, agilisque feratur*
 275 *Per cuneos, quibus in mediis sedet aurea nympha,
 Aureus et circum thalamus, supraque renidet.*

Come si può osservare nella sequenza la levitazione di Baldo nelle cavità della terra è molto simile a quella descritta nella *Chrysopoeia*, pur se rappresenta comicamente e privata di tutta la carica allegorica dei riferimenti alchemici.

Un altro elemento di contatto tra i due poemi risiede nella sequenza in cui vengono descritti i rumori provenienti dalle viscere della terra. Nel primo libro della *Chrysopoea* sono rappresentate le pericolose operazioni estrattive dei minatori (con i relativi crolli delle volte scavate nelle montagne). Nel terzo libro, dove è descritta la casa dell'alchimista, è inserita la fucina dei Ciclopi (omaggio a VERG. *georg.* 4.170-174 e ad *Aen.* 8. 416-422). Riporto di seguito in parallelo i brani di *T* e *C*, relativi all'ingresso nell'antro, da mettere a confronto con i versi della *Chrysopoeia* del primo e del terzo

¹⁴⁴ ARIANI et al. (1998). È molto probabile che sia Augurello, sia Folengo conoscessero l'*HP*, opera molto diffusa all'inizio del Cinquecento, al di là degli eventuali contatti diretti che potrebbero aver avuto con il presunto autore in ambiente veneto (il Colonna era, come Teofilo, cliente del Doge Gritti di Venezia).

libro.

T

- 320 *Cingar ubique suam dum querit servat usanzam,
donec ad obscuri portam devenerat antri,
non intrare audet, sed apertam porgit orecchiam:
si quemquam valeat strepitum sentire deintro.
Quale per aurificum botegas murmur habetur,
325 quum pars martellat, pars limat, pars colat aureum

immo quale sonant per stradas quasque Milani
tale per occultam **sentit reboare cavernam.**

annuit, ut veniant, sociis, placet ire dedrentum.
Itur, coeca domus fuligine tota nigrescit,

330 *Quo plus accedunt, plus martellatio tich toch
insonat et rigidi limatio crebra metalli.**

Chrys. I

- Nec mora, nec requies, quin multo fornice montem
Substineant totum, cum iam maiore peracta
Parte operis, caedunt extremae fornicis arcus,
Et rima signa praebent, quam pervigil unus
315 Aerio montis residens in culmine sentit.
Hic ictu, aut clara revocari voce repente
Cum famulis iubet artifices, ac devolat ipse
Protinus, **ingenti strepitu longoque fragore**
Mons cadit, humana nequeat qui mente referri
Aut incredibili quam compleat omnia flatu.*

C

- Cingar ubique suam rugando servat usanzam,
130 donec ad obscuram pervenit denique grottam,
quam intrare timet, sed apertam porgit orecchiam:
si quemquam strepitum valeat sentire la dedentrum.
Quale per artificum botegas murmur habetur,
quum pars martellat, pars limat, parsque nigrantes
135 mantice carbones reddit plus gambare tostos,
seu voias Bressae, seu voias dire Milano,
tale per inventam **sentit resonare cavernam.**
Nil tamen aspectat, nullo huc intrante lusoro;
acennat socios, currunt, placet ire dedrentum.
140 *Itur, coeca domus fuligine tota nigrescit,*
cernere quam possunt, stizzum portante Bocalo.
*Quo magis introëunt magis illa sonatio tich toch
fit martellorum, nec non sofiatio buf bof.**

Chrys. II

- Propterea incoeptas artis, operumque labores
Prosequar indictos prius, et **fumantia** circum
80 Tecta ferar divum, tenues qui follibus auras
Captant, et liquido distendunt aere caminos:
Et iam Cyclopum fremitus audire videmur
Cominus ingentes, caelumque incudibus actum
Murmurat, et longo Chalybum stridore liquentum
85 *Insolitisque mihi **resonat mugitibus Aetna.***
*Seu quis sementem faciendi quaerit auri,
Seu prius argenti recte primordia poscit,
Nosse gradus primum varios ne spreverit ignis.**

Come si può notare, se da un lato possiamo ipotizzare una ripresa mescolata di questi due passi della *Chrysopoeia*, non possiamo non considerare che la situazione sia topica. Abbiamo già segnalato i debiti di questi versi anche con la *Navigatio Sancti Brendani*, quando i monaci approdano all'isola dei fabbri dove l'archetipo comune è comunque Virgilio. È evidente, comunque, come Folengo parodizzi il modello (quale esso sia) dal momento che i rumori provenienti dall'antro (rappresentazione realistica del laboratorio alchemico) vengono messi a confronto, paradossalmente, con quelli prodotti dalle botteghe artigiane delle città di Brescia e di Milano, per cui la rappresentazione folenghiana con i suoi tratti comici e concreti non ha nulla di allegorico.

Nei paragrafi successivi proseguirò con l'analisi dettagliata di tutte le operazioni alchemiche sui metalli cercando di far emergere la profonda differenza di impostazione tra le due edizioni del *Baldus, Toscolanense e Cipadense*. Un'attenzione particolare verrà data alla funzione del maggior numero di termini tecnici in *T* (spesso, ma non sempre, sciolti nelle glosse) che verranno poi cassati in *C*.

3.2. Dal de Luna al de Sole e l'alchimia metallurgica del Baldus

Dopo la descrizione del planetario ha inizio la vera e propria alchimia metallurgica con la progressiva presentazione delle sfere che rappresentano i corpi celesti e dei differenti metalli che li compongono. La simbologia alchemica era stata da tempo inserita in un contesto astrologico da un trattato attribuito al leggendario Ermete Trismegisto, diffuso a partire dal XII secolo con il titolo *Secreta Hermetis*; vi leggiamo:

I pianeti sono sette e tutte le cose inferiori sono governate dal loro movimento e recano l'impronta della loro natura, in modo più o meno evidente".¹⁴⁵

Fino al I sec. a.C. con il termine greco *μέταλλον* non erano identificate soltanto le sostanze metalliche vere e proprie, bensì le miniere, per cui si affermò l'uso di collegare idealmente ogni metallo ad un pianeta affine (come fosse il suo simbolico luogo di estrazione): l'argento con la Luna, l'argento vivo con Mercurio, il rame con Venere, l'oro con il Sole, il ferro con Marte, lo stagno con Giove, il piombo con Saturno¹⁴⁶.

Riferendosi quindi direttamente alla tradizione dell'alchimia metallurgica, il planetario del *Baldus* prende sicuramente spunto, come fonte principale, dalla *Summa perfectionis magisterii* dello pseudo-Geber¹⁴⁷, ma il nome dell'autore sarà espressamente citato da Folengo solo a metà del percorso, quando gli eroi giungeranno alla sfera di Venere. Che l'opera di Paolo di Taranto faccia da cornice all'esposizione folenghiana non è affatto sorprendente perché si tratta di un testo molto conosciuto e contenuto in

¹⁴⁵PEREIRA (2001), p.113. Il testo, dal titolo *Secreta Hermetis philosophi inventoris metallorum secundum mutacionis naturam*, conservato nei mss. della Bern Stadtbibliothek B. 44, cc. 231r-233v o 232r-234v, e dal Vat. Pal. Lat. 1335, cc. 96r-99r, è edito in THORNDIKE 1937.

¹⁴⁶HALLEUX (1974), p. 19.

¹⁴⁷ Sullo pseudo-Geber vedi p. 36 e ss. del presente lavoro.

numerose miscellanee alchemiche¹⁴⁸.

Nella sua forma scolastica - come si è già detto - aveva una suddivisione interna in *Theorica* e *Practica* che rispondeva all'esigenza di accompagnare la descrizione delle operazioni di laboratorio con una sistematizzazione filosofica. Nella prima parte, infatti, Geber insiste sulle difficoltà che si incontrano nell'*opus alchemicum*, sostenendo che tutti i fallimenti registrati nelle trasmutazioni sono imputabili soltanto alla mancanza di pazienza e all'inesperienza degli adepti.

Il trattato prosegue illustrando le caratteristiche peculiari dei metalli e mettendo in evidenza le reciproche affinità, ma precisando che essi non possono essere uniti in lega mescolandoli semplicemente tra di loro: è compito dell'alchimista far sì che il metallo perfetto, senza fondersi con quello imperfetto, eserciti sul secondo una specie di influsso perfezionante.

Folengo segue dunque la struttura della parte pratica dove vengono descritte le sette operazioni, o fasi, dell'opera senza apparentemente soffermarsi sull'aspetto teoretico. Nei prossimi paragrafi cercherò di sottolineare i punti di contatto tra il *Baldus*, lo pseudo-Geber e la *Chrysopoeia* di Augurello, evidenziando anche le eventuali divergenze e indicando sia l'interferenza di altre fonti, sia il significato delle varianti fra *T* e *C*.

3.2.1. De Luna

La prima sfera del planetario folenghiano è la Luna che, come da tradizione, è costruita in argento.

*Haec erat argentum, quod fixum sulphur et album
mercurio mixtum, fecit buliente bodega.*

*Hoc valet in propriam speciem convertere stagnum;
mixtum non frangit potius subtiliat aurum*

385 *cum quo spissatum non rumpit malleus illud
hic plenas athalac et aceto mille burinas
perfumare vident, quo fumo argentea blondam
materies perdit speciem, coelique colorem
vestit et in media candet Proserpina sphaera*

*Extrema argentum est, fissatum sulphur et album
mercurio mixtum, facit hoc buliente bodega.*

Hoc valet in finum argentum convertere stagnum;

#

#

220 *hic plenas athalac et aceto mille burinas
effumare vident, quo fumo argentea blancam
materies perdit spetiem, coelique colorem
#*

¹⁴⁸ PEREIRA (2001), p. 200-201.

vestit, ut ad vistas hominum sit gratior illa.
Circuit haec igitur de argento machina puro,
225 in qua sculpita est facies cornuta Dianae.

Glosse di T

Bodega, vas alchimiae

Athalac, id est sal / Burina, vas vitrium

Folengo introduce qui un primo concetto alchemico riguardante la natura del metallo, riprendendo il testo della *Summa Perf.* 31, p. 340¹⁴⁹:

dicimus sermonem nostrum in Luna, communi vocabulo argento. Dicimus quod argentum est corpus metallicum, album albedine pura, mundum, durum, sonans, perdurans in cinericio, ignibile, fusibile et sub malleo extendibile.

Il processo di fissazione, espresso nel *Baldus* dalle varianti T.381: C.217 (*fixum / fissatum*) viene spiegato in *Summa Perf.* 50, p. 448:

fixio est rei fugientis ad ignem conveniens adaptatio. Causa vero inventionis ipsius fixationis est ut omnis tinctura omnisque alteratio perpetuetur in alterato et non mutetur.

Inoltre, che l'argento possa essere prodotto dalla fusione di zolfo e mercurio lo leggiamo in *Summa Perf.* 58, p.476:

Si vero fuerit quod ceciderit sulphur mundum, fixum, album, clarum super substantiam argenti vivi mundam, fixam, claram, fit argentum purum, si in quantitate non superet.

La fissazione (o coagulazione) è il secondo dei processi alchemici (*solve et coagula*) e consiste nella solidificazione di una sostanza precedentemente ridotta allo stato fluido per essere purificata. È evidente il contatto diretto con la *Summa* - almeno per quanto riguarda la sostanza del discorso - da parte di entrambe le redazioni del *Baldus*, le cui differenze non vanno molto al di là, nei primi versi, della sostituzione di *fixum* con il macaronismo morfologico¹⁵⁰ *fissatum* di C.217: in questo caso *T* resta più aderente all'ipotesto geberiano.

In sintesi, entrambe le edizioni si discostano poco dall'originale: si tratta di una

¹⁴⁹ Le citazioni da *Geberis Philosophi Perspicacissimi, Summa Perfectionis Magisterii in sua natura* sono tratte dall'edizione curata da NEWMAN (1991).

¹⁵⁰ PAOLI (1959), p. 45. Qui Folengo mette in atto il tipo di deformazione che spesso troviamo nella trattatistica alchemica quando il traduttore latino non capisce di cosa si stia parlando nel testo originale.

trasposizione in versi di un testo serio e a tratti difficile per un non adepto. Nella *Toscolanense* però è presente l'apparato di glosse che hanno lo scopo, apparentemente, di aiutare il lettore a comprendere meglio l'oscuro senso del discorso. Nel loro complesso però le glosse sono di peso diverso e proseguendo nell'analisi ci accorgeremo che molte di esse non hanno sempre un valore esegetico e che sono inserite nel testo con l'unico scopo di parodiare (con il loro apparato di scoli) le glosse esplicative dei termini alchemici presenti nelle miscellanee dell'epoca. Ad esempio, nel caso di *buliente bodega*, nelle note marginali di *T*, Folengo annota *Bodega: vas alchimiae*. Nel *Vocabolario mantovano-italiano*¹⁵¹ leggiamo che “bodega” è termine dialettale tradotto con “crogiuolo”. La glossa è evidentemente un gioco senza alcun intento esegetico, ma evidenzia un problema: quello delle difficoltà presenti nelle traduzioni latine dei termini arabi¹⁵². In questo caso, nella *Sedacina*¹⁵³ troviamo attestato il termine “bodiga”, una forma corrotta derivata dall'arabo *būtaqa*, come sinonimo del latino *descensum*: si tratta di un alambicco che permette la discesa della sostanza in fusione lungo le pareti del recipiente. Tale strumento è illustrato nel cap. 46 della *Summa - Sermo in descensione*¹⁵⁴, dove è anche inserita un'illustrazione del vaso. È interessante notare che se da un punto di vista tecnico la *Summa* geberiana è sicuramente la fonte principale per descrivere il processo alchemico, non lo è sempre a livello terminologico. Il fatto che Folengo preferisca utilizzare un termine derivato dall'arabo, che è anche un calco della parola mantovana che significa “crogiuolo”, indica uno dei meccanismi di deviazione rispetto alla fonte, utilizzati dal poeta.

In T.383 troviamo: *convertere stagnum in propriam speciem*. Confrontiamo con *Summa Perf.* 31, p. 340:

[*argentum*] *Est itaque albedinis tinctura. Et indurat Iovem [scil. lo stagno] per artificium, et convertit ad se.*

In questo passo della *Summa* viene rivelato il *modus operandi* alchemico: se una lega stagno-argento conferisce al primo alcune proprietà del secondo, dovrebbe essere possibile effettuare una trasmutazione completa dello stagno in argento ripetendo o

¹⁵¹ CHERUBINI (1827), s. v.

¹⁵² Su questo problema vedi capitolo I. 3.7 del presente lavoro.

¹⁵³ Sulla *Sedacina* vedi capitolo precedente. Cfr. BARTHÉLEMY (2002). Sembra che Guglielmo abbia tratto il termine dal *Secretum secretorum* di Rāzi.

¹⁵⁴ NEWMAN (1991), p. 403-407.

migliorando il processo originale. La spiegazione metallurgica è data dal fatto che le particelle di stagno saranno ridotte di numero attraverso l'iterazione del processo di sublimazione¹⁵⁵. È interessante osservare che Folengo definisce la trasmutazione dello stagno in argento come una mutazione di specie tra i due metalli. E questa è un'affermazione che investe direttamente la *quaestio de alchimia* - in contrasto con i dettami della teoria pseudo-aristotelica (introdotta, come già detto, da Avicenna) secondo la quale ciò non sarebbe stato possibile - laddove gli alchimisti giustificavano il passaggio di specie postulando la possibilità, grazie alle loro procedure, di ricondurre ogni sostanza ad una "materia prima" dalla quale avrebbe potuto essere prodotta qualsiasi altra sostanza.

I versi T.384-385 (*mixtum non frangit potius subtiliat aurum / cum quo spissatum non rumpit malleus illud*) fanno riferimento ad un capitolo della parte teoretica della *Summa*, nel quale Paolo di Taranto affronta i detrattori dell'*opus alchemicum*. Leggiamo dal capitolo 9, p. 278:

Dicimus utique quod principia super que actionem suam natura fundat sunt durissime compositionis atque fortissime, et sunt sulphur et argentum vivum ut dicunt quidam philosophorum. Igitur quia durissime compositionis, difficillime sunt resolutionis. Sed inspissatio eorum adinvicem et induratio taliter quod fiat in eis contusio et extensio per malei compulsionem et non confractio non est nisi per hoc: quod humidum viscosum in eorum adinvicem commixtione salvatur per successivam et diuturnam inspissationem et temperatissimam in minera decoctionem.

In questo brano si può notare come determinate caratteristiche della lega tra zolfo e argento in natura rendano il composto infrangibile e resistentissimo grazie all'interazione dei quattro elementi (qui ho riportato solo uno stralcio che riguarda l'umido e il secco) in migliaia di anni all'interno della terra. L'alchimista, non potendo procedere come fa la natura, ha dovuto trovare un metodo diverso (artificiale) per ottenere gli stessi risultati. Da qui l'utilizzo di fornaci e alambicchi e la conseguente evaporazione dell'umido in tempi più brevi.

Questo processo teorico viene esposto poi nei capitoli della pratica a proposito della lega argento-oro e l'operazione che viene descritta è proprio quella ripresa nella *Toscolanense*:

[argentum] et commiscetur Soli, et non frangit, sed in examinatione sine artificio secum

¹⁵⁵ NEWMAN (1991), p. 673.

non perseverat. Qui novit ipsum magis subtiliare, et post subtiliationem inspissare et figere secum associatum, cum eo manet in pugna et ipsum non amittit penitus. Super fumum acutorum sicut aceti, salis armoniaci, et agreste, fit caelestinus color mirabilis. Et est nobile corpus, sed diminutum a nobilitate auri.

La lega argento-oro non si spezza, cosa che non sarebbe possibile senza artificio. Occorre che l'artefice sappia assottigliarla e compattarla dopo la sublimazione. Il testo descrive poi una vera e propria reazione chimica dove il colore azzurro è identificativo dell'impronta dell'argento. La stessa operazione, sintetizzata in soli due versi in *T* (*mixtum non frangit potius subtiliat aurum / cum quo spissatum non rumpit malleus illud*) è nel complesso poco comprensibile, proprio perché mostra di trasporre in maniera pasticciata il complicato processo illustrato dalla *Summa*; tanto che in *C* Folengo cassa i versi, eliminando il riferimento.

I versi T.386-388:C.220-222 seguono la parte pratica dell'esperimento, quella dedicata agli alambicchi (*Super fumum acutorum sicut aceti, salis armoniaci, et agreste*) dove la *Summa* fa riferimento, probabilmente, al vapore speziato del *sale armorico et agresta*¹⁵⁶ che Folengo rappresenta in una scena macchiettistica dove in mille alambicchi sono fatti bollire sale e aceto: (T.386): *hic plenas athalac et aceto mille burinas / perfumare vident*; (C.220): *hic plenas athalac et aceto mille burinas / effumare vident*.

Nelle note marginali di *T* Folengo annota: *Atalach, id est sal e Burina, vas vitreum* (*burina* è macaronico-dialettale¹⁵⁷). Il termine *Atalach* (oltre alla definizione che ne dà Folengo e cioè che si tratti di un sale) risulta di origine incerta e non compare in Geber, mentre lo troviamo in *Picatrix*¹⁵⁸:

*Secunde vero faciei tinctura est crocea et coloris aurei, et fit hoc modo. Recipe calcanti*¹⁵⁹ *et atalach ana partes equales. Pulverizentur divisim; deinde misceantur cum melle. Et modico gummi distillettur, et operi reservetur. Tercie faciei tinctura est alba, que sic fit. Recipe blancheti et atalach partes equales.*

Secunde faciei est alba, que componitur hoc modo. Recipe blancheti et atalach partes equales. Et usui reserves. [Picatrix, III, 3,13-14]

In merito al significato del termine nel terzo libro di *Picatrix*, troviamo il termine

¹⁵⁶ Olio estratto da olive ancora non mature: cfr. DARMSTAEDTER (1922), p.146, n. 52.

¹⁵⁷ Cfr. BARICCI 2022, p. 138: il termine deriva dall'arabismo *burnia*, diffuso in diversi dialetti italiani.

¹⁵⁸ PINGREE (1986). Sulla tradizione di questo testo vedi cap. I. 3.7 del presente lavoro.

¹⁵⁹ Il termine è identificato con il "vetriolo", in IV, 7, 4.

atalach riferito alle tinture dei decani del segno dell'Ariete e del Toro, con il significato di "talco"¹⁶⁰, ma il contesto non richiama affatto la sublimazione¹⁶¹ del mercurio, che invece è l'argomento in esame. Nella *Summa*, nel *Sermo in sublimatione mercurii*, viene detto che questo "spirito" deve essere sublimato con le feci affinché esse ne assorbano l'umidità e la sporcizia. E poiché il mercurio ha la tendenza ad unirsi sia con i metalli sia con elementi solforosi, è meglio che sia sublimato con scorie ad essi non affini perché, in caso contrario, l'alchimista produrrebbe un composto impuro. In pratica l'alchimista deve mettere a contatto con il mercurio una qualche sostanza che funga da spugna per assorbirne le impurità e che non possa legarsi ad esso. Tra la serie di sostanze che sono utilizzabili in questo processo Paolo di Taranto elenca: gusci d'uova calcinati, vetro smerigliato e, per l'appunto, il talco¹⁶².

Cum quibus autem convenit, melior esset si sulphureitatem non haberent. Ideoque a talc melior est sublimatio quam a rebus omnibus, quoniam illi parum convenit et sulphureitatem non habet.

In effetti il termine *Acalac*, *id est sal* è attestato nel *Synonymorum in arte alchimistica expositio*, attribuito a Jean de Garland¹⁶³. Anche qui vediamo che Folengo utilizza il contenuto concettuale di Paolo di Taranto ma vi innesta un termine derivato da altri.

Resta comunque il problema di stabilire come Folengo abbia interpretato il termine *Atalach*: la glossa di *T*, identica alla definizione del lessico garlandiano, lo indica semplicemente come "sale", mentre nel contesto alchemico geberiano si dovrebbe parlare di "talco". I versi T.386 e C.220 sono identici, l'unica differenza tra le due edizioni consiste nella presenza o meno della glossa.

Le note marginali di *T*, riferite nell'*Ars Alchimiae* agli strumenti utilizzati per operazioni metallurgiche (alambicchi, crogiuoli), mostrano di trattare indifferentemente sia le parole provenienti dal linguaggio alchemico tecnico, e quindi bisognose di esegesi teorica, sia quelle derivate dal dialetto padano. Questa sovrabbondanza risponde naturalmente ad un intento parodico che in *C*, venendo cassate tutte le glosse, si perde.

¹⁶⁰ BAKHOUCHE et al. (2003), p. 189.

¹⁶¹ Per sublimazione si intende la purificazione del metallo, con l'eliminazione delle scorie e dell'umidità.

¹⁶² Cfr. *Summa*, p. 387.

¹⁶³ GARLAND (1560), p. 56. MANDOSIO (2001, p. 194) afferma che questo opuscolo è verosimilmente la ripresa di un testo più antico, risalente al XIV secolo, attribuito a Jean de Garland (morto nel 1272).

Nel I libro della *Crysopoeia*, Augurello mostra la generazione dei metalli nel ventre della terra grazie all'unione dello zolfo e del mercurio. Questo passo mostra delle analogie con le operazioni descritte nella sfera della Luna del *Baldus*:

*Sulphura ubi argento fervent immixta perenni,
Argento fluere insigni, vitamque per aevum
Ducere, queis primis gignuntur multa duobus.*
270 *Hoc matris, patris illud enim vim continet: huius
Suscipere, illius pars est praebere calorem.
Hinc fulvi species auri pulcherrima fulget,
Hinc nitet **argenti** candor, rubet aerea vena,
Ferrea nigrescit sub apertum, plumbea pallet:*
275 ***Albicat at stanni facies imitata colorem**
Argenti, pondusque ferens, ni strideret, aequum.*

Soprattutto la clausola in T. 388 - C.222 (*coelique colorem*) richiama *Chrys.* 3.186 (*Quae prius astrorum caelique imitata colorem*) in cui Augurello parla del processo per ottenere lo zolfo bianco tramite evaporazione.

3.2.2. De Mercurio

Prosegue il percorso ascensionale degli eroi dalla Luna a Mercurio:

<p>390 <i>Post haec ascendunt scalae quaranta scalinos, ac ibi Mercurii fabricam venire gelatam: alphatar instabilis flueret, possetque nientum, ni simul hoc mixtum dragantum salque liei Altanor ad furnum longus stillaret aludel.</i> 395 <i>Voltatur finum servus fugitivus in aurum, si bene iuncta suos cohibet medicina vapores. Ergo Mercurius de saldo circuit azoch.</i> # # #</p>	<p><i>Post haec ascendunt alios cinquanta scalinos, atque ibi Mercurii fabricam invenere gelatam: alphatar instabilis flueret, faceretque nientum, ni simul admixtum dragantum salque liei</i> 230 <i>esset et ad furnum cuncta haec stillaret aludel.</i> <i>Voltatur finum servus fugitivus in aurum, si bene iuncta suos cohibet medicina vapores.</i> # <i>Non sine Mercurio valeas mutare metalla, unde canunt vates, quod nuncius ille deorum est,</i> 235 <i>quo sine nulla quidem vel pax vel guerra movetur.</i></p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Glosse di T

*Argentum album quomodo fiat coelestinum
scala scalinus, ut sedes et sediles*

Alphatar, argentum vivum
Sali liei, tartarum
Saldo, qui non potest fluere, nam congelatur
Azoch, id est argentum vivum

Al verso T.391:C.227 troviamo il nesso *fabricam gelatam*: infatti il principio volatile che caratterizza l'argento vivo (*spiritus fugitivus*) è l'essere freddo e umido (mentre il principio fisso, lo zolfo, è caratterizzato dall'essere caldo e secco). Questa caratteristica non viene menzionata nello pseudo-Geber, ma è presente nella trattatistica latina sui minerali, di cui una delle fonti principali è Alberto Magno (*min.*, 4. 2)¹⁶⁴:

De natura argenti vivi: [...] est autem frigidum et humidum in gradu secundo et propter hoc dissoluens nervos et paralyticans et perimens pediculos et lentas et hujusmodi ex pororum putredine generata. Argentum autem vivum cum sulphure et sale armoniaco sublimato convertitur in pulverem rubeum splendentem, et iterum ustum in igne redit ad substantiam humidam et fluentem, et forte illud quod praefocatur in collo vasis in quo fit sublimatio, quod alutel vocatur, et convertitur in similitudine lapidis qui est in colore sicut alabastrum, qui dum postea in igne assatur, redit ad argentum vivum [...] sua enim humiditas viscosa ita tenet terreum, quod cum vaporat, totum fert secum in collis alutel: et ibi praefocatus spiritus ejus recedit in eadem specie: ad fundum vero induratur, vel variatur in colore, vel pondere, vel sapore, vel odore. Est tamen fugiens in igne et incorporans quotienscumque metallis permiscetur: propter quod ab Hermete vocatur sicut et sulphur. Dicit autem Avicenna, quod albedo ejus est ab aquositate et terreatate subtili decocta cum aere qui spiritaliter interceptus est in comixtione ipsius.

Che la natura dell'argento vivo fosse fredda (al contrario di quella dello zolfo) è detto anche nel passo della *Chrysopoeia* ai versi 1.271-272. Inoltre, la glossa di T (*Saldo, qui non potest fluere, nam congelatur*) potrebbe ricordare concettualmente il verso di *Chrys.* 2.118 *idque gelat duratque simul, sed figere nulla / arte potest*, riferito proprio all'indurimento del mercurio grazie al raffreddamento.

Il concetto espresso dai versi T.392-394:C.228-230 è un punto fondamentale nell'arte alchemica: con il solo *Alphatar* non si può trasmutare alcun metallo (perché instabile) se non viene mescolato al *sal liei* e al *dragantum* e fatto distillare nel forno *aludel*.

L'*Alphatar*, termine assente in Geber, è (come viene spiegato nella glossa di T) un altro sinonimo per il mercurio o *argentum vivum*. La voce è presente però nel lessico

¹⁶⁴ BORGNET (1890), p. 85.

di Jean de Garland alla voce *Alfata, id est distillatio*.

Il *dragantum* è una sostanza comune, presente nel lessico di Jean de Garland come *Dragantium, id est vitriolum* e ripreso anche nel *lexicon* della *Biblioteca chemica curiosa*¹⁶⁵. Il termine compare anche nella *Sedacina*¹⁶⁶, come sinonimo di *atramentum*. Nel glossario redatto da Pascale Barthélemy leggiamo che Sédacer considera *atramentum* ogni corpo suscettibile di dare il colore nero e lo identifica con i solfati di ferro e rame, per cui può essere sinonimo anche di vetriolo. Signorini segnala che il *dragantum* è menzionato in *Picatrix*¹⁶⁷ (Pingree lo traduce come *tragacantha*, una gomma resinosa di colore scuro) dove viene impiegato in una ricetta da utilizzare in una pratica evocativa negromantica. Essendo abbastanza comune, oltre al contesto assolutamente diverso, penso sia improbabile che Folengo abbia preso spunto dal *Picatrix* per questo termine.

Il *sal liei* è, come spiega la glossa, il tartaro. Probabilmente *liei* sta per *Lyaei*, quindi traducibile in “sale di Bacco” o “sale di vino”. Il lessico di Jean de Garland riporta *Tartarum, scorea de doleo vini*. In effetti il bitartato di potassio o cremore tartarico si forma nelle botti, cristallizzandosi, durante il riposo del vino che segue la fermentazione. Il processo di calcinazione del sale di tartaro è descritto accuratamente anche nella *Chrysopoeia*, seguendo la ricetta del *Libellus de Alchimia*¹⁶⁸ dello pseudo-Alberto, e termina in questo modo (1.454-457):

*Verum ubi iam satis est ea visa caloribus usta
Perpetuis, illam demit frangitque repente,
Moris ut est, spectatque simul num protinus albet;
Et teritur veteris iam fex decocta Lyaei.*

Entriamo ora nel merito del processo di sublimazione del mercurio di cui esiste abbondante traccia nella letteratura di genere.

Alla descrizione di forni, fornaci e alambicchi per la fusione dei metalli Geber dedica diversi capitoli¹⁶⁹, ma non è presente la voce *Altanor*. Nel lessico della *Biblioteca chemica curiosa* ho trovato la voce, piuttosto comune, di *Athanor/Athanas*: *est furnus in arte Spagyrica potissimus reverberatorius, nonnumquam etiam alterius usus, iuxta*

¹⁶⁵ MANGET, 1702, I, p. 238.

¹⁶⁶ BARTHÉLEMY (2002), p. 252.

¹⁶⁷ SIGNORINI (1993), p. 73. PINGREE (1986), p. 186.

¹⁶⁸ SORANZO (2020), p. 169.

¹⁶⁹ Per i forni in Geber vedi NEWMAN (1991), p. 16.

arbitrium artificis adaptatus. Manget rimanda quindi al *Lexicon* di Martin Ruland¹⁷⁰, che ne dà un'esaustiva descrizione, probabilmente tratta dal *Liber Lucis* di Giovanni da Rupescissa. Sembra che il termine venne usato per la prima volta da Raimondo Lullo¹⁷¹ che definisce il forno *Tripus Athanor* e, derivandone probabilmente l'etimologia dal greco ἄθανατος, gli dà il significato di *immortalis ignis*. In realtà la parola deriva dall'antico arabo *altannūt*, che significa fornace¹⁷².

L'*Aludel*, invece, è un particolare alambicco di vetro - descritto ed illustrato nel *Sermo in rectificatione sulphuris et arsenici sublimatione* dello pseudo-Geber¹⁷³ - che serviva per permettere all'argento vivo di essere sublimato attraverso il fuoco della

¹⁷⁰ MANGET (1702), p. 76: *Athanor, qui et philosophicus, et arcanus dicitur, est furnus compositus, arcano philosophorum lapidi elaborando calorem, ubi ignis ad vas non pertingit, convenientem tribuens. Multi multos eiusmodi furnos extruendi modos sibi imaginati sunt: Unum tamen nostri inventi, qualis omnibus, tum ob ignis contiguitatem; quam eiusdem temperantiam praestat, huc apponere visum est. Ex lateribus rotundis murus erigitur pedalis, qui in alrerutra facie, spatium inane ostiolo relictum habeat, cineribus eximendis dicatum. Super hoc structum craticula ferrea collocatur, super hanc craticulam alio aliquo ostiolo, per quod carbones ferro commoveri possunt, latiore inferius, quam superius erigimus. Turrim hanc in proceritatem eo modo erectam, quando ad summam carbonibus est impleta, terreo cooperculo occludimus. Attamen in posteriore muro, proxime a craticula foramen apertum relinquimus, per quod calor athanor intrare possit, idque spatula, vel obice ferreo, nonnulli registrum vocant, qui sublevari, ac deprimi possit, claudimus. Hic etiam in summa turri digitos quinque latos sub operculo, parvum foramen, per quod auricularis digitus vix permeare queat, constituimus, quod ignis aerem, tanquam fomentum ad se trahere possit. Hiuc tutti eo cacto exstruitur furnus collateralis, sive ipsum athanor annectitur [...]. Il fatto che un trattato prodotto in area francescana contenga un'estesa descrizione di un forno alchemico non fa che dimostrare come quest'ordine fosse attivo nella pratica alchemica.*

¹⁷¹ Cfr. LULLO (1566). Nel terzo capitolo dell'*Elucidatio Testamenti*, *De furno*, si legge: *De furno nostro dicturi sumus, sed gravissimum erit, secretum nostri furni referre, quod veteres celaverunt philosophi: varios namque in nostris libris depinximus furnos, cum tamen uno solo utimur furno, qui Athanor vocatur, cuius interpretatio est, immortalis ignis: quia praebet ignem semper aequaliter in eodem gradu perdurantem, a principio usque ad finem lapidis nostri, vivificantem et maturantem. Fili, ausculta nostris dictis, et intelliges furnum nostrum esse compositum ex duabus partibus, in iunctura clausura bene obturatum: huius ingenium tale est. Fiat furnus magnus aut parvus, secundum materiae quantitatem: magna enim materiae quantitas magnum requirit furnum, parva parvum, ad modum furni distillatorii, cum suo cooperculo firmiter clauso, sic quod cum furnus cum suo cooperculo compositus fuerit, penitus unum respiraculum habeat, ut calor accensi ignis respirare possit: propter quod ignis naturae istum solum requirit furnum, et non alium. Et clausura iuncturae huius furni nostri sigillum hermetis et sapientum dicitur, eo quod sapientibus tantummodo notum est, et nusquam ab aliquo philosophorum expressum, sed in sapientia reservatur, quod communi sua potestate custodit.*

¹⁷² DE TATA (2014), p. 16.

¹⁷³ NEWMAN (1991), p. 380: *Inventio vero vasis aludel est ut fingatur vas de vitro spissum. De alia enim materia fieri non valeret nisi forte et similis esset substantie cum vitro. Solum enim vitrum et sibi simile cum poris careat potens est spiritus tenere ne fugiant et exterminentur ab igne; alia autem non, quia per poros eorum successive diminuuntur et evanescent. Neque etiam metalla in hoc valent, quoniam spiritus propter amicitiam et eorum convenientiam in illa penetrant et secum uniuntur, quare per illa transeuntes, evanescent [...]. Fingatur ergo concha vitrea rotunda, cuius fundus parve sit curvatis, et in medio spondilium eius formetur zona vitrea circumdans eam. Et super illam zonam fundetur paries rotundus equidistans a conche pariete ad grossitudinem coopertorii ipsius conche, ita quod in distantiam cadat paries coopertorii large sine pressura. Altitudo vero parietis huius sit ad mensuram altitudinis parietis conche, aut parum plus, aut parum minus. Formentur vero duo coopertoria ad mensuram huius concavitatis duorum parietum equalia, quorum longitudo sit equalis et sit unius spanne, et figura una scilicet pyramidalis, in quorum capitibus duo equalia sint foramina - unum videlicet in uno et alterum in alio - in quibus ambos cadere possit maior galline penna, ut in hac presenti conscriptione monstratur.*

fornace senza disperdere i suoi vapori.

Interessante è il nesso *servus fugitivus* (T.395:C.231) al posto di *spiritus fugitivus* usato da Geber per il mercurio¹⁷⁴. Nel considerare la *variatio* di Folengo, che risente probabilmente del *Vade Mecum* di frate Elia, bisogna considerare che il nesso è presente anche in PLAUT. *Men.* 80; viene ripreso da Cicerone, Sallustio e sembra diventare una specie di termine tecnico in Giustiniano (naturalmente senza nessun riferimento alchemico).

La costruzione del verso T.396:C.232 è particolarmente interessante perché si tratta di una variante di verso aureo, con doppio iperbato (*bene iuncta* è riferito a *medicina* e *suos* a *vapores*, con il verbo in posizione centrale). È inoltre un esametro olodattilico che contrasta con il ritmo piatto dei versi precedenti. Possiamo ipotizzare che l'intenzione di Teofilo sia di conferire maggior importanza a questo verso, tanto più che resta invariato nelle due edizioni. Questo è un esempio di come Folengo, pur abbassando la lingua con i macaronismi lessicali, utilizzi i canoni retorici del poema didascalico classico per sottolineare determinati passaggi rilevanti.

Il nesso *suos vapores* è riferito al processo a cui viene sottoposto il mercurio attraverso il congelamento del vapore, ed è descritto anche in Alberto Magno (*min.* 4. 2)¹⁷⁵:

argentum vivum non esse nisi materiale in metallis, quod absque dubio mortificatur per aquas acutas et per naturam et per artem, et postquam mortificatum est commiscibile est corporibus et colorat ea, vi autem Sulphuris et vapore congelatur et deducitur ad duriciem formas diversorum metallorum.

Il termine *medicina* viene qui introdotto per la prima volta nel suo significato alchemico: il terzo libro della *Summa* di Geber tratta distesamente questo elemento. Ne identifica tre tipi diversi, che possono rendere perfetti i metalli, togliendo loro ciò che hanno di imperfetto in eccesso: vi sono le *medicinae* artefici dell'opera minore, media e maggiore¹⁷⁶. In questo caso l'operazione non può riuscire se la medicina non è bene unita,

¹⁷⁴ Ricordo che il significato alchemico del nesso *servus fugitivus* è tramandata dal *Vademecum* di frate Elia.

¹⁷⁵ BORGNET (1890), p. 85.

¹⁷⁶ Nel commento a DARMSTAEDTER (1922, p. 138, n. 12) si legge: "Medizin, *medicina*, ist das Mittel, die Medizin, mit der die 'unvollkommenen', 'mangelhaften', sozusagen kranken, Metalle und das Quecksilber, das Geber nicht zu den Metallen, sondern zu den 'Spiritus', den 'flüchtigen Körpern' zählt, vollkommen gemacht, veredelt werden, also sozusagen gesund gemacht werden". Se ne deduce che con il termine *medicina* si identifica il processo di perfezionamento del mercurio che reca in sé le stesse caratteristiche

ovvero non sia una sostanza sufficientemente coesiva.

L'importanza di utilizzare la “giusta medicina” per le trasmutazioni metallurgiche è un argomento sviluppato a più riprese nella *Chrysopoeia* in polemica contro i detrattori dell'alchimia. Ad esempio, nel II libro (vv. 42-54) vengono elencati tutti gli errori commessi negli esperimenti per l'impiego di elementi inadatti al posto del mercurio¹⁷⁷.

*Nec varias specie res admiscebit, et uni
Quodcunque obstiterit iunctum, procul inde movebit.
O tardas adeo mentes, assuetaque falli
45 Artificum vario rerum per inania ductu
Pectora, cum duris quid mollia vina metallis?
Apta epulis atque apta bibi suavissima vina.
Quid levis humano missus de corpore sanguis?
Quid lapsi e rosea flavi cervice capilli?
50 Ova quid? Et lectae summis in montibus herbae
Conveniunt imis fosso sub montibus auro?
Hic tamen expressam praelis torquentibus uvam
Accipit et phialae postrema in parte reponit,
Cuius in extremo rostrum connectitur ore.*

Il verso T.397, che viene cassato in C, riporta il termine *Azoch* presente in Geber nel capitolo sulle medicine e la glossa di T a margine afferma: *azoch idest argentum vivum*; sempre in Darmstaedter (1922 p. 186) leggiamo che *azoth* o *azoch* deriva dall'arabo (*az-auzq*, *zawuq*, o *za'uuq*) o dal persiano *zibaq* e significa argento vivo o mercurio preparato con argento e oro. Nel lessico di Jean de Garland abbiamo *Azot, id est mercurius*. La voce è presente, con lo stesso significato, anche nello *Speculum Alchimiae* attribuito ad Arnaldo da Villanova¹⁷⁸.

della pietra filosofale o dell'*elixir*.

¹⁷⁷ SORANZO (2020). Vedi commento a p.192-193.

¹⁷⁸ Cfr. ms. 104 della Biblioteca Universitaria di Bologna (contenente 53 opere e confezionato nel Delfinato francese, fra 1476 e 1477, ad opera del copista piemontese Giovanni di Bartolomeo de Lachellis). Questo manoscritto accoglie un *De secretis naturae* (da considerare una variante abbreviata dello *Speculum alchimiae* pseudo-arnaldiano) di cui è riportata la trascrizione - nonché l'attribuzione a frate Elia - in PARTINI (2018). Alla c. 139r leggiamo: “*Et quia lapis noster continet in se omnes istas | qualitates, philosophi omnibus nominibus istius mundi lapidem nostrum nomina-|verunt. Secundum quod colores variantur et mutantur tanta nomina imposue-|runt, et secundum opiniones eorum ex diversis operationibus posuerunt, scilicet | quod vos creditis. Sed ante nos unam solam rem hanc veram | linearem ostenderunt. Sed multi nomina imposuerunt ut scientia esset | magis occulta et sapientissime fecerunt. Discipulus ait: “O bone magister, ego audivi in dictis philosophorum quod **argentum vivum** | **est lapis philosophorum** et in illo consistit tota perfectio”. Magister | respondit: “Carissime filii, veritatem dixisti et bene nominasti suum | proprium nomen”*”.

Poi, nel terzo capitolo (c.139v) leggiamo: “*Dispositio tertia est ut accipias lapidem nostrum ad hoc aptum*

Tutta la sequenza della sfera di Mercurio, oltre ad essere in debito con diversi testi della trattatistica alchemica, si presenta quindi come una didascalica trasposizione in versi del procedimento di purificazione del mercurio necessario alla trasmutazione dei metalli. Si fa riferimento ad un mercurio alchemico, non rinvenibile allo stato naturale, che sia stato a sua volta perfezionato con una delle medicine alchemiche prima di essere impiegato nell'opera. I termini oscuri sono introdotti nella *Toscolanense* che, come già sostenuto precedentemente, utilizza un lessico più tecnico della *Cipadense* e anche se l'abbondanza delle glosse (soprattutto quelle pleonastiche o quelle che illustrano i termini dialettali) ha una funzione prevalentemente parodica, non emerge una vera e propria polemica anti-alchemica.

In generale si può notare che nonostante l'introduzione di voci che provengono da testi eterogenei il procedimento operativo segue la tradizione dell'alchimia metallurgica geberiana, ossia quella del "mercurio solo", come viene confermato nei versi aggiunti alla *Cipadense*.

215 *Non sine Mercurio valeas mutare metalla,
unde canunt vates, quod nuncius ille deorum est,
quo sine nulla quidem vel pax vel guerra movetur.*

Tornando al parallelo con lo pseudo-Geber, leggiamo in *Summa Perf.* 28, p. 19:

[il Mercurio] *est enim amicabile, et metallis placabilis, et medium coniungendi tincturas. Et non submergitur aliquod in argento vivo nisi sol; solvuntur tamen iupiter et saturnus, luna et venus ab eo, et commiscuntur. Et sine ipso aliquod metallorum deaurari non potest.*

Nel trattato geberiano l'espressione "deaurari" significa "essere trasmutato in oro". C rende il concetto con il nesso "mutare metalla" che richiama decisamente la *Chrysopoeia* di Augurello, sia il *Prologo*, sia il III libro:

| bene cribratum, et ponas in vase philosophico bene obturato atque sigillato | ad ignem philosophicum in diebus februarii. Et fac ipsum volatile et | volatile fixum. Discipulus ait: "O bone magister, quid est Azoch?". Magister ait: "Carissime filii, Azoch est lapis philosophorum, et sic voca-|verimus ipsum philosophi in tertia dispositione. Et ut rustici possint | habere veram cognitionem, postquam a sapientibus non potest esse cognita, | dico quod Azoch est <Petra Rubea>". Il testo prosegue con la dettagliata descrizione della costruzione del forno e degli alambicchi, confermando la diffusione della teoria del "mercurio solo" in ambito francescano.

Prol. Chrys.

*Interea certis hominum vis ulla ne possit
Indiciis aurum facere, et **mutare metalla**
70 Percipias primum.*

Chrys. III

*Caetera sive velis auro **mutare metalla**,
576 Seu libet affectis etiam mortalibus esse
Auxilio, et tristes illis depellere morbos.*

Folengo, dunque, gioca contaminando la lingua tecnica dei trattati alchemici anche con i versi di Augurello. Ad essere precisi, però, nella *Chrysopoeia* non c'è nessun riferimento diretto al nome del dio (Mercurio) esclusa la prima invocazione (con l'appellativo di Cyllenio) assieme a tutte le altre divinità corrispondenti ai sette pianeti¹⁷⁹ (*Chrys.* 1. 14-17):

*Tu quoque nec coeptis Cylleni audacibus usquam
Defueris. Tibi nam puro de fonte perennis
Rivulus argentum, vulgo quod vivere dicunt,
Sufficit, et tantis praestat primordia rebus.*

Concettualmente, i versi aggiunti in *C* sembrano molto vicini all'invocazione di Augurello in cui l'argento vivo occupa un posto di primo piano nella gerarchia dei pianeti-metalli utili all'*opus alchemicum*. Qui il cambio di registro rispetto alla *Toscolanense* è netto: come nella *Chrysopoeia* viene introdotta la personificazione di Mercurio con tutte le caratteristiche del mito classico (messaggero degli Dei, motore di pace e di guerra tra gli uomini) in aggiunta a quelle alchemiche di agente perfezionante dei metalli.

In entrambi i casi nessuna delle due versioni delegittima la procedura alchemica in questione.

3.2.3. De Venere

Si giunge così alla sfera di Venere o del rame. Entrambe le redazioni del *Baldus* rimandano per la prima volta esplicitamente a Geber come massima autorità per l'alchimia metallurgica sciolta nella glossa di *T* che recita: *Geber, auctor alchimiae praecipuus*.

Tertia materies aes est Venerique dicatur

Ascendunt iterum Veneris solaris rubrae:

¹⁷⁹ Cfr. KARPENKO (2003), pp. 208-230. La corrispondenza dei metalli ai pianeti è spiegata facendo riferimento al detto ermetico della Tabula Smaragdina "come in alto così in basso".

	<i>ramus enim facilis Phoebi Phoebaeque receptat</i>		<i>rammus ibi fulvum tandem voltatur in aurum,</i>
	#		<i>ast opus est centos carbonum spendere saccos;</i>
	#		<i>argenti et auri naturam ramus aqústat,</i>
400	<i>naturam, sed non, Geber testante, colorem</i>	240	<i>at numquam horumdem, Gebber testante, colorem,</i>
	#		<i>unde minor spesa est, at rerum maior aqústus,</i>
	#		<i>ut rammus maneat rammus, formetque pignattas,</i>
	#		<i>sive bagatinos praestet quantumque legeros,</i>
	#		<i>quam cercare aurum tot afannis, totque malhoris,</i>
	#	245	<i>nec reperire unquam nisi post ter mille pacias.</i>

Glossa di T

Geber, auctor alchimiae praecipuus

Il verso T.398. presenta alcuni tratti concreti riferiti al metallo con cui è realizzata la sfera. C.236, più poeticamente, aggiunge una nota cromatica, ponendo l'accento sul colore rosso del rame: *Veneri solaría rubrae*; ma anche se *solaría* è termine latino (attestato per la prima volta in PLAUT. *Mil.* 339, ma che si incontra anche in Svetonio e poi nella Vulgata), è più probabile che Folengo giochi sull'influsso semantico del termine volgare "solajo", e che voglia così generare un effetto di contrasto con la memoria classica che pervade questi primi due versi nella *Cipadense*. In C.237 la clausola è un'eco di OV. *met.* 11.103: *quicquid / corpore contigero, fuluum uertatur in aurum*, in cui si fa riferimento alla richiesta di Mida a Bacco di trasformare in oro ogni cosa che avesse toccato. In questo caso il richiamo è pertinente anche dal punto di vista teorico perché il mito viene utilizzato come allegoria della trasmutazione alchemica. Per il resto, la teoria soggiacente al processo è tutta interna alla trattatistica geberiana e la descrizione della trasmutazione del rame, nella *Summa*, fa riferimento anche alla colorazione del metallo:

Et est corpus metallicum, lividum, viride, rubedine fusca participans, ignibile, fusibile, sub malleo extendibile, cineritium et cementum refugiens. Venus utique, ut narratum est, in profundo suae substantiae, colorem et essentiam auri protendit. Malleatur vero et igitur ut argentum et aurum. Ideoque secretum ex eo assumas, qua est medium Solis [auri] et Lunae [argenti], et facile ad utrumque convertitur. Et est bonae conversionis, et pauci laboris.¹⁸⁰

L'attenzione al colore dei metalli è centrale anche nel poema di Augurello, che conta ventisette occorrenze per il lemma *color*. È importante tenere presente che in un'epoca in cui non esistevano strumenti per una verifica scientifica della composizione

¹⁸⁰ NEWMAN (1991), 34.13, p. 346.

degli elementi, l'aspetto (e quindi il colore) era di fondamentale importanza per l'identificazione della specie dei metalli.

L'ultima parte della descrizione geberiana della trasmutazione del rame in oro o argento asserisce la semplicità di questa operazione; al contrario Folengo, nel verso aggiunto in C.238, pone la questione in modo ben diverso: l'opera non è affatto *pauci laboris* e per giunta è costosissima (il concetto è sviluppato in seguito). *Spendere* è maccheronismo morfologico-semanticò, dal latino *expendo*; riguardo a *carbonum*, termine classico, possiamo cogliere un doppio gioco in senso semanticò ricordando che, quando Folengo descrive le gemme che adornavano l'arca, sia al verso T.347 (*per quod Carbo nitet, Topacius, atque smaragdus*), sia al verso T:353 (*Cuius in internam splendens scarbonculus alvum*), il termine *carbo/scarbonculus* sta per "diamante" (come si evince anche dalla variante di C.181: *cuius in interno sberlucet ventre rubinus*). Di conseguenza, il nesso *carbonum ... saccos* riconduce ad una parodia di quanto sostenuto, perché un sacco di carbone non è certo di grande valore; altro discorso per un sacco di diamanti¹⁸¹.

Anche la variante tra T.399-400 e C.237-239 è di particolare interesse: T propone, con una simbologia mitologica in costruzione classica, il concetto riportato nel brano citato della *Summa Perfectionis: Phoebus*, è naturalmente il Sole, che in alchimia corrisponde all'oro; *Phoebe* è la Luna, simbolo dell'argento; *receptat* (T.399) è classico, mentre la variante *acquistat* (C.239) è decisamente macaronica; *naturam* (T.400) è in *enjambement* rispetto al verbo. Al centro del verso c'è il riferimento esplicito all'autorità di Geber. È interessante notare come in C, proprio dopo aver citato l'*auctoritas* geberiana (*Geber testante*) con uno stilema tipico della manualistica alchemica vulgata - di cui si è ampiamente occupata Chiara Crisciani¹⁸² - Folengo aggiunga dei versi (C.241-245) che contraddicono apertamente l'assunto iniziale: nella *Cipadense* si dissuade apertamente l'adepto, sviluppando il concetto espresso dal verso C.238, dal perseguire la trasmutazione del rame. È molto più conveniente invece (C.241 *unde minor spesa est*) fabbricare pignatte e bagattini di rame, lasciando il rosso metallo nel suo primitivo stato, piuttosto che impazzire con la chimera dell'alchimia (C.245: *nec reperire unquam nisi post ter mille pacias*). In effetti, anche Geber, mettendo in dubbio le ottime qualità del rame appena esposte, aveva terminato il capitolo *De Venere* con queste parole:

¹⁸¹ Tra gli argomenti utilizzati dai detrattori dell'alchimia viene spesso menzionato l'onere economico che gravava sugli alchimisti i quali, dopo essersi rovinati nel tentativo vano di produrre l'oro, ripiegavano sull'attività di falsari.

¹⁸² PEREIRA et al. (1996), *passim*.

Excusamur utique per eam a laboribus indurationis, et ignitionis illius. Assumas igitur eum prae caeteris imperfectis corporibus in opere minori et medio: in maiori vero minime. In hoc tamen a Iove vitium habet, quoniam livescit de facili et infectionem ex aere et acutis suscipit. Et eradicare illud artificium non est facile, immo profundum.

Che il rame contenesse in sé delle impurità sembra essere un concetto accettato dalla tradizione. Anche Marsilio Ficino nell'*Appendix commentariorum in Timaeum Platonis*, parlando della natura dei metalli e delle leghe, al cap. XLVIII, "Origo auri" dice:

*Ex his, &c.] Aurum perfecte commistum est: In venis producentibus aurum, quod est aliquanto minus purum. Adamas est, quod minus constans lapis iaculus, quod **magis sordidum aes**, et quia sordidum, maleque mixtum est, resolvitur in rubiginem¹⁸³.*

In questi versi della *Cipadense* è quindi chiaro che non viene messa in discussione l'operazione di trasmutazione dei metalli, ma la difficoltà e i costi (in termine di tempo e di denaro) che gli alchimisti sono costretti ad affrontare utilizzando il rame, a causa della sua imperfezione. L'aggiunta della *Cipadense* avrebbe potuto essere interpretata come prova dello schieramento di Folengo contro l'alchimia, ma in realtà non emerge alcun argomento teoretico in questo senso. L'obiezione che gli esperimenti fossero difficili e dispendiosi non è certamente una novità e appartiene a larga parte della letteratura. C'è però da osservare che l'obiezione più grave alla pratica trasmutatoria, ovvero che essa fosse impossibile, è assente dal discorso folenghiano.

Vedremo nei capitoli successivi, con l'introduzione del tema della pietra filosofale, quale direzione prenderà il tema alchemico del *Baldus*.

¹⁸³ FICINO (1576), II, p. 1475.

4. Nomina diversorum convenientium in alchimia

Giunti alla sfera del Sole, Folengo-Merlino inizia a parlare chiaramente della produzione dell'oro alchemico e della pietra filosofale. L'esposizione della materia in *T* passa attraverso una serie di termini di difficile interpretazione: si tratta di un elenco (dall'effetto sovrabbondante) di ingredienti, o procedimenti, dal nome a tratti misterioso. È chiaro il riferimento all'*opus* come ad un'arte oscura.

<i>Post Venerem scandunt ad speram Solis et auri,</i>	<i>De Venere ascendunt ad cerchium Solis et auri.</i>
<i>aurea nam tota est nitidoque simillima Phoebo,</i>	<i>Aureus est cerchius, Phoeboque simillimus ipso.</i>
<i>ipsius author enim post vanas mille fadigas</i>	<i>Author earundem rerum, post mille fadigas</i>
<i>post consumatum nequiquam tempus et annos</i>	<i>incassum spesas, post persum tempus et annos,</i>
405 <i>post ganger, mardach, nitron, post napsa vel albar,</i>	#
<i>post gry, brunesich, clymastroi, danidos, esig,</i>	#
<i>post fu, girapiron, licodemon, ilfil, oriza,</i>	#
<i>post quasappa, reif, saragin centumque facendas</i>	#
<i>quae fastidirent si vellem dicere totas,</i>	#
#	250 <i>hanc fecit veram finaliter improbus artem.</i>
410 <i>Verbitrium lapidem retrovavit philosophorum.</i>	<i>Verbitrium lapidem retrovavit philosophorum.</i>

Glosse di T

- 406 *Nomina diversorum convenientium in alchimia*
410 *Verbitrium, constans tribus ex verbis*

In *C* Folengo cassa ben cinque di questi versi, cambiando decisamente l'effetto del passo. Signorini¹⁸⁴ ipotizza - come vedremo, a torto - che gran parte della terminologia alchemica di *T* sia frutto di neoconiazione folenghiana. L'eliminazione di questi versi avrebbe obbedito, secondo lo studioso, ad una palinodia ideologica del Folengo rispetto all'alchimia, specialmente in riferimento alla pietra filosofale (cui Signorini, come vedremo, assegna un significato cristologico). Si è quindi resa necessaria un'indagine approfondita per verificare l'esistenza di eventuali fonti a cui Teofilo avrebbe potuto riferirsi e valutarne la portata ideologica (se presente). Abbiamo già accennato al *De Consideratione quintae essentiae*¹⁸⁵ di Giovanni da Rupescissa, ove la sapienza filosofica veniva esposta accanto a ricette farmacologiche fino a proporre un processo alchemico in

¹⁸⁴ SIGNORINI, (1993), p. 75-77.

¹⁸⁵ La *princeps* è del 1561 e fu ristampata identica da Guglielmo Grataroli nel 1579.

grado di creare una panacea universale chiamata, appunto, *quintessenza*. Riguardo le proprietà del sole e della pietra filosofale Giovanni scrive:

*Et sicut caelum summum non influit solum per se conservationem in mundo et influentias miras, sed per virtutem solis et aliarum stellarum: sic et caelum istud, quinta essentia vult ornare sole mirabili, splendido et incorruptibili aequato [...] Et ideo aurum lapidis vocatur aurum Dei: Sol quippe est filius coeli, ex quo componitur lapis Philosophorum. Generatur enim ab influxibus solis in visceribus terrae, et sibi sol ex influencia sua tribuit naturam et colorem et incorruptibilem substantiam*¹⁸⁶.

È evidente quanto la teoria sulla pietra filosofale, come è riportata nel testo sopracitato, sia assolutamente disgiunta da qualsiasi interpretazione cristologica. Quello che la maggior parte degli alchimisti ricercava era un vero e proprio farmaco, capace di influire sulla salute fisica dell'uomo e non sulla sua salvezza eterna. Vedremo come questi temi saranno inseriti nel *Baldus* e ne osserveremo i diversi esiti nelle due redazioni.

Nei versi T.403-404:C.248-249 *Author* è una variante medievale di *auctor* ed è riferito all'artefice. In *T* il nesso *ipsius author* pone qualche problema di senso: non è infatti chiarissimo cosa si intenda con *author*, si potrebbe addirittura ipotizzare un riferimento all'artefice materiale della sfera del planetario, una specie di fabbro che poco o nulla ha a che fare con l'*ars* alchemica. In *C vanas* viene cassato, ma se il senso del verso resta sarcasticamente ironico nei confronti delle monotone e lunghe operazioni necessarie alle procedure trasmutatorie - mentre la variante *author earundem rerum* migliora il senso rispetto ad *ipsius* della *T* e riporta il contesto nell'ambito alchemico - non ne delegittima il risultato in assoluto. In questi due versi Folengo ironizza infatti, con le argomentazioni tipiche della letteratura di genere, sul tempo impiegato (e in C.249 anche sui costi sostenuti) nella realizzazione dell'*opus alchemicum* da parte dell'artefice. Può essere utile, ad esempio, il confronto con un passo del *Breviarius librorum Alchymiae* pseudoarnaldiano¹⁸⁷, in cui però si fa riferimento all'errata esecuzione delle procedure:

De decoctione Lapidis Philosophorum - Versus de solutione - Qui quaerit in merdis secreta philosophorum / Expensas perdit proprias, tempusque laborum.

Nella *Cipadense* Folengo gioca su questo motivo: oltre che alla fatica e al tempo

¹⁸⁶ GRATAROLI (1579), cap. III, p. 18.

¹⁸⁷ ARNALDO DA VILLANOVA (1561), p.74.

impiegato nella ricerca dell'oro artificiale, c'è un ingente dispendio di denaro a cui l'alchimista va incontro. Qui mi sembra di cogliere un'eco dell'opinione negativa di coloro che si definivano “veri alchimisti” rispetto ai “falsi alchimisti” secondo la quale non solo realizzare l'oro era difficilissimo ma, quand'anche si volesse ammettere che gli esperimenti alchemici producessero qualcosa, il risultato avrebbe potuto non essere oro autentico.

I versi T.405-409 sono cassati in *C* (espunzione parallela a quella successiva dei vv. T428-4323). Nel loro insieme illustrano gli arcani procedimenti attraverso i quali l'alchimista giunge alla scoperta del *verbitrium*, la Pietra Filosofale. La glossa a margine annota che si tratta di *Nomina diversorum convenientium in Alchimia* e fa esplicito riferimento ai numerosi lessici alchemici bilingue o addirittura trilingue¹⁸⁸, diffusi nel Rinascimento¹⁸⁹. Uno dei lessici più antichi - compilato nella seconda metà del XIII secolo e molto diffuso in ambiente universitario - è contenuto nell'*Antidotarium Nicolai*, di cui la princeps è uscita a Venezia nel 1471¹⁹⁰. Nonostante Signorini (come è stato già detto sopra) abbia affermato che questi termini siano di quasi totale invenzione del poeta (opinione, forse, derivante solo per il fatto che non si trovano in Geber), da un esame del lessico emerge al contrario un panorama molto più vasto che sicuramente non permette di considerare la *Summa Perf.* come unica fonte libraria folenghiana: all'inizio del Cinquecento assistiamo infatti ad una vasta circolazione di scritti, compilazioni in forma di centone, compendi e rimaneggiamenti dei testi della tradizione alchemica medievale¹⁹¹. Tanto che quasi tutta la terminologia oscura del *Baldus* è rintracciabile all'interno di molteplici e diversi trattatelli che utilizzano, in modo a volte sinonimico, termini che spaziano dal mondo minerale a quello vegetale¹⁹². Su come interpretare il significato di nomi e concetti appartenenti ad organismi viventi inseriti nella trattatistica

¹⁸⁸ Cfr. GOLTZ (1972), p. 321. Il trilinguismo entra a far parte delle materie alchemico-medicali fin da quando - principalmente in Spagna - i testi scientifici greci vennero tradotti in latino conservando i termini tecnici in arabo. Nelle scuole di traduzione vennero quindi create dei glossari enciclopedici come ausili lessicali. Un esempio di questi lessici è noto anche a Gerardo da Cremona e si trova alla fine del *Liber divisionum di Rhazes* - da lui tradotto - nel *Codex Fritz Paneth*, compilato in Italia settentrionale intorno al 1320.

¹⁸⁹ Cfr. MANDOSIO (2001).

¹⁹⁰ Questo lessico è riconoscibile dall'*incipit*: *Artemisia, id est matricaria*; e dall'*explicit*: *Zinginaria, id est prassium raminum*. Cfr. Goltz (1976): l'*Antidotarium* è accompagnato da un *Tractatus quid pro quo* in cui vengono proposte le traduzioni dei termini galenici e farmaceutici (derivati dal greco e dall'arabo) necessari alla comprensione delle ricette prodotte dalla scuola salernitana.

¹⁹¹ Cfr. PEREIRA (2001), pp. 193-194, PEREIRA et al. (1996), p. 79.

¹⁹² MANDOSIO (2012), pp. 111-146. Vedi anche SEGRE RUTZ (2003), p. 485, in cui viene esaminato un corpus di testi (con relativo glossario) che mette in relazione determinate piante con i segni zodiacali e i sette pianeti.

alchemica occorre fare un po' di chiarezza e verificare se ci troviamo di fronte a delle metafore - o a dei termini in codice - oppure se queste voci devono essere prese in senso letterale. Un esempio tipico è l'anomala ricetta per l'oro spagnolo contenuta in un trattato tecnico attribuito al monaco Teophilus¹⁹³, scritto nel XII secolo. Il problema, segnalato da Mandosio, deriva dal fatto che questa ricetta - che contiene elementi decisamente metaforici come la creazione dei basislischi, una specie di ibridi creati artificialmente metà galli e metà serpenti, e un ingrediente prodotto dal sangue essiccato di un uomo dai capelli rossi - è inserita in un trattato tecnico in cui coesistono sostanze minerali ben identificate con i propri nomi scientifici¹⁹⁴. La spiegazione è che la ricetta, in realtà, è scritta in un linguaggio codificato e descrive un'operazione in cui viene creato artificialmente un ingrediente minerale (che in qualche modo può essere messo in relazione con un serpente velenoso) necessario a trasmutare il rame in oro. Durante il Medioevo si svilupparono due correnti di pensiero diverse rispetto alla natura organica o inorganica di questi ingredienti: la prima propendeva per un'interpretazione letterale delle procedure, mentre la seconda escludeva ogni utilizzo di elementi provenienti dal mondo vegetale o animale e li considerava, quando presenti, metafore o parole in codice¹⁹⁵.

Nel corso del Trecento, però, l'impiego di elementi appartenenti propriamente al mondo organico fu introdotto per primo da Ruggero Bacone che, come francescano¹⁹⁶, era più orientato verso l'alchimia medica e il prolungamento della vita umana, piuttosto che verso l'alchimia metallurgica¹⁹⁷.

¹⁹³ Identificato con Ruggero di Helmarshausen, monaco benedettino dedito all'arte orafa.

¹⁹⁴ In una cella sotterranea e sigillata vengono messi due polli adulti ad ingrassare. Trascorso un po' di tempo, essi copulano e depongono delle uova che vengono fatte covare da rospi nutriti a pane; ai pulcini nati, dopo sette giorni, spuntano code di serpente. Per impedir loro di fuggire nella terra, vengono messi in speciali vasi di bronzo, forati da piccoli buchi chiusi da tappi di rame per sei mesi. A questo punto i basilischi vengono completamente bruciati e le loro ceneri mescolate a del sangue essiccato e macinato di uomo dai capelli rossi, temprate con aceto molto forte possono trasformare il rame in oro. Il preparato viene spalmato su foglie di rame rosso purissimo che si mettono sul fuoco e dopo averle di nuovo immerse nel composto si lavano e si ripete l'operazione finché il composto non ha "mangiato" tutto il rame e si ottiene oro.

¹⁹⁵ Nel *Liber de magni lapidis compositione et operatione*, di autore incerto (pubblicato in GRATAROLI 1561 vol. II.) si legge (p. 5): [...] *Quidam autem posuerunt et quaesierunt hanc praecelsam scientiam in vegetalibus vel materialibus; sed quamvis istud sit possibile per naturam, non tamen eis possibile est, quia potius eis in laborando vita deficeret, quam quod laboratum ad finem deducere possent.*

¹⁹⁶ Ricordo che l'esclusione del mondo minerale dalla lista degli ingredienti da cui estrarre la *quintessenza* rispondeva ad una logica coerente con la scuola francescana. Sarà poi lo pseudo-Lullo del *De Secretis naturae* o *De Quinta Essentia* (che risale alla seconda metà del XIV secolo) che si spingerà oltre considerando questo quinto elemento capace di curare le malattie dell'uomo, ma anche di perfezionare i metalli e le pietre: *Verutamen triplicem conisationem [...] habemus: primo in medicina humana; secundo in metallorum trasmutatione; tertio in lapidibus preciosis.*

¹⁹⁷ Cfr. MANDOSIO (2012), p. 132. Un primo esempio di questa tendenza è visibile nel *Secretum secretorum* (la cui *princeps* è uscita a Venezia nel 1555), un testo apocrifo redatto secondo il modello degli *Specula principum* dove Aristotele indirizza una lettera di formazione ad Alessandro Magno in cui tra diversi

Per concludere, di seguito viene proposto il commento ai termini oscuri presenti in questo passo del *Baldus* (con la loro traduzione) assieme, ove possibile, all'indicazione delle opere o dei glossari in cui sono attestati. Nonostante non sia riuscita ad identificare l'origine di tutte le voci, è evidente come Folengo abbia avuto a disposizione un glossario alchemico da cui ha tratto degli etimi (provenienti sia dal mondo minerale, sia da quello vegetale) e li ha deformati macaronicamente. Per questo motivo, in alcuni casi dubbi, mi sono permessa di proporre alcune ipotesi di interpretazione che potranno essere confermate da una ricerca più approfondita sui manuali alchemici diffusi nel Cinquecento in Italia¹⁹⁸.

Ganger - Questo termine non è attestato, ma posso sicuramente formulare un'ipotesi. La *Sedacina* riporta *pulvis cancri*, inteso in senso alchemico, nella breve ricetta che descrive come produrre l'argento calcinato (I, XIV, 10-11: *Luna sic calcinata vocatur p.c.*). Troviamo anche l'espressione *vitrum cancri* per *vitrum argenti* (I, XXII, 55). È possibile una ripresa del termine con la sostituzione della gutturale sonora al posto di quella sorda, così come è attestata la diffusione di manuali - anche di tipo privato e non specialistico - in cui varianti simili potevano essere frequenti.

Mardach - È una probabile storpiatura di *almartech/ almartach*, ovvero il litargirio (ossido di piombo); questo elemento, abbastanza comune nella letteratura alchemica, è presente anche nella *Sedacina*¹⁹⁹ (I, XI, 12) nella ricetta per la calcinazione dell'oro:

Alio modo calcinatur sic: recipe aquam claram et pone in ea almarthech tritum et bulliat aliquociens. Postea calefac auri folia et multociens in ea extinguas donec leviter

argomenti, tratta i segreti dell'alchimia; l'opera, il Kitāb sirr al-asrār, fu tradotta dall'arabo e si diffuse in Europa in due versioni, una breve, redatta tra il 1112 e il 1128 da Giovanni di Siviglia con il titolo di *De Regimine sanitatis*, e una lunga, redatta da Filippo di Tripoli nel 1220, per poi essere in seguito riversata anche nelle lingue vernacolari. Vi leggiamo: *Lapis igitur sumitur primo metaphorice pro omni eo super quo incipit operatio alchimiae. Et hoc potest esse res mineralis, ut sulphur et arsenicum, sed melior est res vegetabilis, ut fructus et partes arborum et herbarum; optimae vero sunt res animales, ut sanguis, ovum et capilli, et maxime partes hominis, et inter illas fleuma, colera, sanguis et melancolia* (STEELE, 1920, p. 117). Allo stesso modo gli elementi considerati da Giovanni da Rupescissa (in GRATAROLI 1579, I, 1, f. 4v) non sono solamente i quattro che compongono il mondo vegetale e animale, ma ne viene introdotto un quinto, considerato la radice della vita, che ugualmente può essere estratto da elementi organici: *Et unum ex secretis naturae extractio quintae essentiae ab omnibus comestibilibus quae nascuntur in terra [...] omnes fructus et radices et herba.*

¹⁹⁸ La ricerca su questo materiale è ancora in corso. Ho avuto modo di confrontarmi con Matteo Soranzo (McGill University) che si sta occupando del problema e che mi ha confermato l'esistenza, soprattutto in ambiente parauniversitario, di manuali riassuntivi, composti da centoni, liste di parole, diffusi soprattutto in area padovana e redatti senza un grande rigore (a differenza dei prodotti di area fiorentina).

¹⁹⁹ BARTHÉLEMY (2002).

pulverizentur. Reservetur pulvis iste munde quia eciam rex dilaceratus vocatur.

Così anche nel capitolo in cui parla dei cristalli, della loro fusione e trasformazione in pietre e il loro utilizzo (I, XXI, 8), a proposito della crisolite (nome generico per pietre preziosa del genere del topazio, del berillio ecc.): *Pro crisolita, ad 20 partes ipsius pone partem semis zoalis glorificati vel almartech quod melius est.*

Nitron - Il termine deriva dal greco νίτρον, che designava nell'antichità il carbonato e il bicarbonato di sodio. Nel Medioevo passa ad indicare il salnitro, ovvero il nitrato di potassio. Nella *Sedacina* viene descritta la sua natura, i suoi sinonimi e l'impiego in diverse ricette alchemiche:

Sal nitrum est infixum et vocatur sal stolidum sive stultum quod est volatile, minerale, habens vim et naturam quasi sal armoniacus sed non adeo tamen inpinguat, mollificat et dilucidat. Et dicitur stolidum et stultum quia igne magno positum ab eo strepitu et sonitu magno resultat. [...] Est autem pervium, nitidumque natura sui et ideo sal nitrum vel mirtum appellatur. Inter omnia salia nullum habilis ad convertendum sulphur et arsenicum ad proprietatem sulphuris albi vel rubei non urentis isto invenitur. [Sed. II, IV,]

Napsa - Potrebbe trattarsi di una corruzione di *napta*. Nella *Biblioteca chemica curiosa* leggiamo:

Napta, est gumma / Napta alba, est petroleum album / Naphta, nihil aliud est, quam petroleum, oleum liquidum quod ad nos licet corruptum ferunt Agyztae.

Albar - Può essere un riferimento all'opera in bianco. Nel *Compendium Alchimiae* di Jean de Garland²⁰⁰ si trova il termine *Albuhar, id est cerussa* (ovvero la biacca). In Ruland²⁰¹: *Albaras, id est auripigmentum*; mentre in MANGET (s.v.): *Albaras, est arsenicum / Alberick, est album aeris.*

Gry - In MÜLLER²⁰² abbiamo la voce *gri, id est balsamum*; ma in MANGET si trova

²⁰⁰ GARLAND (1560), p. 19.

²⁰¹ RULAND (1612), p. 25.

²⁰² MÜLLER (1661), s. v.

gir, gith, est Calx viva. Goltz²⁰³ dice che la voce araba *gīr* - a sua volta derivata dall'ebraico - significa appunto "calce viva"; fa presente, inoltre, che sono scarsamente documentate le traslitterazioni latine, oltre ad esserci poche trascrizioni da elenchi documentati.

Brunesich - Questa voce pone dei problemi, anche se esistono diversi termini alchemici terminanti per *-ich*. Ad esempio nel *Compendium* di Jean de Garland abbiamo: *Auerich, id est sulphur; Madic, id est lac; Marich, id est scorea*. Per la radice possiamo solo fare delle ipotesi: Ruland riporta *brumati terreum, id est vas vitreum*. È anche possibile che Folengo abbia utilizzato un'etimo medievale per il "bronzo"²⁰⁴.

Climastroi - Potrebbe essere una variante macaronica da *Climia, Clinasmartica, Climastecha, id est Lithargyrum* (in MÜLLER, *s.v.*). È un termine censito da Gerardo da Cremona (*s.v. Climia, arabice*) come derivato dall'arabo. Nel Ricettario Fiorentino si legge: "Climia vuol dire quello fumo si leva dai metalli quando si fondono o oro o ariento o altri come la tutia, et molti dicono che vuol dire tutia"²⁰⁵. In MANGET (*s.v.*) viene attestata come voce paracelsiana sinonimo di *Lithargyrium*²⁰⁶. Ma è più probabile, come sostiene Goltz, che potrebbe trattarsi di una diversa interpretazione del termine alchemico derivato dall'arabo *qlīmiyā*, che identificava la *marcasita*.

Danidos - È un altro termine che pone dei problemi. Ho trovato un termine simile in un manuale dell'artigianato medievale, contenuto nel codice 490 della Biblioteca Capitolare "Feliniana" di Lucca, conosciuto come *Compositiones ad tingenda Musiva* e compilato nel IX secolo²⁰⁷. Questo manuale è segnalato da Goltz come un esempio tipico di inserimento massiccio di parole greche per indicare i minerali anche se già esistono, in

²⁰³ GOLTZ (1972), p. 261.

²⁰⁴ GOLTZ, (1972), p.176. Molte sono le teorie avanzate sull'origine della parola "bronzo" tra cui quella del germanico *brunus/bruntus*.

²⁰⁵ RICETTARIO FIORENTINO (1498), c 60v A. Il Ricettario Fiorentino, la cui prima edizione risale al 1498, è il primo esempio di farmacopea in cui si mostra la padronanza assoluta della farmacia e della medicina araba nelle scuole e nella pratica. Seguirono altre edizioni nel 1550, nel 1567 e 1574.

²⁰⁶ (*id est spuma Mercurii, vulgo autem argenti, sed plumbi potius argentum repugnantis, eiusdem farinae habetur aurum, eodem artificio utrumque paratur inter purgandum quae dicta sunt metalla*). La fonte della *Bibliotheca Chemica Curiosa* è, molto probabilmente, Martin Ruland, che definisce *Climia... creta argenti, id est*. Ma essendo sia Ruland, sia Paracelso posteriori a Folengo, non li possiamo considerare come sue fonti.

²⁰⁷ PHILLIPPS (1847), pp. 183-244.

quell'epoca, le corrispondenti voci in latino²⁰⁸. Il testo è molto corrotto, scritto in un latino "barbarico". Al capitolo 13 abbiamo una ricetta dal titolo *De antimis dedamia*, in cui la "dedamia" è certamente il nome di una pianta sconosciuta²⁰⁹. È possibile ipotizzare una trasmissione corrotta di questa voce da parte di Folengo che - a partire da un termine oscuro, ma attestato - evoca la storia delle Danaidi, rinchiusi nel Tartaro e costrette a riempire una botte d'acqua con il fondo bucato. Tale mito era considerato una metafora delle lunghe operazioni alchemiche che non arrivavano a conclusione, e rientrerebbe perfettamente nel contesto del passo.

Esig - Potrebbe essere una variante, forse solo grafica, di *Ez-zic, est Sal* (in MANGET, s.v.).

Fu - La voce compare nel trattato di farmacopea dal titolo *Quid pro quo* che accompagna l'*Antidotarium Nicolai: Pro Fu. Lilifagus: vel spica*. Müller traduce il termine con "valeriana", come è attestato anche in *Picatrix*, 3. 11. 92, dove la pianta viene impiegata per la realizzazione di un filtro d'amore e ne viene data la traduzione:

Accipe sudorem tuum in pelvi bene munda et pulchra: deinde pone illum in vase vitreo. Et ibidem ponas de rasuris que sunt sub pedibus tuis cum aliquantulo stercoris tui deseccati ad Solem, et una radicem herbe que fu in Arabico dicitur, in Latino vero valeriana. Et cuicumque volueris da ad bibendum; et diliget te.

Girapiron - Sebbene venga definito da Signorini un termine inventato "perché significa *giraforchetta*", sempre nell'*Antidotarium Nicolai* troviamo *Gira piro, id est sulfur*, con un calco dal greco che deriva dalla natura infiammabile dello zolfo: ἱερός πυρός (fuoco sacro).

Licodemon - Ho trovato il termine *lithodemon* come sinonimo di *lapis demonis* sia nel *Codex Salernitanus* di Breslavia n°1302, sia nell'*Antidotarium Nicolai: litodemon, id est lapis niger qui venit de india*. La voce potrebbe però essere anche una neoconiazione folenghiana di etimologia e significato incerto che si appoggia comunque a una mescolanza di termini esistenti in latino: il *Lycodon* è un tipo di serpente velenoso,

²⁰⁸ GOLTZ (1972), pp. 182-194.

²⁰⁹ CAFFARO (2003), pp. 64-65.

ma tra i sinonimi dell'argento vivo troviamo anche *serpens venenosus*²¹⁰. Esiste però anche il termine *Licaomnia*, corretto da Hedfors²¹¹ in *Licamoni*, nelle *Compositiones ad tingenda Musiva*: è un termine sconosciuto, ma per come viene impiegato nel ricettario indica un macerante corrosivo²¹².

Ifil - Nel *Liber aggregationis* dello pseudo-Alberto, alla voce *Centaurea* si legge: *undecima herba a Caldeis ysifilon vel yfilion dicitur*²¹³. Potrebbe essere una corruzione lessicale sulla scia dei termini uscenti in *-il* censiti nella *Sedacina*, come ad esempio *xiffilil* (*Sedacina*, I, XI, 1), che indica il termine indiano dello stagno²¹⁴.

Oriza - *L'aurum obrizum*, è l'oro che ha superato la prova del fuoco (PLIN. *nat.* 33. 59). Goltz lo segnala come termine attestato nelle *Compositiones ad tingenda musiva*²¹⁵, con il significato di oro purissimo. In MANGET il termine viene presentato come variante della più comune forma *obrizum*: *obrizum est purum aurum in spadiceum colorem arte calcinatum, aut pulveratum*.

Quasappa - Questo è un termine solo apparentemente inventato. Nell'*Ars trasmutationis metallica* di Giovanni Agostino Panteo, uscito per la prima volta a Venezia nel 1518, troviamo - all'interno dell'ennesimo elenco di termini alchemici che indicano l'argento vivo - le voci *caspachaia* e *chessep hai* (di origine ebraica)²¹⁶. A mio avviso è molto probabile che Folengo abbia avuto sotto mano un elenco simile e abbia deformato macaronicamente la voce.

²¹⁰ Cfr. MANDOSIO (2001). Alle pagine 221-222 è riportato l'elenco dei sinonimi dell'argento vivo tratto da un testo anonimo, pubblicato nel 1574, ma risalente probabilmente alla fine del XV secolo: *Onomasticon philosophicum medicum, variis linguis et synonymis perspicuum*, ripreso dall'esemplare conservato alla BNF tra i testi stampati 8° T.27-5.

²¹¹ Hialamar Hedfors, nel 1932, ha emendato il testo del codice 490 della Biblioteca Capitolare "Feliniana" di Lucca.

²¹² CAFFARO (2003), pp. 114-115.

²¹³ DRAELANTS (2007), p. 280.

²¹⁴ BARTHÉLEMY (2002, p. 164) fa notare come tutti i termini di origine greca, araba o ebraica che indicano i metalli, nella forma del loro pianeta corrispondente, sono quelli maggiormente soggetti a corruzione da parte dell'autore. Inoltre, tutti quelli che terminano con il suffisso *-il* hanno sicuramente origine ebraica (non indiana, come dice in questo caso Sedacer) che significa "dio". Questo suffisso potrebbe corrispondere quindi ai demoni associati ad ogni pianeta che vengono menzionati nel *Picatrix* (che li attribuisce, dal canto suo, ai sapienti indiani).

²¹⁵ GOLTZ (1972), p. 188.

²¹⁶ Cfr. PANTHEO (1550), p. 9.

Saragin - Anche questo termine è considerato da Signorini una neoconiazione folenghiana (perché “termine che troppo richiama il sarago, pesce di mare, commestibile”²¹⁷), ma preferisco pensare ad una possibile corruzione macaronica del termine *sarogen*, che Müller definisce: *id est Hermodactili* (un’erba medicinale purgante²¹⁸).

L’aver individuato dei legami tra la manualistica alchemica e i termini inseriti nell’impasto di questa sezione (anche se leggermente modificati macaronicamente da Folengo) conferma la diffusione di questo tipo di libri. Il fatto di aver accumulato, senza alcuna apparente selezione, termini oscuri prevalentemente di origine non latina, con etimologie spurie e di non facile comprensione, getta su questa sequenza di versi un senso di grottesco e di assurdo. Non è un caso che sia Signorini sia Chiesa hanno pensato si trattasse di una serie quasi totalmente inventata per generare un effetto comico. L’aver chiarito che questi termini hanno, al contrario, una loro attestazione convalida l’ipotesi precedentemente formulata, che cioè la parodia della *Toscolanense* sia rivolta principalmente al lessico alchemico-scientifico, riservato ai soli adepti, assurdamente oscuro e misterioso.

L’eliminazione di questi versi nella *Cipadense* ci riporta alla considerazione iniziale su un mutamento di prospettiva da parte di Folengo nella terza edizione. In questo cammino degli eroi attraverso le sfere del planetario, dalla luna al sole, la materia è stata trasposta facendo interferire, soprattutto nella *Toscolanense*, la letteratura pseudogeberiana con quella di matrice anonima dei manualetti pratici, dei cosiddetti “libri di segreti”, diffusi soprattutto nel Quattrocento. Questi manualetti, ricordiamo, sono comunque la testimonianza di un sapere pratico che non si poneva problemi teorici. L’alchimia metallurgica incontra qui il suo confine, ovvero quello della realizzazione dell’opera, mentre la discussione sulla legittimità delle pratiche alchemiche si intreccia con l’effettiva difficoltà di realizzazione degli esperimenti. Mi sembra di poter affermare

²¹⁷ SIGNORINI (1993), p. 76.

²¹⁸ Cfr.: RICETTARIO FIORENTINO (1498), c. 9r: “Gli hermodactili sono una barba di herba montana, et il buono vuole haver queste proprietà: prima bianco di fuori, et drento, grosso, leggieri et grado. Sono di dua spetie: rossi et questi sono buoni, e neri son cattivi. Vogliono stare cholti mesi sei innanzi che si usino. Durano anni III rimossi da humidità, et da fumo et da polvere”. RICETTARIO FIORENTINO (1567), p. 42: “L’ermodattilo delle spezierie pare che sia il colchico degli antichi, e che per questo sia velenoso, e da non usarsi nelle medicine, nondimeno, veggendo che preso da sé solo, nelle sue pillole, e nell’altre composizioni dove egli entra, non fa effetto alcuno maligno, più che gli altri medicamenti purganti; concediamo, che si possa usare nelle ricette, dov’entrano gli ermodattili”. Come è possibile osservare dalla differenza, nella variante della voce tra le due edizioni, il Ricettario è un testo istituzionale continuamente aggiornato e mostra l’evoluzione nel tempo della farmacopea fiorentina.

che Folengo non si discosti molto dall'opinione generale che si aveva, nel Rinascimento, su questa disciplina. Ma siamo lontani da un giudizio definitivo che ne delegittimi i fondamenti teorici, soprattutto nella *Cipadense*.

Proseguendo nella lettura del testo vediamo che nel cielo del Sole si giunge finalmente alla pietra filosofale.

Qui viene posto l'accento su un diverso punto di vista: il vero obiettivo dell'alchimia non risiede ovviamente nelle complicate operazioni di trasmutazione dei metalli, *vanas mille fadigas* (T.402) o *post mille fadigas* (C.248), ma nella ricerca della pietra che, in una glossa di T, viene definita *Verbitrium constans tribus ex verbis*.

4.1 La Pietra Filosofale

Secondo Signorini, Folengo qui fa un esplicito riferimento all'opera di Khālid ibn Jazid ibn Mu'Awijah dal titolo *Liber trium verborum*²¹⁹. Non è possibile avere la certezza che proprio questo codice sia passato tra le mani di Folengo, con o senza la mediazione di Vittorino da Feltre (ipotizzata da Signorini), ma la terminologia del *LTV* viene ripresa nei versi del *Baldus* e questo rende plausibile un collegamento tra i due testi.

La tradizione alchemica delle origini aveva prodotto una mole di opere che erano giunte all'Islam attraverso la cultura bizantina. Secondo lo storico Ibn al-Nadīm fu proprio il principe omayyade Khālid ibn Yazid, morto nel 704, che ordinò la prima serie di traduzioni di trattati alchemici dal greco e dal copto in arabo, come testimonia il prologo del *Testamento* di Morieno (primo testo tradotto dall'arabo in latino nel 1144²²⁰). Il nome di Khālid fu quindi uno dei primi ad essere associato alla letteratura alchemica araba.

²¹⁹ SIGNORINI (1993, p. 77.) ricorda che il *Liber trium verborum* (d'ora in avanti indicato con la sigla *LTV*), senza che ne sia indicata la paternità, è conservato nello stesso incunabolo (Biblioteca Civica di Verona, inc. 231) in cui è compresa anche la *Summa perfectionis magisterii* di Geber. Osserva inoltre che il codice Vat. Lat. 2059, contenente il *De astronomia* di Geber, era appartenuto a Vittorino da Feltre con il quale la famiglia di Folengo vantava parentela; cfr. CORTESI (1980), p. 99-100. Ma riguardo a questo codice, PELLEGRINI (2012, p.95) osserva che l'attribuzione a Vittorino della proprietà del codice Vat. Lat. 2059 resta dubbia, anche se al f. 193v reca la nota «*M. Venturinus de Feltro*» e che l'alternanza delle forme *Venturinus* /*Victorinus* può essere una variante grafica accettabile. Ma il vero problema, a mio avviso, è il fatto che il testo del *De astronomia* non tratta affatto di alchimia metallurgica, e questa nota a margine mostra soltanto la conoscenza del nome di Geber nell'ambiente della "Ca' Zoiosa", il convitto fondato da Vittorino, dove avevano accesso - oltre ai nobili rampolli mantovani - anche alunni meritevoli di origini umili.

²²⁰ PEREIRA (2007), p. 18.

In realtà, il *Liber trium verborum*²²¹ è un trattatello pseudoepigrafo di cui si ignora la data di composizione dove, tra le altre cose, la creazione della pietra filosofale viene espressa con la metafora della gravidanza e viene evocato l'influsso dei pianeti per il buono svolgimento delle operazioni. Nel trattato la materia viene sistematizzata descrivendo la sostanza del mercurio attraverso un'enigmatica formula numerologica, in cui sembra consistere la radice delle "tre parole":

Redeamus nunc ad expositionem trium verborum, in quibus tota ars consistit. Aqua enim dicitur tribus mensibus foetum in matrice conservare, Aer tribus mensibus fovet. Ignis totidem custodit. Hoc totum dictum est de Mercurio per similitudinem. Et verbum istud et sermo iste, et terminus obscurus est apertus ad intelligendum verum.

La pietra è quindi un'acqua viva e vivificante, anche se gli antichi filosofi non ne hanno mai indicato il nome²²².

Le implicazioni simboliche aperte dal *LTV* non sono ancora state sufficientemente indagate, ma rientrano a pieno titolo all'interno di quella letteratura alchemica che ha indugiato sulla natura della pietra filosofale con digressioni metaforiche e con parole in codice, in cui probabilmente è sbagliato intravedere significati esoterico-astrologici.

Infatti, nel *Secretum Secretorum* dello pseudo-Aristotele, tradotto in latino da Filippo di Tripoli nella prima metà del XIV secolo, leggiamo che questa "pietra che non è pietra" contiene le virtù di tre mondi - animale, vegetale, minerale:

*Accipe ergo lapidem animale, vegetabile et minerale, qui non est lapis nec habet naturam lapidis. Et iste lapis quodam modo assimilatur lapidibus montium minerarum et plantarum et animalium, et reperitur in quemlibet loco et in quolibet tempore et in quolibet homine, et convertibilis est in quemlibet colorem, et in se continet omnia elementa, et dicitur minor mundus. Et ego nominabo ipsum nomine suo quo nominat ipsum vulgus, scilicet terminus ovi. Hoc est dicere ovum philosophorum*²²³.

La natura liquida di questa pietra, appropriatamente putrefatta e distillata, indica il suo essere la sorgente della "semenza minerale", lo sperma, capace di moltiplicare ogni metallo. Nel suo stato naturale la Pietra non è questa semenza, ma contiene la sostanza

²²¹ Cito dall'edizione di SILBER (1525), ff. 151r-157r. Questa edizione è certamente tardiva rispetto alla composizione della *Toscolanense*, ma riprende integralmente dei materiali pubblicati verso la fine del XV secolo (cfr. KAHN 2007, pp. 54-55 et 61-62) che Folengo doveva necessariamente conoscere.

²²² Cfr. MANDOSIO (2012): questi concetti erano già stati espsti nella *Turba philosophorum*.

²²³ STEELE (1920), pp. 114-115.

che la partorirà, un principio generativo universale. Questo principio generativo non è altro che la *Quintessenza*, ovvero il Mercurio filosofico, la radice dei metalli, la loro “umidità radicale”. Una teoria simile è espressa anche dal *LTV*:

*Et istud occultum est de natura Solis et Ignis, et est preciosissimum oleum omnium occultorum, et tinctura viva, et aqua permanens, quae semper vivit et permanet, et acetum philosophorum, et spiritus penetrativus, et est occultum tingitivum, aggregativum et revivificativum, quod rectificat et illuminat omnes mortuos et surgere eos facit*²²⁴.

Folengo, all’inizio del passo, inserisce nella *Toscolanense* una rubrica interlineare (assente nella *Cipadense*) dal titolo: *de lapide philosophorum*. Di seguito riporto il testo delle due edizioni:

<p><i>Multicolor lapis est, elementis quatuor extat: conditus, aëreus, terrenus, aquaticus, igneus, siccus in occulto, calidus quoque, sed manifesto humidus et gelidus complexio querna fit una.</i></p> <p>415 <i>Spiritus hic lapis est, qui transmutatur in unum nobile, adustivum, pariterque volatile corpus. Non fugit a flammis, liquidi fluit instar olivi, multiplicat, solidat, praeservat tempore dempto, defunctosque valet vitali reddere luci.</i></p> <p>420 <i>Hic tribus in verbis consistit munus, ab alto est Iove donatum sapientibus atque beatis. Ingravidat semet, de semet concipit atque parturit et sibimet vivit, sibimetque trucidat. Suscitat hinc semet, nam sic Deus ordinat illum.</i></p> <p>425 <i>Est tinctura rubens lapis iste, biancaque, vivax, concipit ac aurum fumo si iungitur albo. Nunquid elithropia est? Adamas, calamita, corallus? Nunquid epistrites, nedo, feripendamus, onix? Nunquid iacintus, draconites, bena, lypercol?</i></p> <p>430 <i>Nunquid amatistum, celidonium, iris, echites? Nunquid alectorius, saunus, terpistretes, istmos? Nunquid beratidem, lazuli, radianus, orires? Nunquid nicomai? Num quem zat spudat in ostrum? Absit, nam fluitat cum corpore factus et absque</i></p>	<p><i>Multicolor lapis est, elementis quatribus extat: igneus, aëreus, terrenus, aquaticus, unde siccus in occulto, calidusque; sed in manifesto humidus et gelidus, natura ve querna fit una.</i></p> <p>255 <i>Spiritus hic lapis est, qui transmutatur in unum nobile, adustivum, pariterque volatile corpus. Non fugit a flammis, liquidi fluit instar olivi, multiplicat, solidat, praeservat tempore longo, atque potest mortos primaiae rendere vitae.</i></p> <p>260 <i>Hoc tribus in verbis consistit munus, ab alto quod Iove donatur sapientibus atque beatis. Ingravidat semet, de semet concipit, inde parturit et sibimet vivit, sibimetque necatur.</i></p> <p>265 <i>Suscitat hinc semet, nam sic Deus ordinat illum. Est tinctura rubens lapis iste, biancaque, vivax, concipiens aurum si fumo iungitur albo. Nunquid elithropia est? adamas? calamita? lypercol? # # # # # # # Absit, nam fluitat, seu sit cum corpore, seu non.</i></p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Glosse di T

412 *Igneus, bisillabum est, ut orpheus*

²²⁴ SILBER (1525), f. 152v.

426 *Non reperitur albus fumus nisi argentum vivum*

427 *Lapis nomina*

433 *Zat arabice, Bufo latine, Rospus caldaice*

Vediamo ora i punti di contatto tra il *LTV* e i versi del Baldus.

<i>LTV cap. I</i>	<i>Baldus</i>	
<i>Lapis iste de quo sit hoc opus habet in se omnes colores. Est enim albus, rubeus rubicundissimus, citrinus citrinissimus, caelestinus viridis, gravis.</i>	T.411 C.252	<i>Multicolor lapis est</i>
<i>In lapide isto sunt quatuor elementa</i>	T.411 C.252	<i>elementis quatuor/quatribus extat</i>
<i>Est enim aquaticus, aereus, igneus et terreus.</i>	T.412 C. 253	<i>conditus, aëreus, terrenus, aquaticus, igneus, igneus, aëreus, terrenus, aquaticus unde</i>
<i>In lapide isto in occulto est caliditas et siccitas, et in manifesto frigiditas et humiditas: oportet ergo nos occultare manifestum, et id quod est occultum facere manifestum:</i>	T. 413	<i>siccus in occulto, calidus quoque, sed manifesto</i>
	C.254	<i>siccus in occulto, caldusque; sed in manifesto</i>
<i>illud autem quod est in occulto, scilicet caliditas et siccitas, est oleum, et istud oleum est siccum, illa siccitas tingit et non aliud, quia alkale et non aliud tingit. Illud quod est in manifesto frigidum et humidum: est fumus aquosus corrumpens: oportet ergo ut illa humiditas et frigiditas sit compar caliditati et siccitati, ita ut non fugiat ab igne</i>	T.415-417 C.256-258	<i>Spiritus hic lapis est, qui transmutatur in unum nobile, adustivum, pariterque volatile corpus. Non fugit a flammis, liquidi fluit instar olivi,</i>
<i>quia inter illam frigiditatem et humiditatem est una particula calida et sicca, oportet ergo quod frigidum et humidum recipiant caliditatem et siccitatem quod erat in occulto, et fiant una substantia</i>	T.413-414	<i>siccus in occulto, calidus quoque, sed manifesto humidus et gelidus complexio querna fit una;</i>
	C.254-255	<i>siccus in occulto, calidus quoque, sed manifesto humidus et gelidus, natura ve querna fit una</i>

<i>LTV cap. II</i>	<i>Baldus</i>	
<i>Hic est liber trium verborum, liber lapidis preciosi, qui est corpus aereum, et volatile, frigidum et humidum, aquosum et adustivum</i>	T.416 C.257	<i>nobile, adustivum, pariterque volatile corpus.</i>
<i>Et tunc mutatur spiritus iste in nobilissimum corpus, et non fugit ab igne et currit ut oleum</i>	T.417 C.258	<i>Non fugit a flammis, liquidi fluit instar olivi,</i>
<i>quod est tinctura viva multiplicativa, ponderativa, colorativa, declarativa, consolidativa, pulcherrima, ingressiva, perseverativa, atque perpetua frangitiva, et est tamen Sol preciosus.</i>	T.418 C.259	<i>multiplicat, solidat, praeservat tempore dempto/longo,</i>

<i>LTV cap. III</i>	<i>Baldus</i>	
<i>Et sic illud quod est de tribus verbis legitur et aliter a quibusdam intelligitur, ut omnes clare et aperte non intellegant causam in tribus verbis</i>	Gl. T. 410	<i>Verbitrium, constans tribus ex verbis</i>
<i>Et est (...) occultum tingitivum, aggregativum et revivificativum, quod rectificat et illuminat omnes mortuos, et surgere eos facit</i>	T.419	<i>defunctosque valet vitali reddere luci.</i>
	C.260	<i>atque potest mortos primaiae rendere vitae.</i>

Nella stessa cinquecentina²²⁵ contenente il *Liber trium Verborum*, è conservato un altro testo anonimo dal titolo *De materia philosophici Lapidis, acutissime colloquentium Fragmentum*. Anche qui notiamo alcune riprese nel passo folenghiano in esame:

*Dicit Rachaidebae²²⁶ filius Xetheibide philosophus Regis Persarum et Principis Romanorum: Sperma lapidis est frigidum et humidum in manifesto, et in occulto calidum et siccum [...] Dicit Rodianus: sperma est album et liquidum [...] et in hoc intelligitur de uno lapide, et dicitur sperma **album** et liquidum, postea **rubeum**.*

Così in *Baldus* T.425:C.266, *Est tinctura rubens lapis iste, biancaque, vivax.*

²²⁵ SILBER (1525), ff. 173v-179v.

²²⁶ Michela Pereira, citando RUSKA (1997) e HALLEUX (1979), afferma che sotto questo nome sia nascosto l'autore del *LTV*, cfr. PEREIRA (2007), p. 1330, n. 3.

[...] *et modo dicimus de secundo spermate, dicit Veradianus de secundo spermate, quod est Lapis solus, nec est alius ei similis in hoc mundo, qui se ipsum impregnat, et in se ipso concipit, et se ipsum parturit* [...]

Così in *Baldus* T.422-423 : C.263-264, *Ingravidat semet, de semet concipit atque / parturit et sibimet vivit, sibimetque trucidat*

[...] *Et cum hac tinctura rectificantur omnes mortui ut semper vivant.*

Così in *Baldus* T.419, *defunctosque valet vitali reddere luci*; C.260: *atque potest mortos primaiae rendere vitae.*

Signorini ha voluto intravedere, nell’inserimento del *verbitrium* nel *Baldus*, la volontà di Folengo di esprimere una metafora cristologica (la divinità che si incarna, nasce e muore e infine resuscita per volontà del Padre) senza accorgersi che si tratta soltanto di un linguaggio cifrato e che il testo sta descrivendo, metaforicamente, delle operazioni pratiche di alchimia metallurgica con l’uso di parole chiave. Oltre a ciò, è privo di fondamento teologico (tenendo a parte lo gnosticismo, che comunque non può essere pertinente per il *Baldus*) dire che Cristo *se ipsum impregnat*: l’incarnazione di Cristo, secondo il canone cristiano, avviene attraverso Maria. Possiamo quindi considerare improbabile che la metafora sessuale della pietra che ingravida sé stessa sia particolarmente significativa in senso cristiano per Folengo: si tratta semplicemente della ripresa di un’allegoria diffusa nella letteratura di genere²²⁷.

A livello stilistico, in questa prima parte dell’*excursus* sulla pietra filosofale, le due redazioni del *Baldus* non differiscono granché. Il verso in T.418 è *multiplicat, solidat, praeservat tempore dempto* la cui clausola ricorda LUCR. 3. 604: *imbecilla foras in aperto, tegmine dempto*: qui Folengo utilizza un termine proveniente dalla sua memoria poetica lucreziana (il riferimento è all’anima privata dal riparo del corpo dopo la morte) per indicare la qualità della pietra “che resiste al passare del tempo”; in *C* il nesso viene semplificato a livello semantico, ma è probabile che Folengo abbia variato perché la clausola *tempore longo* si incontra ripetutamente nell’esametro classico (cfr. per esempio *OV. epist. 20. 17: Quique fuit numquam parvus, nunc tempore longo*²²⁸). Il nesso di T.419

²²⁷ Ricordo che il concetto di autofecondazione, riferito al mercurio quale pietra filosofale, è presente anche nel *Vade Mecum* di Frate Elia, cfr. p. 42 del presente lavoro.

²²⁸ La clausola è presente anche in *CAT. Carm. 66. 35*; *OV. epist. 20.17*; *OV. fast. 5. 481*; *LUCAN. 5.120*.

Reddere luci potrebbe essere, forse, un'eco di Lygd. 3. 25: *O niueam, quae te poterit mihi reddere, lucem!*²²⁹

Nei vv. T.423:C.264, le clausole di entrambe le redazioni del *Baldus* differiscono dal *LTV*. *T* ha in finale di verso *sibimetque trucidat* che viene variato, in *C* con *sibimetque necatur*. Il *sibimet* ripetuto in *C*, quando con il passaggio dall'attivo al passivo non ce ne sarebbe più bisogno, probabilmente viene dall'anafora, che contribuisce ad alzare stilisticamente il verso.

C'è da aggiungere, però, che alcuni dei concetti espressi nel *LTV* e nel *De materia philosophici Lapidis* erano conosciuti e riportati, più o meno con la stessa terminologia, anche in altri testi utilizzati nelle università. Lo testimoniano un paio di passi del *Compendium alchimiae* di Jean de Garland, dove si fa menzione del triplice colore della pietra filosofale, delle sue quattro nature che confluiscono nella sostanza liquida del mercurio e che muore e poi risorge mutato in oro:

Hic lapis triplex est et unus, quatuor habens naturas, et tres colores scilicet nigrum, album et rubeum; [...] Completum est hoc quod dictum est, de operatione solis lapidis, tum naturarum, et trium colorum, et quatuor naturarum: quatuor colorum in unitate, scilicet in mercurio solo.

E sempre a proposito del mercurio dice: *qui seipsum mortificat, resurgit, et vivificat, et seipso in aurum convertit*²³⁰.

Dopo tutto questo discorso teorico sulla natura della pietra filosofale Folengo inserisce, nella *Toscolanense*, una serie di interrogative retoriche che vengono cassate (tranne quella del primo verso dove figurano i minerali più comuni) nella *Cipadense*. L'espunzione è parallela a quella precedente dei vv. T.404-408. Si tratta nuovamente di un elenco, questa volta di pietre note per le loro proprietà che vengono messe a confronto con la vera e superiore virtù del *lapis philosophorum*. Anche in questo caso Folengo ha voluto giocare con la tradizione, facendo sfoggio di erudizione e provocando un effetto sovrabbondante. La maggior parte dei minerali è censita nel *De mineralibus* di Alberto Magno e nel *Lapidario Estense*, ma non mancano riferimenti ad una tradizione più estesa (come, ad esempio, il *Lapidario* in versi di Marbodo di Rennes, del XI secolo).

²²⁹ Possiamo considerare questa una rielaborazione della memoria poetica di Folengo - non di una ripresa vera e propria della clausola - anche perché il senso è diverso. Il modello per il poeta è comunque classico sia che l'attribuisse a Tibullo o a Ligdamo.

²³⁰ GARLAND (1560), pp.19-23.

Elithropia - ALB. MAGN., *min. s.v.*: *lapis est viridis fere smaragdo similis, respersus sanguineis guttis. Tunc eliotropiam dicunt esse vocatum necromantici, qui est gemma Babylonensis.*

Adamas - ALB. MAGN., *min. s.v.*: *adamas autem sicut superius fecimus mentionem lapis est durissimus.*

Calamita - Termine comune. In MANGET si legge *Calamina, est lapis Calaminaris.*

Corallus - Termine comune. In ALB. MAGN., *min. s.v.*

Epistrites - ALB. MAGN., *min. s.v.*: *lapis est natus in mari rutilans et rubicundus.*

Nedo - Posso soltanto ipotizzare che si tratti di una corruzione di *Medo*, voce presente nel lapidario di Marbodo.

Feripendamus - Il secondo libro del *De virtutis herbarum lapidum et animalium* – opera conosciuta anche con il titolo di *Liber aggregationis* - tratta dei minerali e inserisce un'elenco di circa quarantasei notizie sulle pietre. Sicuramente non albertina, ma altrettanto sicuramente piuttosto antica (XIII-XIV secolo), questa collezione di testi è stata molto letta e diffusa. La vulgata di questo trattato, come dimostrato da Draelants, presenta numerose corruzioni e falsi sinonimi trasmessi dalla tradizione manoscritta. Ad esempio la pirite persiana diventa *periche sive peudamus* e, per analogia o amalgama, *feripendamus*²³¹.

Onix - in MANGET, *s.v.*: *est gemma repraesentans candorem ungui*; vengono indicate come fonti Alberto Magno e Martin Ruland.

Iacintus - ALB. MAGN., *min. s.v.*: *Expertum ad sonum provocandum, propter suam frigidam complexionem - Hyacinthorum due sunt genera: aquaticus videlicet et saphirinus.*

²³¹ DRAELANTS (2007), p. 295.

Draconites - in MANGET, s.v.: *Draconites, seu drachates gemma est*; in ALB. MAGN., min. s.v. *Dracontes*: [...] *a capite draconis extractus, et fertur ab oriente ubi sunt dracones magni. Est autem virtus efficax eius sicut et Boracis, quando de vivo dracone adhuc palpitante extrahitur [...] Dicitur autem venenum fugare, praecipue quae sunt ex incessibus venenatorum animalium, victores etiam dicunt efficere*).

Bena - Nel trattato *De Vinis*²³² di Arnaldo da Villanova sono presenti le voci *been album* e *been rubeum*. Si tratta di termini ripresi dalla farmacopea araba senza peraltro essere stati chiaramente identificati. Potrebbe trattarsi di radici corrispondenti alla *centaurea behen*, oppure al *Benalbum*, un albero di noci, detto anche *moringa olifera* (nella farmacopea ci si riferisce piuttosto all'olio estratto da questi frutti).

Lypercol - è un termine più oscuro rispetto ai precedenti (spostato in clausola al v. 268 al posto del termine *corallus* in *C*, mentre in *T* era al v. 429); esso è presente nel *Liber aggregationis*, s.v. *lapide lipparea*, voce corrotta in alcuni manoscritti in *lipercol*²³³.

Amatistum - ALB. MAGN., min. s.v. *Ametistum*: [...] *Operatur autem contra ebrietatem, ut dicit Aron, et facit vigilem, et malas reprimit cogitationes, et bonum in scibilibus confert intellectum*.

Celidonium - ALB. MAGN., min. s.v.: *Celidonium duas habet species, unus est niger, alter rufus invenitur*.

Iris - termine comune, in MANGET, s.v.: *est gemma crystallo similis*.

Echites - ALB. MAGN. min. s.v.: *gemmarum optima est, colore punico*.

Alectorius - ALB. MAGN. min. s.v.: *Alecterius est gemma quae vocatur lapis galli, et est albus nitens crystallo obscuro similis*.

Saunus - Una variante del *Liber aggregationis* alla voce *De lapide Samii*,

²³² Scritto fra il 1309 e il 1311, questo trattato è probabilmente autentico, cfr. PEREIRA (1995), p. 105.

²³³ DRAELANTS (2007), p. 329.

corregge con *Saunus*²³⁴.

Terpistretes - Una variante trasmessa dai codici del *Liber aggregationis* sotto la voce *Epistrites* dice: *accipe lapidem qui terpistretes nuncupatur*²³⁵.

Istmos - Una variante del *Liber aggregationis*, sotto la voce *Iscustos*, dice: *accipe lapidem hystmos appellatur, qui, ut dicit Ysidorus, similis est croco*²³⁶.

Beraticum - Potrebbe essere una corruzione di una variante della voce *gerachidem* del *Liber aggregationis*²³⁷: *accipe lapidem qui geraticum vocatur. Est nigri coloris.*

Lazuli, - *lapis lazuli* (PLIN. nat. 1. 37. 38 lo definisce *genus lapidis*).

Radianus - ALB. MAGN., *min. s.v.*: *radaim lapidem et donaticum eundem aiunt*; una variante del *Liber aggregationis* riporta la voce *radianus*²³⁸.

Ories - Potrebbe essere una corruzione di *orites* presente nel *Lapidario* di Marbodo di Rennes e in ALB. MAGN., *s.v.*: *Orithes [...] habet tres species, quarum una nigra est; alia est viridis habens maculas albas. Tertia autem species est cuius altera pars aspera est et altera plana. Et color eius est quasi ferri lamina. Et gestatus preservat a diversis casibus et a pestiferis morsibus reptilium. Et in physicis lecturis vel ligaturis dicitur quod lapis ille appensus mulieri prohibet ipsam impregnari et si sit pregnant, facit abortum.* In una famiglia del *Liber aggregationis* la voce appare corrotta in *ories*²³⁹.

Nicomai - ALB. MAGN., *min. s.v.*: *nicomar, idem est quod alabastrum, quod quidem est de genere marmorum tamen quia virtus ejus est mirabilis, inter lapides pretiosos ponitur.* Una variante del *Liber aggregationis* riporta *nycomay*²⁴⁰.

²³⁴ DRAELANTS (2007), p. 341.

²³⁵ DRAELANTS (2007), p. 319.

²³⁶ DRAELANTS (2007), p. 325.

²³⁷ DRAELANTS (2007), p. 326.

²³⁸ DRAELANTS (2007), p. 328.

²³⁹ DRAELANTS (2007), p. 339.

²⁴⁰ DRAELANTS (2007), p. 327.

Zat - Nella *Toscolanense* compare a margine una glossa riferita all'espressione (*lapis*) *quem zat spudat in ostro* che dice: *zat arabice, bufo latine, rospus caldaice*. Ma la pietra sputata dal rospo non è altro che la "borace", definita in ALB.MAGN. *min. s.v.: borax, ut quidam dicunt, lapis est qui ita dicitur a buffone, quod in capite ipsum portat: et est duorum generum*. Naturalmente i termini *zat* e *rospus* non sono né arabo né caldaico (*zatt* è mantovano). Questo tipo di glossa ricorda il processo di neoconiazione dei termini scientifici, provenienti da lingue diverse, che aveva prodotto la serie dei lessici alchemici dal Medioevo al Rinascimento, alimentato anche della farmacopea popolare. Uno di questi è il *De medicamentis liber* di Marcello²⁴¹ che, nonostante alcune aggiunte celtico-galliche, ha come base lessicale la medicina greca. Si tratta d una raccolta di ricette che provengono dalle *Compositiones* di Scribonio Largo, da Plinio e da altri scritti galenici. Il testo propone la traduzione dei termini tecnici attraverso un corposo numero di glosse sinonimiche e Goltz²⁴² osserva che se Marcello fosse davvero stato, come afferma, il *magister officiorum* - e avesse avuto quindi una conoscenza approfondita della materia - avrebbe potuto tradurre direttamente i termini di cui si disponeva il sinonimo in latino. È evidente però che molte di queste parole, derivate dalla collazione di traduzioni esistenti, vennero riportate senza essere tradotte producendo il bilinguismo nella nomenclatura e i continui inserimenti di glosse nel testo. La presenza di sinonimi non riconosciuti mostra l'ignoranza del compilatore (su 39 nomi di minerali abbiamo la corrispondenza di sole 28 sostanze). Alla fine dell'opera figura un *carmen de specibus* che fa pensare molto ai due elenchi di termini alchemici presenti nella *Toscolanense*:

Floribus et variis herbis, holere atque metallis
Sandyce et creta, spimitho, pumice, gypso,
Cadmia, chalcite, chalcantho, chalcecamino,
Cassitero molli, lepide, cypro atque atramento
Galbana, sandaracan, samsucum, sporon, alumen
Andrachnen, acoron, opopanaca, pompholygemque

L'espunzione di tutta questa serie di versi ha eliminato dalla *Cipadense* l'effetto dispersivo e sovrabbondante delle interrogative retoriche e dei termini oscuri, portando il lettore a dare maggiore importanza ai due versi che seguono. Nel capitolo seguente si

²⁴¹ Edizione critica in NIEDERMANN (1968). Marcello era un alto funzionario sotto Teodosio e viveva a Bordeaux. Gli epiteti *Empiricus* e *Burdigalensis* sono più recenti.

²⁴² GOLTZ (1972), pp. 204-205.

cercherà di chiarire il possibile significato di questi due versi, che definiscono la natura della pietra filosofale folenghiana.

5. Deffinitio lapidis philosophorum

Una rubrica interlineare nella *Toscolanense*, dal titolo *Deffinitio lapidis philosophorum* e posta alla fine del passo precedente, introduce due versi che pongono un problema esegetico ancora non risolto.

435 *Est vi (num dicam tandem manifestius?) est A,* 270 *Est vi (num dicam tandem manifestius?) est A,*
qua vita fruimur, qua verum nascitur aurum. *qua vita fruimur, qua verum acquiritur aurum.*

Con tale formula l'autore intende svelare al lettore quale sia la vera natura della Pietra Filosofale, definita precedentemente (al verso T. 410 : C.251) con il termine *verbitrium*²⁴³. Oltre a dirci che la Pietra consiste in tre parole (T.421-22 : C.261-62 *Hic [C. Hoc] tribus in verbis consistit munus, ab alto / est [C. quod] Iove donatum sapientibus atque beatis*), Folengo propone al lettore un altro indizio al verso T.435:C.270: *est vi... est A*. Tonna²⁴⁴ traduce “vi” con un'improbabile connettivo esplicativo: il lapis è, “in sostanza” (lo dirò una buona volta più chiaramente?), è A. Rodolfo Signorini²⁴⁵, che si è occupato di commentare tutto l'episodio alchemico del XIII libro, interpreta il verso unendo le lettere VI con A e - sulla base dell'evangelico “*Ego sum via, et veritas et vita*” (Io,14,6) - identificherebbe nella lettera A l'Alfa apocalittico, il Principio, Dio, per il quale si perviene all'oro vero, non quello falso prodotto dall'alchimia. Le traduzioni di Mario Chiesa²⁴⁶, quella inglese di Ann E. Mullaney²⁴⁷, così come il commento complessivo dell'opera di Marco Faini²⁴⁸, riportano la traduzione di Tonna accanto all'interpretazione evangelica di Signorini senza peraltro prendere una posizione precisa. D'altra parte, sul fatto che il *lapis* fosse sostanzialmente privo di nome (e quindi capace di assumere tutti i nomi possibili) si erano soffermati numerosi testi della tradizione latina, a cominciare da Bono²⁴⁹ fino ad arrivare all'analogia lapis-Cristo degli *Exempla* di

²⁴³ *Verbitrium lapidem retrovavit philosophorum*, in cui la glossa di T recitava: *verbitrium, constant tribus verbis*.

²⁴⁴ DOSSENA, (1958), pp. 561-563.

²⁴⁵ SIGNORINI (1993), p. 79.

²⁴⁶ CHIESA (1997), p. 579.

²⁴⁷ MULLANEY (2008), *ad v. VC. 270*.

²⁴⁸ FAINI (2010), p. 160.

²⁴⁹ Cfr. CRISCIANI (1981), p. 132. Sui nomi del lapis nella *Pretiosa Maragarita Novella* (in MANGET 1702, II, pp. 34-35) Bono scrive: *Et breviter de iis quae sunt et iis quae non sunt [...] possunt omnia dici de hoc lapide venerando [...] Amplius quamvis haec nomina infinita ficta sint, non est mirandum, quoniam hic*

Arnaldo da Villanova: *et secundum conceptionem et generationem et nativitatem et passionem Christi potest comprehendere elixir nostrum*. Ma, come ho già dimostrato nel precedente capitolo, ricondurre le metafore dell'alchimia metallurgica ad un significato trascendente potrebbe essere un errore di sovrainterpretazione perché, anche in questo caso, potremmo trovarci di fronte a parole in codice che descrivono mere operazioni di laboratorio.

Resta comunque difficile dare un significato preciso alle tre lettere V-I-A, tenendo conto anche del problema posto dall'anafora *est / est*, che non ci permette di accettarle tranquillamente come elementi di un'unica parola spezzata. Inoltre, la costruzione della frase contenuta entro le parentesi (*num dicam tandem manifestius?*) è strana per la lingua letteraria, soprattutto classica, che cerca sempre di far prevedere dalla scelta della particella se la risposta attesa è affermativa o negativa: *num* farebbe prevedere appunto una risposta negativa (anche se in Folengo vengono usate entrambe le forme).

Per questo motivo, nell'affrontare questo passo, ho cercato di formulare un'ipotesi esegetica che rispettasse il *modus operandi* del macaroneo folenghiano facendo allo stesso tempo riferimento alla trattatistica alchemica rinascimentale.

La *VIA* (parola spezzata dall'interrogativa diretta) è un indovinello nel quale vengono adombrate due parole chiave: leggendo in sequenza le lettere VI e la particella *num* (senza considerare la parentesi) si ottiene la parola *VInum* (lo spirito di vino, o *aqua vitae*, che è considerato da Arnaldo di Villanova il più perfetto dei mercuri vegetali); stessa cosa se leggiamo la A finale in sequenza con la prima parola del verso successivo, *qua* (in questo contesto non avrebbe importanza la quantità sillabica), si ottiene la parola *Aqua*. Possiamo quindi ipotizzare un gioco di Folengo che, attraverso una formulazione volutamente ambigua ed enigmatica, fa affiorare nel testo le due parole chiave del vino e dell'acqua con cui indica l'essenza del *verbitrium*²⁵⁰. Un enigma costruito tenendo conto, concretamente, anche della tradizione dei gesuati (ordine fondato da Giovanni Colombini nel XIV secolo dopo le grandi epidemie di peste) che utilizzavano l'*aqua vitae* per tenere in vita i moribondi il tempo sufficiente a confessarsi e a fare testamento. I loro monasteri erano muniti di laboratorio di distillazione ed essi erano conosciuti col soprannome di

lapis orphanus proprio nome caret nec proprium nomen aliquod habere potest nisi lapis philosophorum.

²⁵⁰ Anche lo pseudo-Geber (nel *De investigatione perfectionis*, in SILBER 1525, cap. 5) aveva assimilato il *lapis* ad un'acqua, facendo riferimento alla natura liquida del mercurio: *Haec aqua lapis noster est, et argentum vivum de argento vivo, et sulphur de sulphure, ex corpore spirituali abstractum et subtiliatum, sive attenuatum, quae meliorari potest, confortando in ipsam virtutes elementales, cum aliis preparatis, quae sunt ex genere sui generis.*

“fratelli dell’acqua vite”²⁵¹. Dal punto di vista di Folengo l’acqua e il vino, come il cibo in generale, si adattano perfettamente alla poesia macaronica e alle sue “grasse muse”.

Il significato letterale della sequenza è infatti questo: grazie alla virtù delle tre parole (*verbitrium*) abbiamo la vita, grazie ad essa si ottiene l’oro vero (*T: qua verum nascitur aurum; C: qua verum acquiritur aurum*). Questo verso si ricollega al precedente ed è doveroso interrogarsi su cosa intenda Folengo per “oro vero”, se ne esista un altro contrapposto, ovvero falso. Un segnale dell’ambiguità di questo verso lo fornisce l’unica variante: *nascitur/acquiritur*. In *T* l’oro vero sarebbe “generato” dalla pietra filosofale, mentre in *C* potremmo intendere con “grazie alla pietra ci si procaccia l’oro vero”. Lo slittamento di senso nella *Cipadense* può indurci a pensare anche alle attività fraudolente attribuite agli alchimisti di cui abbiamo parlato nel capitolo generale relativo alla storia della disciplina: l’oro alchemico è falso e gli artefici sono dei falsari che cercano con la frode di arricchirsi alle spalle della gente.

Nel concludere le mie considerazioni su questi versi non posso fare a meno di ricordare il giudizio di Cordié²⁵² sulla *Toscolanense*, naturalmente considerata nella sua globalità: in effetti nei versi compresi nelle due ultime sezioni (che in *T* sono contrassegnate dalla glossa *Ars Alchimiae*) tutte le lunghe elencazioni, dense di rimandi alla trattatistica alchemica sia alta sia popolare, interrompono spesso, e forse in maniera un po’ pesante, la narrazione. Ma questo giudizio sarebbe giustificato soltanto se volessimo vedere come scopo della poesia folenghiana la ricerca del vero e, nel *Baldus*, un romanzo realista. In realtà qui si tratta della parodia dell’oscurità del linguaggio utilizzato per descrivere i processi alchemici e gli elementi in essi utilizzati.

Le fonti per la materia trattata come abbiamo visto sono diverse e ibridate tra di loro, cosa che mi spinge a pensare più probabilmente all’utilizzo di un manuale di alchimia, una compilazione a guisa di centone.

Vediamo adesso di analizzare brevemente quali potrebbero essere le fonti su cui si appoggia la costruzione folenghiana anche se il materiale a disposizione è molto eterogeneo e mostra una certa complessità sia dal punto di vista teorico, sia formale. Della questione si sono occupati Crisciani²⁵³ e Calvet²⁵⁴ che hanno analizzato le somiglianze e

²⁵¹ EAMON (1994), pp. 394-395.

²⁵² Cfr. CORDIÉ (1936, p. 178). “[...] la prima cosa a riscontrarsi nella lettura è il grande numero dei cosiddetti pezzi di colore [...] Ma quanta confusione! Troppe cose vuol dire il nostro Merlino: e nella briosità delle espressioni s’accontenta d’un risultato grossolano”.

²⁵³ CRISCIANI (2003), pp. 217-246.

²⁵⁴ CALVET (2003), pp. 177-216.

le nette differenze tra la trattatistica che aveva per oggetto la farmacia alchemica e la farmacia medica - o, meglio ancora - tra il concetto di *elisir* e di *teriaca*. Nello stesso volume Bagliani²⁵⁵ aggiunge, da parte sua, alcune riflessioni stimolanti su Ruggero Bacone sottolineando l'esistenza di diverse concezioni della *prolongatio vitae* nelle opere del francescano che sono tutt'altro che omogenee o facilmente unificabili. Questa non linearità si riflette nel concetto - o, meglio, nelle diverse concezioni - di *elisir* che Bacone aveva e, quindi, nella sua stessa visione alchemica. Ciò suggerisce l'esistenza di un quadro molto più complesso di quanto si sia finora sospettato, una possibilità che richiede uno studio più sistematico delle fonti utilizzate nei manuali redatti dagli alchimisti rinascimentali, e del loro carattere proteiforme, che probabilmente non è ancora completo.

Che l'*aqua vitae* potesse essere distillata a partire dal vino (*ex vino rubicundo*) si ritrova sia nell'*Antidotarium* sia nel *Liber de Vinis* di Arnaldo da Villanova. Nel manoscritto di Cambrai è definita come un vapore minerale con le proprietà del balsamo e dell'olio²⁵⁶. Trattati analoghi sono lo pseudoarnaldiano *De aqua vitae simplicis et composita* e il *De conservanda juventute et retardanda senectute* dello pseudo-Bacone.

Il vero Arnaldo da Villanova, nello *Speculum medicinae*, rimproverava agli alchimisti (a quelli che pretendevano di curare il corpo umano con una tintura ottenuta attraverso l'alchimia) di non comprendere che il corpo umano non poteva assorbire una medicina che gli era estranea: la medicina doveva essere *subtiliativa, in quantum talis numquam excludit, quoniam manente forma humoris, grossitiem ejus attenuat*²⁵⁷. Questa opinione posava su una nozione medica secondo la quale si potevano migliorare le virtù del corpo umano soltanto con l'apporto di medicine accordate alla sua complessione. Allo stesso modo, lo pseudo-Arnaldo dell'*Epistola ad Jacobum de Toletis de Maximo secreto medicinale*, distingue tra l'*Elixir vitae* e l'*Elixir alchimiae* fabbricato a partire da un sangue purificato che non si realizzava a partire dalla putrefazione (la quale avrebbe ripugnato alla natura umana).

²⁵⁵ PARAVICINI BAGLIANI (2003), pp. 33-53.

²⁵⁶ CALVET (2011), p. 89. Vedi il ms. BM, 919, fol. 148.

²⁵⁷ ARNALDO DA VILLANOVA (1585), p. 108.

5.1. Il vinum aqueum

Nel *De vinis*, dopo aver presentato l'oro come un medicamento molto efficace, Arnaldo torna sulla questione ricordando certi cardinali che mangiavano dei pezzetti d'oro a fini curativi, suggerendo un altro procedimento consistente nel distillare l'oro in maniera di produrre un'acqua potabile. In ogni caso l'Arnaldo autentico non riconosce che l'*elixir de auro* fosse una medicina per i metalli, come invece veniva fatto intendere nel *Rosarium philosophorum*, dove l'*elixir* è medicina sia per i metalli, sia per il corpo umano. La trentacinquesima ricetta del trattato *De Vinis* di Arnaldo da Villanova, il *vinum aqueum*, è forse una delle più interessanti di tutto il libro: si tratta di un placebo somministrato al paziente tramite un abile gioco di mano da parte del medico. La bottiglia che dovrebbe contenere il rimedio rimane sostanzialmente piena d'acqua e la cura non è altro che la somministrazione di una falsa panacea tramite un rituale di guarigione:

*Vinum aqueum ad decipiendum infirmos, orificium ampullae plenae aqua obturetur digito superposito, et ita tenendo intromittatur in vas plenum vino rubeo proprie, et odorifero: et cum in fundo vasis locata fuerit, digitum eleuetur, et diu teneatur sub vino. Et cum extrahi debeat simili modo cum digito superposito extrahatur, et servetur, et erit in colore vini cum modico sapore, cum quo decipitur infirmus.*²⁵⁸

5.2 Il linguaggio cifrato

Come ho già detto in apertura, non si può comunque tralasciare il fatto che l'enigma di Folengo sia scritto in codice. La scoperta di una *Summetta*, scritta in dialetto veneto, (MS. 7529 J Montreal Osler) potrebbe darci un'idea della tipologia di manualetti rinascimentali redatti tramite un cifrario alchemico simile a quello folenghiano²⁵⁹. Il trattatello riassume brevemente i concetti cardinali dell'alchimia metallurgica, disponendoli in sei capitoletti: 1° sie ditta que cosa è elixir; 2° e ditta que cosa è lapis; 3° e ditta que cosa è alkimia; 4° e ditta que cosa è mestruj; 5° e ditta que cosa è mercurij; 6° e ditta que cosa è sulphiri. Procede poi con una canonica discussione di tre *argumenta pro arte et contra artem*. La *Pratica* è poi divisa in cinque capitoli: 1° *De generatione*

²⁵⁸ ARNALDO DA VILLANOVA (1585), p. 596.

²⁵⁹ La segnalazione di quest'operetta mi è pervenuta grazie a Matteo Soranzo, che mi ha permesso di visionarne una copia (CHRISTOFORO DA PARIGI 1472).

menstrui majoris; 2° De creatione de mercurij majoris; 3° De solutione; 4° De separatione; 5° De unione.

Le quali intese le metemo suso el periculo dela anima nostra che voi le debiate secretissime tenere et celate, et a loco et tempo in le necessità vostre adoperarle.

A tale scopo cifra tutti i procedimenti che va a descrivere con le lettere dell'alfabeto²⁶⁰, per poi proseguire inserendo stralci delle varie opere alchemiche, soprattutto quelle di Lullo (ed è molto probabile che si debba a questo autore l'idea di utilizzare un cifrario alfabetico). Nel capitolo dedicato alla fabbricazione dell'*aqua de vita* scrive:

Impero che la intentione nostra sie per questa scriptura darvi aperta intelligencia de tutto quello che ha detto Raimondo et Rainaldo et finaliter li dottori vechij et moderni. Avenga che loro habino facto molti volumi solum per involupar la arte.

Al termine della *Pratica*, che è quindi assimilabile ad un centone composto da concetti e frasi riprese dai testi alchemici della tradizione, Cristoforo inserisce un *Alphabetum*, con lo scioglimento dei simboli, del quale riporto le definizioni che potrebbero essere interessanti per l'interpretazione del cifrario folenghiano:

V significat bociam (il vaso alchemico).

I significat preparatio de le terre;

A significat deum a quo cuncta procedunt, ma anche chaos, id est principium;

È possibile ipotizzare che Folengo avesse presente questo tipo di trasmissione della conoscenza delle procedure alchemiche, fortemente influenzata dalla letteratura sull'*aqua vitae*, o sull'oro potabile; come sicuramente conosceva le teorie lulliane del calcolo combinatorio. È evidente che con la mescolanza di queste istanze (le fonti alchemiche, i codici lulliani e lo scherzo ai lettori) Folengo ottenga un effetto parodico.

Leggendo con attenzione il passo possiamo notare inoltre una contraddizione interna: la pietra filosofale, operando secondo il volere di Dio, sarebbe principio della vita e del vero oro (T.436: C.271), in palese antitesi rispetto al minerale potenzialmente falso prodotto dall'alchimia.

Folengo nella *Toscolanense* aveva abbassato il tono generale apponendo a cornice

²⁶⁰ Vedi ad esempio la dicitura, *purificatio aquae communis quod est C.*

corposi elenchi di elementi volutamente oscuri, assieme a glosse (*Nomina diversorum convenientium in Alchimia*, e ancora *Lapidum nomina*) che spiegavano quegli stessi termini con l'intersezione di diversi linguaggi (come ad esempio *zat arabice, bufo latine, rospus caldaice*). Si tratta di formazioni lessicali di termini dove la falsa sinonimia è comunque spia della sensibilità folenghiana nei confronti del plurilinguismo.

Parrebbe quindi che Folengo, in questa prima redazione, mettendo sullo stesso piano la tradizione alchemica "alta" con quella ascrivibile alla manualistica popolare - rappresentata ad esempio dalle voci tratte dal *Liber aggregationis*, o dai numerosi manuali alchemici prodotti in ambiente parauniversitario, arricchiti da glossari sinonimici plurilingue - operi l'abbassamento della materia: da una parte definendo l'alchimia come un semplice mezzo per creare la ricchezza; dall'altra parodiando apertamente tutta la letteratura di genere anche grazie al paratesto delle glosse.

In modo diverso Folengo opera nella *Cipadense*, dove insiste sempre più decisamente sull'aspetto antieconomico di ogni operazione, ma rendendo il testo più snello e meno misterioso attraverso i tagli. Collegando questi versi a quelli successivi del cielo di Marte potremo notare come nella *Cipadense* si venga a formare una vera e propria teoria poetica che si muove dalla conoscenza del Principio, la "via" della pietra filosofale (che però potrebbe essere anche quella macaronica del "vino" o dell'acquavite) e la più conveniente realizzazione delle "pignatte". Da questo Folengo fa scaturire un riuscitissimo effetto comico che ha come bersaglio logico l'universo della letteratura alchemica.

6. Le Ultime Sfere del Planetario

In maniera simmetrica, dopo la presentazione della pietra filosofale nella quarta sfera, Folengo riprende la trattazione dell'*Ars Alchimiae* degli ultimi tre elementi: il ferro, lo stagno e il piombo e in questo modo terminerà il XII libro della *Toscolansense*. La *Cipadense*, invece, aggiunge una corposa porzione di versi - un intermezzo - relativo all'inizio del viaggio degli eroi verso l'inferno, appena dopo aver ricevuto la rivelazione delle tre parole da parte della fata Manto. Vedremo in un capitolo a parte di comprendere il perché di questa aggiunta e collegarla alla materia alchemica precedente.

6.1 De Marte

Il passo relativo alla sfera di Marte è costruito senza attingere formalmente alla trattativa alchemica che fin qui ha alimentato tutto l'episodio. Al livello del Sole si era parlato della natura del *verbitrium*, e le operazioni - enumerate in *T* attraverso gli elenchi di oscuri termini tecnici - erano funzionali alla scoperta e alla definizione della pietra filosofale. Al contrario, qui, il poeta abbandona completamente il linguaggio tecnico per descrivere, con toni vividi e comici, le opere umane realizzate grazie alla scoperta del ferro: in evidente contrasto con il messaggio veicolato dalla pietra filosofale l'utilità del ferro viene misurata sulla base concreta delle attività artigianali e del lavoro dell'uomo. Degno di nota è che anche Lullo, nelle *Quaestiones per Artem Demonstrativam Solubiles*, aveva asserito - nella sua delegittimazione dell'alchimia - che il ferro fosse più utile dell'oro per la vita umana. Lo stesso argomento è contenuto nel *Felix*²⁶¹ in cui il discorso etico era prevalente e riportava il tema dell'alchimista impostore²⁶².

*Ad Martis veniunt ballam, quae ferrea circum
dum rotat instrepatat velut esse cardine postes*

*Ad Martis veniunt, post solis clymata, ballam:
#*

²⁶¹ ROSSELLO (1904), p. 174-176: " Enfre lo ferre e l'argent, dix Felix al philosoph, fo gran questio, car lo ferre deya que ell era pus necessari a les gents que lo argent, e pus fort era quel argent, e per lo argent fan los homens molts peccats, e son a Deu desobedients (...) e (l'argent) acusaua lo ferre, car ab ferre mor molt hom a glay, ço es faber, per nafframent de coletll, e de lança, e de spasa, e de cayrell. (...) Respos lo philosoph e dix que Deus ha creada major abundancia de aquelles coses que son pus necessaries, que de aquelles que no son tan necessaries, en axi com de foch, de aer, de aygua, de terra, de forment, de sal, de ferre, de pedres e de les altres coses semblants a aquestes; car totes aquestes coses son pus utils a vida de hom, que no es pebre, ne aur, ne argent, ne pedres precioses".

²⁶² PEREIRA (1986), p. 751.

- #
Hac sine materia nostros nihil esse labores
 #
 #
 440 *iudico nam zappae, vangae, falx, ranza, badilus*
 #
sunt ferrum, quo flava ceres, quo banchus habetur.
 #
Non opus artificum quorumlibet esse videtur,
quod fieri duro sine ferro posset aiutto.
Lignorum fabri texunt lettiria ferro,
 445 *Sartores pannum cum ferri forfice taiant,*
dividit ars teneram pastam fornarica ferro,
taiat cum ferro stirps scarpolina zavattas,
pistas pistillo ferri speciarius herbas,
cum gucchis ferri brettas brettarus agucchiat,
 #
 450 *calcinat ut ferro muros murator et albat,*
non aufert barbam barberius absque rasoro,
non herbolattus dentes cavat extra tenaia,
nec castrat porcos sine ferro Conzalavezus.
suffragium quoniam dat ferrum cuilibet arti.
 #
Glosse di T
 437 *Ballam pro sphaera ponit abusive, quia rotunditatem utraque continet.*
 440 *Ranza est maior falce*
 443 *Non ullam mechanicam artem posse fieri sine ferro*
 453 *Conzalavezi, qui nisi lombardice possunt intelligi*
- ferrea quae tota est, nitidoque azzale finatur.*
Hac sine materia nostras nihil esse fadigas
 275 *iudico, qua propter ferrum est magis utile, quod sit*
ferrum, quam quod sit seu stagnum sive latonum.
Sunt ferrum vanghae, sunt ferrum rastra, badili,
sunt ferrum falces, zappae, centumque ricettae,
cum quibus et vini bonitas et panis habetur.
 280 *Commodius nihil est ferro, nihil aptius, inquam.*
Non opus artificum quorumlibet esse catatur,
quod fieri duro sine ferro denique possit.
Ecce marangones operant lignamina ferro,
ferro taiantur calzae, variaequae gonellae,
 #
 #
 285 *pistat mortaro spetiarius omnia ferro,*
cum gucchis ferri brettas brettarus agucchiat,
ferro zavattas gens scarpacina repezzat,
calcinat et ferro muros murator et albat,
non radit barbam barberius absque rasoro,
 290 *non herbolattus dentes cavat absque tenaia,*
nec porcos castrat sine ferro conzalavezus.
 #
seu sit commardion, seu sit bergnacca Bolognae.

Secondo Rodda è proprio a questo punto che Folengo dimostra di voler apertamente delegittimare l'efficacia delle trasmutazioni²⁶³. In realtà sono più propensa a riconoscere in questo passo un'allusione alla questione, all'interno della tradizione alchemica, sulla validità del ferro come metallo da utilizzare nell'*opus alchemicum*. Che ci fosse una discussione su quale sostanza fosse la più idonea ad assumere la funzione "perfezionante" per le trasmutazioni è cosa risaputa e trattata in questo lavoro già nel paragrafo relativo alla sfera di Venere. Sia il rame, sia il ferro, sono considerati anche da Geber come metalli troppo impuri e bisognosi quindi di molteplici operazioni di purificazione per essere adoperati²⁶⁴. Nel secondo capitolo dello *Speculum Alchemiae*

²⁶³ RODDA (2021), p. 172.

²⁶⁴ Vedi cap. 4.2.3 di questo lavoro.

dello pseudo-Bacone c'è un passo che può essere considerato riassuntivo di quanto detto. Dopo aver stabilito che nella formazione dei minerali i principali agenti perfezionanti sono il mercurio e lo zolfo, l'autore procede a gerarchizzare gli altri elementi in base alla loro natura.

*De natura ferri - Ferrum est corpus immundum et imperfectum, ex Argento vivo impuro, nimis fixo, terrestri adurente, albo et rubeo, non claro, et tali sulphure generatum, et deficit ei fusio, puritas et pondus, et nimis habet de sulphure fixo immundo, et terrestreitate adurente*²⁶⁵.

Folengo apparirebbe dunque perfettamente allineato con i presupposti dell'alchimia geberiana anche se, da un altro punto di vista, dobbiamo considerare l'ambiguità della formula con cui viene presentato il ferro, leggiamo infatti: T.438: *Hac sine materia nostros nihil esse labores*; C.274: [...] *fadigas*. Fino a questo momento, infatti, Folengo ha parlato sempre di "attività" strettamente legate all'alchimia metallurgica (*labores* o *fadigas*) il cui scopo dovrebbe essere la ricchezza derivata dalla trasmutazione dei metalli e non dal lavoro manuale. È possibile che Folengo volesse parodiare una teoria che esaltasse l'utilità del ferro in un contesto alchemico?

In letteratura sono esistite, in effetti, anche altre correnti di pensiero in contrasto con la linea geberiana del "solo mercurio", come quella riportata nell'opera di Giovanni Bracesco - pubblicata solo dopo gli anni Quaranta del Cinquecento, ma la cui composizione risale probabilmente all'inizio del secolo - in cui viene preferita proprio la "linea del ferro". Dobbiamo a Francesca Cortesi Bosco²⁶⁶ la scoperta di alcuni elementi che possono giustificare la conoscenza di queste teorie da parte di Folengo. Originario del bresciano, di Giovanni non si conosce la data di nascita, che tuttavia può porsi verso il 1481 secondo una informazione tramandataci da Gratarolo, che curò la stampa della seconda edizione del *Legno della vita*²⁶⁷ e della *Espositione di Geber philosopho* [...] ²⁶⁸. Nella prima decade del Cinquecento Bracesco ha circa trent'anni, è un prete e vive ad

²⁶⁵ BACONE (1541), pp. 434-435.

²⁶⁶ CORTESI BOSCO (1997), pp. 7-25.

²⁶⁷ *Dialogo di Messer Giovanni Bracesco da Iorci Novi, nominato il legno della vita, nel quale si dichiara qual fusse la medicina per la quale gli primi padri viveano novecento anni*, pubblicata per la prima volta a Roma nel 1542, fu ristampata in versione latina più estesa da un manoscritto dello stesso Bracesco in GRATAROLI (1561), p. 246.

²⁶⁸ BRACESCO (1544): l'edizione, che conteneva anche il dialogo precedente, ebbe tre ristampe (1551, 1552, 1562) e due traduzioni latine (uscite nel 1548, a Lione e a Norimberga); un'altra edizione in latino fu stampata nel 1671 ad Amburgo col titolo *De alchimia dialogi duo*.

Orzinuovi, vicino a Brescia e a Bergamo. Lascia la Lombardia nel 1518 per la Toscana e in seguito soggiorna a Roma. Diviene esperto di mineralogia lavorando per Giovanni Gaddi alle miniere della Tolfa e di Castro²⁶⁹. Come riferisce Francesca Cortesi Bosco, dall'epistolario si ha la netta impressione che Bracesco abbia dedicato tutta la vita alla pratica e allo studio dell'alchimia, e che nel 1539-1540 avesse già preparato da tempo gli scritti alchemici. La sua prima opera consiste in un dialogo di poche pagine tra Demorgon e Raimondo Lullo, nel corso del quale quest'ultimo svela il segreto della longevità dei primi discendenti di Adamo, ottenuta grazie a una medicina a base di *quintessenza*; la procedura per eseguire questa operazione si troverebbe nelle opere di Geber, alla quale Bracesco fa riferimento nel secondo trattato (scritto anch'esso in forma di dialogo tra Demorgon e Geber). La seconda parte di questo dialogo è dedicata alla ricerca della pietra filosofale che - dice Bracesco - contrariamente a quanto credono molti, è "brutta nel manifesto, ma nell'occulto bellissima": bisogna andarla a cercare nella calce di ferro, nelle scorie che i fabbri gettano per le strade o, meglio ancora, nel ferro che grazie ad un contatto prolungato con il fuoco, abbia perduto la sua sostanza di ferro e sia "mutato in natura di vetro, di colore quasi di zaffiro oscuro".

E sulla linea del ferro insiste il curioso enigma *Artus*²⁷⁰, il cui significato viene svelato da Bracesco in una serie di lettere indirizzate intorno agli anni Quaranta a Luigi Guicciardini²⁷¹. Le lettere avevano lo scopo di ottenere da questo dei benefici da godersi in vecchiaia, in riconoscimento delle sue conoscenze alchemiche²⁷². Questo stesso enigma - con una significativa variante nel secondo e terzo verso - figura in una nota del 1513 a firma di un giurista bergamasco, Giovanni Maria Rota, a margine di un *Tractatus alchimiae*²⁷³. Il testo di Bracesco - come si evince dalla ricostruzione di Franceschi Bosco - doveva suonare così:

Artus est hominis qui constat sex elementis
Cui P si addas, et in M mutare si noscas
Hoc est aes nostrum, lapisque philosophorum

²⁶⁹ Dall'epistolario: "vidi che gli minerali fundevano le minere con la propria materia vitrificata e quasi tutta la minera si convertiva in vetro", cfr. CORTESI BOSCO (1991), p. 9.

²⁷⁰ Dell'enigma esistono varianti significative a seconda della linea alchemica seguita di volta in volta dall'autore: la pietra filosofale può essere il ferro (come in Bracesco) oppure il piombo. Su quest'ultima versione, contenuta in un manoscritto del XVII secolo, vedi KAHN (1995), pp. 236-237.

²⁷¹ Le lettere si trovano alla Biblioteca Nazionale di Firenze, ms. Pal. 1124.

²⁷² In queste lettere, infatti, Bracesco si vantava di aver studiato più di settanta opere alchemiche (per la qual cosa possiamo supporre il suo accesso ad una imponente biblioteca manoscritta) grazie alle quali era in grado di svelare il significato dell'enigma.

²⁷³ MAB 4, della Biblioteca Civica 'A. Mai' di Bergamo.

La spiegazione che Bracesco dà dell'enigma nella lettera al Guicciardini è la seguente:

« *Artus est hominis qui constat sex elementis* ». Gli antiqui nostri, a ciò che questa scientia fussi perpetua e non si puotessi alterare, trovorno il verso, quale difficilmente si può alterare, perché va con gli suoi piedi misurati. E per occultare questa scienza trovorno quanti modi e vie era possibile occultare una cosa che non fussi intesa si non da essi filosofi. Infra gli altri modi di occultare trovorno le fabule poetice e trovorno le figure grammaticali a ciò puotissimo ascondere il secreto con nomi alterati in principio, nel mezo overo fine, cioè aggiungendo overo subtraendo alcuna littera overo sillaba. *Artus enim hoc nomen artus est nomen hominis scilicet Martis qui dicitur minor mundus regnis auri quod dicitur maior mundus quia, ut dicebat Empedocles: “Omnia sunt in omnibus scilicet elementa, metalla, vegetabilia, animalia, mineralia, celestia et terrestria, anima, corpus et spiritum secundum similitudinem. Hoc autem nomen Artus constat sex elementis: si dederis P et tunc dicitur Partus. Et si scis mutare scilicet vel ipsum P in M tunc dicitur Martus: scilicet Mars per figuram epenthesis que auget sillabam ut Mavortis scilicet Martis. Hoc est aes [scil. os] nostrum lapisque philosophorum [scil. philosophum]”*.

Nell'*Espositione di Geber* possiamo rinvenire un passaggio che può fungere da glossa alle metafore dell'*homo biliosus et minor mundus*:

Questo *huomo calido & colerico* è il ferro; Rasi dice, il Marte nella altezza è calido & seccho, igneo, colerico. Però gli huomini i quali nascono sotto il pianeta di Marte sono bellicososi, & colerici; il ferro si chiama huomo perché ha l'anima, il corpo & lo spirito (come io ho sopradetto); sano, perché egli è puro nella radice; giovane & forte, perché egli è duro & forte. Si chiama minor mondo, per la ragione che si chiama huomo, overo perché si può dividere ne quattro elementi.

L'enigma *Artus* non è invenzione di Rota, ma appartiene ad una tradizione anteriore. Lo dimostra anche il fatto che i versi sono esametrici, ma prosodicamente inesatti: probabile segno della sostituzione di alcuni termini con lo scopo di formulare l'enigma alchemico (con la relativa soluzione: ferro/piombo o chissà quale altro metallo). Nel 1513 Rota è molto giovane e anche lui ha accesso a molti manoscritti di alchimia (di cui però non conosciamo la provenienza). Ma sia l'attività di Rota, sia la testimonianza epistolare di Bracesco sono comunque indizi, nelle prime decadi del Cinquecento, di un'ampia diffusione di testi alchemici in area padana, tra Bergamo e Brescia - gli stessi luoghi della prima formazione di Folengo - in cui viene proposta la "linea del ferro";

possiamo inoltre supporre che questa tradizione fosse “segreta” e che contrastasse con la canonica versione geberiana del “solo mercurio”. I manoscritti accessibili sia a Rota sia a Bracesco potevano essere reperibili nella regione del bresciano e del bergamasco dove Folengo risiedeva in quegli stessi anni, essendo al monastero di Sant’Eufemia negli anni del suo noviziato. Posso concludere, quindi, che l’enigma *Artus* fosse abbondantemente conosciuto in questa versione e possa aver influenzato Folengo nella costruzione del passo.

Tornando al passo del *Baldus*, in entrambe le redazioni prevale la terminologia macaronica. In *T*, l’immagine della sfera di ferro che cigola nella rotazione circolare del planetario (come fosse il cardine di una porta), ci riporta - dopo la chiusa della sfera precedente in cui veniva definita enigmaticamente la natura della pietra filosofale - nella dimensione materiale del planetario. C’è un richiamo concreto al rumore prodotto dal meccanismo che fa ruotare il globo di ferro: *instrepat* (T.438), vale a dire “ronza”, produce cioè un suono simile a quello delle api (cfr. ad esempio Ven. Fort. *Carm.* 3. 9. 25-26: *apes [...] / floribus instrepatans poplite mella rapit*). L’effetto comico è dato dal contrasto tra la rozzezza dell’oggetto (*ballam*), per giunta pesante, con una similitudine realizzata mediante una decisa ricercatezza nella clausola (cfr. *Aen.* 2. 493: *Ianua et emoti procumbunt cardine postes*; PROP. 4. 8. 49: *Cum subito rauci sonuerunt cardine postes*; OV. *am.* 1. 6. 49: *Fallimur, an uerso sonuerunt cardine postes*). In *C* tutto questo cade e il termine *ballam* non viene sciolto, ma è affiancato a *solis clymata*, tecnicismo latino usato qui per distinguere una regione celeste (anche se a rigore nell’accezione astrologica è tardo, vd. ThLL 2. 2131. 70 s.v. *boreas*) e il contrasto lessicale esalta l’effetto macaronico di *ballam* posto a fine verso. In C.273 (*ferrea quae tota est, nitidoque azzale finatur*) la costruzione classica del primo emistichio viene contraddetta dalla clausola macaronica in cui *azzale* significa acciaio in dialetto mantovano²⁷⁴. Inoltre, i versi aggiunti (C.275-276: *iudico, qua propter ferrum est magis utile, quod sit / ferrum, quam quod sit seu stagnum sive latonum*) generano un’impennata dell’effetto parodico: “per questo motivo è meglio che il ferro sia ferro piuttosto che stagno o ottone”.

Segue un elenco di tutti gli oggetti che è possibile realizzare con il ferro. La glossa a margine di *T* (marcando un ritorno alla concretezza) recita: *Non ullam mechanicam artem posse fieri sine ferro*. Anche in questo caso Folengo gioca sul piano dell’ambiguità terminologica dal momento che anche l’alchimia era stata definita un’arte meccanica. Ma le “arti” descritte nel passo del *Baldus* sono vere e proprie attività manuali che esaltano

²⁷⁴ CHERUBINI (1827), s.v. *azzale*, p. 6.

una scienza alchemica macaronica contrapposta a quella geberiana. In concreto, la materialità degli utensili agricoli, attraverso i quali si può mietere *flava ceres* (cfr. VERG. *georg.* 1. 96; TIB. 1. 1. 15; OV. *am.* 3. 10. 3 e *met.* 9. 423; LUCAN. 4. 412) e ottenere il vino (*banchus* è evidente errore di stampa per *bacchus* o *bachus*), non ha nulla di comico; al contrario possiamo notare come il tono di questo passo torni ad essere didascalico e interno alla classica tradizione agreste (l'accoppiamento di Bacco e Cerere è normale: vedi ad esempio Terent. *Eun.*, 732 il proverbio “*sine Cerere et Libero friget Venus*”, ma anche VERG. *ecl.* 5. 80: *ut Baccho Cererique, tibi sic vota quotannis*, e più volte nelle Georgiche). Gli strumenti di lavoro elencati in *T* sono: *zappa*, macaronico (in mantovano è la “marra” usata dai muratori); *vanga*, voce volgare (anche se esiste in latino tardo: cfr. CORN. LEOD., *Passio Mauri Remensis*, 56. 65); *falx*, termine latino ma che ricorda anche ‘falce’; *ranza*, a proposito del quale la glossa folenghiana recita: *est maior falce*; *badilus*, macaronico. Le varianti di *C* sono di poco conto anche se, con il solito procedimento di contrapposizione di un termine ricercato con uno macaronico, pone *rastra*, presente - anche se con una singola ricorrenza per ciascuno - in Ovidio (*met.* 14.2), Stazio (*Theb.* 3.589) e Giovenale (*Sat.* 15.166), accanto a *badili* in fine verso.

La clausola di C.278 è formata da una parola latina, *centumque*, che viene comunque seguita da un trisillabo macaronico come *recettae*. *Centum* di per sé in un contesto macaronico può non essere avvertito come classico, ma rilevante è l'uso di *-que*, come rilevante è il fatto che *centumque*, in questa posizione (ma non esclusivamente), si incontra in poesia esametrica.

La variante: (T.440: *sunt ferrum, quo flava ceres, quo banchus habetur* / C.279: *cum quibus et vini bonitas et panis habetur*) produce il volgarizzamento in *C* di pane e vino, prodotti della terra e del lavoro dell'uomo, con un effetto neutralizzante sulla terminologia.

I versi T.444-445 vengono cassati in *C*: *lignorum fabri*, trasposizione di falegnami, sostituito in C.283 dal macaronismo di derivazione mantovana *marangones*²⁷⁵ (falegname, carpentiere); *texunt lettiria*: per analogia con *componere, facere, fabricare*: “fabbricano i letti”; *sartor* è certamente un termine latino che nell'accezione più arcaica ha come significato “zappatore” (cfr. PLAUT. *Capt.* 661, ma si incontra anche in Varrone e Columella), ma dal contesto possiamo dedurre che Folengo abbia presente il termine volgare “sarto” e quindi possiamo classificare la forma come doppiamente macaronica, perché giocata sulla differenza semantica di due parole omofone.

²⁷⁵ CHERUBINI (1827), s.v. *marangon*, p. 64.

La *stirps scarpolina* indica i calzolari e *zavattas* (scarpette, ciabatte) sono macaronismi derivati sempre dal mantovano. Questa espressione la troviamo poi in C.287 modificata in *gens scarpacina*. C.284 *ferro taiantur calzae, variaeque gonellae* fa riferimento al lavoro dei sarti di T.445.

Bretta, brettarus, deriva dal mantovano, “berretti”, “berrettaio”. *Gucchi, agucchiat*: dal mantovano *guccion*, spillone; il verso significa quindi “il berrettaio cuce con gli aghi di ferro i berretti”.

Ai versi T.450 : C.288 con *calcinat* abbiamo, però, un termine presente nei processi alchemici²⁷⁶, così come anche con *albat*²⁷⁷. È interessante che i termini, posti simmetricamente ad inizio e fine verso, siano utilizzati in un contesto che descrive l’umile opera del muratore, per cui diventa difficile per il lettore riconoscerne l’allusione alle operazioni alchemiche.

Per finire, in T.453 : C.291 appare il termine *Conzalavezus*: la glossa di T recita *Conzalavezi: qui nisi lombardice possunt intelligi*. Si tratta quindi del concialaveggi, o conciabrocche. Infatti, *lavez* in dialetto mantovano significa brocca, coccio, giara. Il termine è presente anche in una farsa dell’Alione (poeta macaronico astigiano, che mescola il francese - o provenzale - con il dialetto piemontese), intitolata “*La farsa del Lanternero, ossia di chi acconciò la lanterna e il soffietto de doe done vecchie*”. Si tratta di un testo allusivo e osceno giocato sui doppi sensi in cui il Lanternero è appunto un lavoratore ambulante, arrotino, aggiustalanterne o conciapentole che va in giro per le strade lanciando ripetutamente il grido di “*Conza laveg!*”. Controllando le varianti folenghiane in tutto il testo del *Baldus*, si ritrova un’espressione simile in C (Com.III. 508: *conzatque lavezos*) all’interno di una tirata di Cingar contro il numero crescente dei monaci erranti, professione ben più remunerativa delle altre e che finirà per far scomparire molti altri mestieri, specialmente quelli più umili elencati in una lista simile a quella della sfera di Marte. Il verso che ci interessa suona così: *non qui porcellos castret, konzando lavezos*. Secondo il Teranza, curatore dell’edizione Braglia del 1768 (nota 3, p. 201), il mestiere di castratore di porci era esercitato dai conciabrocche, che usavano riparare le giare con filo di ferro, adoperandolo anche per la legatura dei testicoli: *Qui cacabis resarciendis dant operas, huic etiam operi praesunt*. Gli ultimi tre mestieri (il barbiere, l’erbolatto²⁷⁸ o cavadenti, il conciabrocche o castraporco) citati negli ultimi

²⁷⁶ Per la *calcinatio* vedi NEWMAN (1991), pp. 417 ss.

²⁷⁷ Per la *dealbatio* vedi NEWMAN (1991), pp. 550 ss.

²⁷⁸ Vedi T.452 : C.290. *Herbolattus*, ricordiamo che Aquario Lodola, il curatore dei manoscritti di Merlino, nella prefazione è definito “erbolatto”, un po’ a metà strada tra l’alchimista, il mago e il cerusico.

versi erano svolti dalla stessa tipologia di persone: girovaghi erranti che spesso praticavano contemporaneamente tutte le attività manuali descritte.

Concludendo, nel cielo di Marte abbiamo di nuovo un elenco, parallelo a quello delle accurate descrizioni metallurgiche presentate nelle sfere precedenti, in cui ai termini oscuri della trattatistica alchemica vengono contrapposti termini altrettanto oscuri (ma soltanto per chi non comprendesse il dialetto mantovano) relativi ad attività umili e concrete realizzate attraverso il ferro: un'alchimia macaronica legata al "ferro".

La polemica e la satira espressa da tutto l'episodio di Marte potrebbe essere diretta contro l'idea del "ferro" come elemento principe e la "via" per la trasmutazione, piuttosto che l'ennesima prova - come sostiene Rodda - della volontà di Folengo di delegittimare l'alchimia *in toto*.

Anche in questo caso, a mio avviso, la satira folenghiana è diretta contro un certo genere di trattatistica alchemica e la mescidanza linguistica procede di pari passo con la mescidanza delle fonti. Anche di quelle, come probabilmente in questo caso, affidate ad un indovinello popolare.

6.2 De Iove

455 *His bene pensatis, Iovis ascendere biancam
materiam stagni, quod corpora nigra dealbat,
sed peccat buliens, nam corpus deterit omne,
praeter Saturnum et Solem: tum firmiter haeret
et Soli et Lunae, nec ab illis quippe recedit.*

460 *Cuius peccatum, ne frangat corpora, quisquis
tollere cognoscat dempto sit tempore foelix,
in quo mirimodo sibi nata rubedo coruscat

#*

Glossa di T

462 *Mirimodo, mirabiliter*

*His bene discussis, Iovis ascendere biancam
materiam stagni, quod corpora nigra dealbat,
295 sed peccat buliens, nam corpus deterit omne,
praeter Saturni et Solis: tum firmiter haeret
et Soli et Lunae, nec ab illis nempe recedit.
Cuius peccatum (ne corpora scilicet ipsa
frangat) quisquis enim cognoscat tollere: felix,

300 o felix nimium, qui travos, saxa, quadrellos,
ac sua quaeque cito fulvum cangiabit in aurum.
Sed quia nescitur mortalibus ista recetta,
felix o felix qui scit stagnare padellas,
atque repezandi cum stagno praestat in arte.*

Nell'ascesa al cielo di Giove abbiamo un cambio di registro che viene scandito da un verso di transizione (*His bene pensatis/discussis*) probabilmente perché Folengo torna a seguire le fonti geberiane. In termini cinematografici diremmo che Folengo produca

una dissolvenza a nero: uno stacco per il cambio di scena, che qui prelude anche all'immediato mutamento del registro stilistico dopo l'ambigua conclusione del cielo di Marte²⁷⁹. Proseguendo per la sfera di Giove - che rappresenta lo stagno - l'intero passo può essere diviso in due sequenze: la prima è comune ad entrambe le redazioni e, con andamento didascalico, trae spunto dalla *Summa Perf.* (1.17, p. 307: *De negantibus artem per ipsius suppositionibus in corporibus et primo in stagno*) o più in generale da testi derivati dalla trattatistica geberiana; la seconda consiste in una serie di versi aggiunti nella *Cipadense*: una chiosa dalla forte portata parodica che, in contrapposizione alla serietà dei versi che la precedono, riprende lo stesso tono ironico del finale di *C* nella sezione dedicata alla pietra filosofale.

Nel *Sermo de Luna*, Paolo di Taranto si era preoccupato di contestare ai detrattori della pratica alchemica alcuni presupposti teorici errati che impedivano il raggiungimento dell'*opus*. Con le stesse argomentazioni descrive anche la fallacia di certe manipolazioni dello stagno che, essendo affine nel colore all'argento e all'oro, avrebbe potuto condividere con quei metalli nobili anche altre qualità, ed essere adatto alla trasmutazione:

[...] *estimantes stagnum utrumque, lividum scilicet et plumbeum et album albedine non pura, multum nature lune [argento] et solis [oro] assimilari et approximare [...]* essendo infatti lo stagno molto malleabile e assimilabile alla duttilità del mercurio [...] *credentes ex superfluitate sue humiditatis liquefactus esse facile et molle similiter, ex substantia vero fugitiva argenti vivi [il mercurio, come altrove già detto, è considerato la materia prima necessaria alla trasmutazione dei metalli vili in quelli nobili] exposuerunt illum igni*" [per farlo solidificare].

Ma il procedimento fallisce proprio perché i presupposti teorici dei cattivi alchimisti sono errati: "*ideoque crediderunt hoc impossibile esse per viam hanc, et adducti sunt in incredulitatem, ut putent artem indurationis illius inveniri non posse*"²⁸⁰. Riassumendo: i diversi tentativi per ottenere l'indurimento dello stagno (come la calcinazione e la riduzione) hanno comunque ottenuto il risultato di eliminare lo "stridore" del metallo, ma "*quia ergo velocitatem liquefactionis non omnino removerunt*" (poiché non sono riusciti ad eliminare completamente la mollezza dello stagno) molti

²⁷⁹ La conclusione dell'episodio della Pietra Filosofale e del cielo di Marte pongono dei problemi che esulano dalla materia geberiana.

²⁸⁰ NEWMAN (1991), pp. 308-309.

alchimisti si sono convinti che il processo di trasformazione non è possibile e che tutta la ricerca alchemica diviene illusoria e vana. “*Et ideo libros abiecerunt et capita retorserunt, et artem frivolum esse dixerunt demum, quibus obviantes respondemus responsione prima*”²⁸¹.

Le riprese dalla *Summa perf.* (*Sermo in Iove*. 1.33²⁸²) sono evidenti:

<i>Summa perf.</i>	<i>Baldus</i>	
[Iovis] <i>quod est corpus metallicum, album</i>	T.455: C.293	<i>biancam / materia stagni</i> [l'enjambement sottolinea il colore del metallo con <i>biancam</i> macaronico]
[...] <i>ideo non alba corpora omnia dealbat</i>	T.456: C.294	<i>quod corpora nigra dealbat</i>
<i>Vitium tamen est ei quia omne corpus frangit preter Saturnum et purissimum Solem</i>	T.457: C.295	<i>sed peccat buliens, nam corpus deterit omne praeter Saturnum et Solem</i>
[...] <i>Et Iupiter multum Lune [argento] et Soli [oro] adheret, et ideo ad eis per examina non defacili recedit</i>	T.458	<i>tum firmiter haeret / et Soli et Lunae, nec ab illis quippe recedit</i>
	C.296	<i>tum firmiter haeret / et Soli et Lunae, nec ab illis quippe recedit</i>
[...] <i>Et qui sciverit eius vitium fractionis</i>	T.460	<i>Cuius peccatum, ne frangat corpora, quisquis</i>
	C.298	<i>Cuius peccatum (ne corpora scilicet ipsa / frangat),</i> [in enjambement]
<i>auferre subito ex eius proficuo perfrui letabitur</i>	T.460: C.299	<i>foelix ; felix</i> , [variante grafica]
<i>Et suscipit tincturam rubedinis, et splendet in eo fulgore inestimabili</i>	T.462	<i>in quo mirimodo sibi nata rubedo coruscat</i> , [verso cassato in C]

La glossa a margine di T.462 è parodicamente pleonastica: *mirimodo, mirabiliter*. Il senso della satira folenghiana è quello di colui che razionalmente non crede al discorso di Paolo di Taranto, o per lo meno crede che non sia chiaro il procedimento giusto per realizzare l'esperimento. In T.460: *dempto sit tempore foelix* ritorna il nesso *dempto tempore* che avevamo già trovato nei versi sulla pietra filosofale in T.418: qui fa leva sul tempo trascorso nei laboratori da parte degli alchimisti.

Con i versi aggiunti in C (300-304) abbiamo la ripresa del termine *felix* della

²⁸¹ NEWMAN (1991), pp. 310-311.

²⁸² NEWMAN (1991), pp. 344 ss.

chiusa di C.299. Unito a *nimum* può essere un'eco di VERG. *georg.* 2.490 ss.: *Felix qui potuit rerum cognoscere causas [...] Fortunatus et ille deos qui nouit agrestes*, ma anche di *Aen.* 4. 657, *Felix, heu nimum felix, si litora tantum / Numquam Dardaniae tetigissent nostra carinae*. Il nesso *nimum felix* è attestato più di una volta - diventa quasi una formula - con la variante *felix nimum* (vedi anche VERG. *georg.* 2.458 *O fortunatos nimum*). Folengo opera qui una contaminazione dei diversi passi: l'altezza del modello di riferimento facilmente percepibile dal lettore (anche perché '*felix ... qui*' è un motivo classico che risale almeno a Solone²⁸³), viene interrotta dal secondo emistichio decisamente macaronico sia da un punto di vista linguistico, sia concettuale.

In C.303 abbiamo la reiterazione di *felix*, che prova la ripresa del passo delle *Georgiche*; questa volta la sovrabbondanza genera un effetto comico soprattutto per il messaggio contenuto nella chiusa: visto che la formula per trasmutare l'oro è sconosciuta, fortunato chi riesce a rappezzare le padelle con lo stagno.

Riguardo alla natura dello stagno, che è simile a quella dell'argento se non fosse per il rumore che fa spezzandosi, abbiamo una ripresa dal I libro della *Chrysopoeia* di Augurello (vv. 275-276):

*Albicat at stanni facies imitata colorem
Argenti, pondusque ferens, ni strideret, aequum.*

Allo stesso modo, il riferimento a procedure complesse che fanno perdere molto tempo e l'oscurità delle "istruzioni" contenute nei testi alchemici, nonché la ripetizione del termine "*felix*" (per chi riesce a comprendere le dottrine alchemiche) ci portano però a considerare di nuovo un legame con *Chrys.* 2. 658-661:

*Quae qui scire queat, **felix** queat haud minus idem
Esse, nec optandum quicquam fortasse relinquat
Praeterea, quod non inventis talibus ipse
Posthabeat, laetusque velut fecisse minoris.*

E con *Chrys.* 3. 404 (e ss) in cui l'autore dice di non poter svelare chiaramente le procedure alchemiche:

²⁸³Nel dialogo platonico *Liside* viene riportata una frase attribuita a Solone: «beato colui al quale sono amici i giovinetti, e i cavalli monungoli e i cani da caccia e un ospite straniero».

*Ac iam tempus adest, quo **felix**, praemia sumas
Debita, quae tanto demum sudore pararis.*

[...]

Eia, age, longum

Ingresso tibi restat iter, quo pergere cura

*Strenuus, et quondam **felicem** perfice cursum.*

[...]

Quod si certa produxerit arte

in lucem id quisquam, vulgoque ut pergat in usum

fecerit, atque ideo pretiosum ut vile putetur,

continuo exciderint reliquae tam segniter artes,

quantum haec extulerit caput indefessa; [...]

È esplicito, in questi versi, il riferimento alle dichiarazioni di segretezza disseminate nella letteratura alchemica.

È possibile che Folengo abbia presente proprio questo passo della *Chrysopoeia* e abbia spinto alle estreme conseguenze, nella *Cipadense*, la parodia verso l'oscurità del linguaggio alchemico: non si tratta soltanto di procedimenti difficili da eseguire, ma è proprio impossibile per gli uomini interpretare correttamente i testi che hanno a disposizione. Anche in questo caso la parodia folenghiana è diretta contro il linguaggio criptico dei testi della tradizione.

6.3 De Saturno

- | | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><i>Post formam stagni, Saturni fluxile plumbum
Scanditur: aurifices hie invenere tresentos.</i></p> <p>465 <i>Illico pulchra, gravis, sapiens matrona resurgit,
contraque barrones facie veniebat alegra.
Baldus eam curvando genu cortesus honorat,
moz veniam poscit, nimium si forte protervi
illius intrassent aulam thalamosque secretos.</i></p> <p>#</p> <p>470 <i>Non ego, respondet tantum sum digna baronem
cernere, quem pontus, tellus venerantur et orcus,
urbs mea quem genuit, quamvis ingrata videtur.</i></p> <p>#</p> <p><i>Illa ego sum Manto, vestram quae condidit urbem,
nomine deque meo contraxit Mantua nomen.</i></p> <p>#</p> | <p>305 <i>Post spheram stagni, Saturni ad fluxile plumbum
itur, et artifices illic reperere dosentos.</i></p> <p><i>Illico pulchra, gravis, leggiadraque donna resurgit,
contraque barones vultu veniebat alegro.
Baldus eam, curvando genu, cortesus honorat,</i></p> <p>310 <i>mox veniam chieedit, nimium si forte protervi
tecta subintrassent, et sacra et sancta dearum.
Subrisit matrona illi, dehinc talia dixit:
«Sum ne ego tam grandem dignata videre guererum,
quem coeli, terrae, ponti venerantur et orci?»</i></p> <p>315 <i>Urbs mea te genuit talem cortesa baronem,
qualem non generat totum natura per orbem.
Illa ego sum Manto, de cuius nomine nomen
Mantua suscepit, quam condidit Oenus in undis,
tempore quo Troiam ruinavit panza cavalli.</i></p> |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

- 475 *Nec, quaeso, vestros animos stupor oocupet ullus,
si nunc usque meam potui deducere vitam,
nam datur aeterno cum tempore vivere fadis.*

*Hactenus ingemuit mea sub praetore gajoffo
Mantua, quo mores cortesos perderat omnes,*
480 *quem veronensi vos ammazzastis in agro.
At praeclara, ferox, regalis, sancta propago
jam Gonzaga prope est, aquilis dignissima nigris,
quas natura nigras fecit, dedit atque ferendas
imperii signis, banderis, atque theatris.*
485 *Pingere purpureas aquilas, bizzarica res est.
Haec, quam vidistis, miro fabricata magistro
stantia, Fedrico Gonzagae sola dicatur:
post centum guerrae palmas, post mille trophaeos,
post vitae laudes, post longos Nestoris annos,*
490 *illius huic magno donabimus ossa theatro,*
- 320 *Nec penitus vestros animos stupor occupet ullus,
si nunc usque meam potui traducere vitam,
nam datur aeterno me tempore vivere fadam,
donec ab aethereo guastetur iudice mundus.*
Hactenus ingemuit sub acerbo nostra tyranno
325 *Mantua, quo mores cortesos perdidit omnes.*

*At praeclara modo, regalis, et alma fameia
Gonziadum venit, atque aquilas spigat undique
nigras.*

*Haec, quam vidistis, miro fabricata lavoro
stantia, Fedrico Gonzagae tota dicatur.
Post centum guerrae palmas, post mille trophaeos,
post vitae laudes, post vecchi Nestoris annos,
illius huic magno donabimus ossa sepulchro.*

Glosse di T

- 473 *Manto fabricatrix Mantuae*
477 *Carpitur hic poeta de heresi. Fada est mulier incantatrix et quae diversis in figuris dicitur converti.*
485 *Naturales Aquilae, et fictae.*

Saturno è l'ultima sfera alla quale ascendono gli eroi e rappresenta l'elemento del piombo. Folengo si limita a dire che esso è duttile - con l'espressione *fluxile plumbum* – appoggiandosi al testo geberiano (riportato in nota²⁸⁴) che esalta la malleabilità del piombo nelle trasmutazioni e lo rende quindi adatto, come metallo più nobile degli altri, ad ospitare la rivelazione della fata Manto. Evento cardine che condurrà la brigata degli eroi verso l'impresa infernale narrata nella seconda parte del poema.

Il carattere sacrale del passo è scandito da alcuni termini chiave presenti già nella redazione *Toscolanense*, ma amplificati nella *Cipadense* (T.469, *illius intrassent*; C.311,

²⁸⁴ Cfr. NEWMAN (1991), cap. 32 p. 342: “[...] dicamus quoniam plumbum est corpus metallicum, lividum, terreum, ponderosum, mutum, parva participans albedine, cum lividitate multa, cineritium et cementum refugiens, facile omni sua dimensione parva compressione extendibile, et facile fusibile sine ignitione. Plumbum, ut quidam dicunt fatue, in natura sua multum auro approximatur. Sed quoniam sunt dure cervicis omni ratione vacui, nullam veritatem conicere ex subtilissimis rebus queunt. Sed de eis secundum sensum iudicant: quoniam vident illud ponderosum et mutum et non putrescere, credunt illi multum approximare. Sed hoc quoque erroneum est et latius a nobis in sequentii negotio reprobatur aperte. Plumbum quoque multum habet de substantia terrea, ideoque lavatur et in stagnum per lavacrum vertitur. Per hoc ergo patet stagno magis perfecto assimilari. Et plumbum similiter aduritur et fit minium; et ponitur super vapores aceti et fit cerusa. Et licet non multum perfectioni approximetur, ex eo tamen per nostrum artificium defacili argentum formamus. Et non conservat pondus proprium in trasmutatione, sed in novum pondus mutatur. Et hoc totum in magisterio acquirit. Est etiam plumbum argenti examinatio in cineritio, cuius causas dicemus”.

tecta subintrassent). Sempre in *C* viene amplificato il carattere potenzialmente sacrilego dell'intrusione degli eroi nel sacello di Manto con *l'et sacra et sancta dearum*. Resta comunque oscuro il riferimento alle dee, a meno che Folengo non volesse riferirsi alla categoria delle fate alla quale appartiene Manto.

Il verso *C. 312. Subrisit... talia dixit*²⁸⁵ è aggiunto nella *Cipadense* - anticipando *l'oratio recta* del verso successivo - e rimarca la benevolenza della fata nei confronti dell'eroe. La lode nei confronti del suo valore è decisamente esagerata (nella variante della *Cipadense* Baldo è venerato come un dio: *C.314 quem coeli, terrae, ponti venerantur et Orci*) e quindi genera un effetto comico: fino a questo momento della narrazione, infatti, la brigata non ha compiuto nessuna impresa particolarmente meritevole o gloriosa; soltanto dopo l'incontro con Manto, e quindi in evidente contrapposizione rispetto alla prima parte del poema, Baldo e compagni decideranno di conquistare gli inferi. Nella presentazione della fata le due redazioni del *Baldus* seguono uno schema diverso:

<i>Illa ego sum Manto, vestram quae condidit urbem,</i>	<i>Illa ego sum Manto, de cuius nomine nomen</i>
<i>nomine deque meo contraxit Mantua nomen.</i>	<i>Mantua suscepit, quam condidit Ocnus in undis,</i>

La *Toscolanense* (come espresso anche nella glossa al v. 473) segue il racconto esposto da Dante (*Inf. XX. 55 ss.*: “Manto fu, che cercò per terre molte; / poscia si puose là dove nacqu’ io; [...] Poscia che ’l padre suo di vita uscìo / e venne serva la città di Baco, / questa gran tempo per lo mondo gio [...] Lì, per fuggire ogni consorzio umano, / ristette con suoi servi a far sue arti, / e visse, e vi lasciò suo corpo vano”) nel quale lo stesso Virgilio smentisce sé stesso, riformulando il mito di fondazione di Mantova che nell’*Eneide* era attribuita ad Ocno. La *Cipadense*, in accordo con la *Chrysopoeia*²⁸⁶, segue quindi Virgilio²⁸⁷.

La glossa di T. 477, posta a margine, aggiunge: *carpitur hic poeta de heresi. Fada*

²⁸⁵ *Talia dixit* dovrebbe essere una variazione sulla formula virgiliana *talia fatur*, in particolare *dehinc talia fatur* in *Aen.* 1.131 e 256.

²⁸⁶ Cfr. *Chrys.* 1.47-48: [Mantova] *Aut fovet Andino recubantem in gramine Manto / Laeta trium nodo neptem complexa sororum*. Augurello qui inserisce l’allegoria di Mantova in qualità di nipote di Manto. Secondo SORANZO (2020, p. 135) l’immagine proviene molto probabilmente dall’iconografia quattrocentesca che presenta Mantova come una bella addormentata (talvolta identificata con la ninfa Amimone). Questo modello è ripreso anche da un dipinto della bottega del Mantegna, cfr. CAMPBELL (2006), pp. 167-168.

²⁸⁷ VERG. *Aen.* 10. 198-203: *Ille etiam patriis agmen ciet Ocnus ab oris, / fatidicae Mantus et Tusci filius amnis, / qui muros matrisque dedit tibi, Mantua, nomen, / Mantua dives avis, sed non genus omnibus unum: / gens illi triplex, populi sub gente quaterni, / ipsa caput populis, Tusco de sanguine vires.*

est mulier incantatrix, et quae diversis in figuris dicitur converti, introducendo la connotazione fatata della figura di Manto. Ricordiamo che, soprattutto in *STAT. Theb.* 4. 463-585 e 10. 724-725, la sacerdotessa Manto è ripetutamente e ampiamente presentata come indovina, coadiutrice del padre Tiresia durante i vaticini e le suppliche alle deità inferie. Per Folengo, però, la fata ha una connotazione positiva (da ricordare che per Dante era dannata) ed è forse l'unica figura femminile del poema che abbia una tale caratterizzazione. Il mondo infernale è difatti governato dalle streghe e tutte le altre donne mortali sono delle meretrici²⁸⁸. Anche le sue Muse ridanciane e panciute, positive per antonomasia, si discostano notevolmente dalle camene ispiratrici delle arti: sono (anche se ironicamente) “quasi-streghe” anche loro (una di esse ha il nome di Striax; mentre la Gosa della Cipadense al v. 71 del primo libro è detta *abbadessa striarum*). Unica eccezione è proprio Manto, perché dipinta come una fata/indovina/maga depositaria di una conoscenza sapienziale che elargisce all'eroe rivelandogli il segreto delle tre parole. Il motivo della fata bella e dalla lunghissima vita, che vive in un antro, che è circondata da oggetti preziosi ed elargisce sapienza, è tipico.

475 *Nec, quaeso, vestros animos stupor occupet ullus,
si nunc usque meam potui deducere vitam,
nam datur aeterno cum tempore vivere fadis.*
#

320 *Nec penitus vestros animos stupor occupet ullus,
si nunc usque meam potui traducere vitam,
nam datur aeterno me tempore vivere fadam,
donec ab aethereo guastetur iudice mundus.*

In questi versi Manto esorta gli eroi a non meravigliarsi di vederla ancora in vita perché, essendo una fata, gode di questo privilegio. È importante però notare il verso aggiunto in C.323 in cui viene precisato che l'immortalità di Manto terminerà con il giorno del giudizio: *donec ab aethereo guastetur iudice mundus*, mentre in *T* si parla di vita eterna delle fate: *nam datur aeterno cum tempore vivere fadis*. È evidente che il verso aggiunto nella *Cipadense* mostri l'allineamento di Folengo (riguardo alla durata della vita delle fate) con i romanzi cavallereschi dell'epoca, vedi ad esempio nell'*Innamorato* 2. 25. 15. 1-2: *Perché una fata non può morir mai/ sin che non giunge il giorno del iudicio*; e nel *Furioso* 10. 56. 2: *Morir non puote alcuna fata mai, fin che l'sol gira, o il ciel non muta stilo*. La locuzione “fin che l'sol gira” implica appunto il giorno del giudizio²⁸⁹.

²⁸⁸ Su questo argomento vedi, MILANI (1993), *passim*.

²⁸⁹ Cfr. Mt 24. 29-30 “*Statim autem post tribulationem dierum illorum sol obscurabitur et luna non dabit lumen suum et stellae cadent de caelo et virtutes caelorum commovebuntur et tunc parebit signum Filii hominis in caelo*”; Mc 13. 24 “*Sed in illis diebus post tribulationem illam sol contenebrabitur et luna non dabit splendorem suum et erunt stellae caeli decedentes et virtutes quae sunt in caelis movebuntur*”.

Sulla durata della vita delle fate un modello comune può essere anche il *Guerrin Meschino*, V, IX, 6:

Sibilla: E in quello tempo per mia scienza domandai di stare in questa vita tanto quanto el mondo dee durare e che'l diritto giudice verrà a giudicare.

Giordano Rodda ha interpretato tutta la costruzione della *catabasi* infernale - preconizzata nell'avantesto della *Paganini* e della *Toscolanense* con la scoperta delle opere di Merlino in una caverna - come una ripresa del *Guerrin Meschino* di Andrea da Barberino²⁹⁰. Lo stesso Folengo appena prima della *Domus Phantasiae* (T. XXV. 177-186) cita la discesa agli inferi di Guerrino che entra in un antro governato da una Sibilla, ma animato dal movente di conoscere le proprie origini²⁹¹:

Alter Boccalum bertezzat, et alter Averni
Venturos memorat casus, alterque recordat,
Quid de Meschino Guerrino legerat olim.
Dum quoque Falchetto Cingar narrabat amico
Vergilii sextum, mira res, ecce loquelam
Perdit nil parlans, et imaginat omnia praeter
Vergilii sextum, nec se parlasse ricordat,
Falchettus pariter quod lingua dixerat illi.
Nescit, et obmutuit fantasticat omnia praeter
Vergilii sextum, nec se auscultasse ricordat

Non dobbiamo però dimenticare che è sempre comunque presente il modello virgiliano e che la costruzione folenghiana - mostrando una forte affinità con la cultura canterino-giullaresca nella sua tendenza ad essere onnicomprensiva - attinge contemporaneamente da tradizioni diverse. Come già ricordato²⁹², il tema topico della “fata”²⁹³ è presente anche nello schema folklorico del *fier baiser*: nel *Paradis de la reine*

²⁹⁰ CHIESA (1997), I, p. 13. L'autore del commento alla *Vigasio Cocaio* sottolinea come per tutti gli elementi del *Baldus* possano essere indicati uno o più modelli, ma “la novità, in controtendenza rispetto al suo tempo, è costituita dal fatto che tutti questi modelli, proprio in quel momento storico, si trovano insieme nella stessa opera”. Uno degli ipotesti segnalati è appunto il *Guerrin Meschino*, il romanzo più lontano dalla coeva tradizione ariostesca che si possa immaginare. Il testo abbonda a sua volta di citazioni attinte dalla tradizione dei cantari e si presenta come un romanzo enciclopedico con lunghe digressioni di natura per lo più geografica, scientifica a astrologica.

²⁹¹ La *catabasi* di Guerrino si completa con la sua ascesa al cielo dopo la morte sua e degli altri protagonisti, mentre nel *Baldus* il poema si interrompe nella *Domus Phantasiae*.

²⁹² Vedi a p. 18 del presente lavoro.

²⁹³ Sul significato del termine fata vedi anche L. HARF-LANCNER (1989).

sibylle, al cavaliere tedesco che incontra la regina - circondata da una corte fatata in un antro dei monti Sibillini - viene così rivelata la durata della vita delle fate:

“[...] “Encore”, dist la reyne, “il y a plus: car en l’estat que nous veez serons tant que ce siecle durera”. “Voire madame?” dist le chevalier. “Doncques estez, vous et voz genz, les plus eureuz de tous les siecles. Et quant ce monde diffinira, madame, que devendrez vous?” Alors elle respondit: “Nous devendrons ce que est ordonné, et n’en vueillez plus savoir” [...].”

E il fatto che questa dama, assieme agli altri abitanti del suo mondo si trasformasse una volta ogni sette giorni in serpente (animale positivo, come il drago, nella mitologia nordica) non è altro che un richiamo in più alla valenza sapienziale attribuita a questi esseri fatati.

Prima della rivelazione dei “tre nomi” della pietra filosofale, Folengo introduce dei versi encomiastici dedicati al Gonzaga, le cui ossa dovranno riposare nell’arca custodita da Manto²⁹⁴. È interessante che tra gli appellativi usati per connotare la famiglia dei Gonzaga in T ci sia anche il termine *ferox*, *vox media* nella latinità classica, ma che in un contesto maccheronico può essere fatalmente avvertito come negativo (il mondo folenghiano è di per sé malvagio). *C* varia sostituendo *ferox* con *modo* (con una misurazione giambica eccezionale in poesia classica) che suona come una zeppa; mentre al posto di *sancta propago* mette *alma fameia* in cui *fameia*, macaronico, contrasta fortemente con *alma*. È interessante il ritmo del verso che presenta l’accostamento dell’incisione del quarto trocheo (non frequente nell’esametro latino) a una fine di parola trocaica nel secondo (molto più rara della semiternaria).

Il riferimento alle aquile nere poste nello stemma dei Gonzaga ricorda che queste gli furono concesse da Sigismondo di Lussemburgo nel 1433, che aveva concesso il marchesato a Gianfrancesco Gonzaga l’anno precedente. Riguardo alla variante della *Cipadense* si può anche avere il sospetto che *aquilis dignissima nigris* potesse richiamare troppo da vicino (e inopportunamente) *Mulier nigris dignissima barris* in HOR. *epod.* 12. 1.

²⁹⁴ Vedi i versi in T. 478-480 : C. 324-325, dove c’è un probabile riferimento al capitano del popolo Bonacolsi, la cui famiglia aveva dominato Mantova per circa un secolo, ucciso nel 1328 da Luigi Gonzaga con la complicità del signore di Verona Cangrande della Scala. A questa uccisione si richiama il verso T.480: *quem veronensi vos ammazzastis in agro*, nel quale *vos*, probabilmente, è riferito ai mantovani (i nostri eroi sono di Cipada, che era compresa nel ducato di Mantova). Il Gonzaga venne eletto capitano del Popolo nel 1328 dando inizio così al dominio della famiglia sulla città che si protrarrà per circa quattrocento anni. Il verso verrà cassato in C probabilmente perché l’episodio è considerato fuori luogo in una ricostruzione storica che doveva risultare encomiastica per i Gonzaga.

In T.483-485 (versi espunti in C) Folengo indugia sul particolare delle aquile (che la natura fece nere) presenti sui blasoni gentilizi, aggiungendo l'osservazione che dipingere sugli stemmi aquile rosse è una cosa *bizzarica* (macaronico)²⁹⁵. Si capisce che Folengo in questi versi stia satirizzando l'araldica: le aquile in natura sono nere, rappresentarle rosse è ridicolo.

6.4. La rivelazione di Manto

Dopo queste brevi digressioni il *focus* torna sul tema alchemico: Manto qui dichiara di essere la custode delle ricchezze che adornano l'arca (seguendo l'antica tradizione celtica inerente a fate e gnomi) di essere preposta alla formazione di mastri orafi e di insegnare loro la fabbricazione dell'oro grazie alla virtù delle tre parole (*verbitrium*), ovvero della pietra filosofale.

<p><i>Illa ego sum Manto, vestram quae condidit urbem,</i> <i>nomine deque meo contraxit Mantua nomen.</i> # <i>His ego divitiis praesum, facioque magistros</i> <i>aurifices irtos aurum intajare catatum</i> 495 <i>ex virtute trium verborum, nomina quorum</i> <i>auribus admotis audite, quod illa docebo.</i> <i>Ergo susurranti parlavit murmurec secum,</i> <i>quos docuit lapidem, stellarum tempora, causas</i> <i>alchimiae, laetosque omnes discedere fecit.</i> # # # # #</p>	<p>317 <i>Illa ego sum Manto, de cuius nomine nomen</i> <i>Mantua suscepit, quam condidit Ocnus in undis,</i> # <i>His ego divitiis praesum, facioque magistros</i> <i>aurifices, doceoque aurum formare, catatum</i> 335 <i>ex virtute trium verborum: nomina quorum</i> <i>auribus admotis audite, quod illa docebo.</i> # # # <i>His dictis thebana parens, nutrixque Cipadae,</i> <i>multa susurrando per eorum fixit orecchias,</i> <i>quae toccare manu faciunt genitalia rerum:</i> 340 <i>herbarum forzas, stellarum facta, petrarum</i> <i>effectus varios, et habendi denique plenam</i></p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

²⁹⁵ Cfr. CROLLALANZA (1878), p. 516. Il Crollalanza afferma che: “il colore rosso è coll’azzurro uno dei due colori più usati nel blasone”, ma non poteva essere portato se non con il permesso del sovrano. In verità tali disposizioni venivano spesso disattese di conseguenza “non v’ha gerarchia nel rosso delle diverse armi dei nobili”. A proposito dell’emblema dell’Aquila a p. 42 viene detto che nel Medioevo l’aquila fu esclusivo della dignità imperiale. Gradualmente inserita nei blasoni dei feudatari essa si conservò “per qualche tempo nera su campo d’oro”. Presto però anche quest’uso venne abbandonato “sicché presto fùr viste aquile d’ogni colore e d’ogni foggia figurare ne’ torneanti e nelle battaglie”. I diversi colori dell’aquila divennero simboli delle diverse casate: “L’aquila rossa in campo d’oro (servì a denotare) generosità di pensiero drizzata all’amore del vero, al rispetto della virtù e al culto del valore [...] al contrario usitatissima è l’aquila nera in campo argenteo, simbolo del principe prudente e saggio che pone a prova la fede dei suoi ministri”. Riguardo lo stemma dei Gonzaga (p. 44) Crollalanza lo descrive come un blasone d’argento, alla croce patente di rosso, accantonata da quattro aquile affrontate di nero sul tetto inquartato di Boemia e di Gonzaga.

#	<i>semper ducattis borsam donavit avisum:</i>
#	<i>quod magis importat, magis altum recat honorem,</i>
#	<i>quam studiando libros et stellis perdere sennum.</i>

La fata dichiara di voler rivelare questo segreto anche agli eroi: *quod illa docebo* (T.496: C.336).

In T.497 (*Ergo susurranti parlavit murmure secum*) l'impiego del termine *murmur* ricorda le parole oscure (perché segrete) pronunciate anche nelle pratiche magiche. L'uso del termine *murmur* legato ad un contesto magico-misterico è presente in moltissimi autori classici (cfr. *Thll.* 8.0.1676.80, s.v. *murmur: de precantium, incantantium, magorum sim.*) ad esempio in LUCAN. 6.448 in riferimento ai sortilegi delle maghe tessale: "*Infandum tetigit cum sidera murmur*". La forza di un incantesimo è legata al suono più o meno comprensibile delle parole che vengono pronunciate. Che le formule magiche siano oscure e incomprensibili deriva dalla loro origine antica (e perciò perduta) o dalla lingua esotica con cui vengono pronunciate e, soprattutto, per il fatto che devono restare segrete ai non iniziati. Il momento è solenne, ma in C.338 *multa susurrando per eorum fixit orecchias*, la clausola è decisamente macaronica e in contrasto stilistico con quella del verso successivo: *quae toccare manu faciunt / genitalia rerum*²⁹⁶. In questi versi è evidente il contrasto generato dalla commistione tra gli elementi macaronici e gli stilemi classici. E gli ulteriori versi finali, aggiunti nella *Cipadense*, costituiscono una *climax* che rende più esplicito l'oggetto della parodia di Folengo laddove non arrivava lo svelamento della mendacia della letteratura alchemica - messa in ridicolo dal pleonastico apparato delle glosse, dai termini oscuri e dagli elenchi sovrabbondanti della *Toscolanense*. Folengo mette in ridicolo gli interessi venali dell'alchimista, non tanto il suo desiderio di conoscere i segreti della natura (*herbarum forzas, stellarum facta, petrarum / effectus varios*), quanto quello - tutto materiale - di arricchirsi (...*plenam / semper ducattis borsam donavit avisum / quod magis importat, magis altum recat honorem, / quam studiando libros et stellis perdere sennum*). Ci si accorge facilmente come questo sia l'*ethos* che contraddistingue Cingar, il compagno più disonesto della brigata di Baldo, entrato curiosamente per primo nell'antro di Manto. La funzione educatrice, che dovrebbe essere promossa dal poema didascalico, viene qui distrutta dalla poesia macaronica e questo è evidente, grazie ad una più complessa e raffinata articolazione stilistica, soprattutto nella *Cipadense*.

²⁹⁶ Per *genitalia rerum* vedi in particolare, ma non solo, LUCR. 2.548, *corpora iactari unius genitalia rei*.

7. Gli episodi aggiunti in Maf. III della Cipadense

Nella *Toscolanense* l'episodio alchemico termina *ex abrupto* con una chiusa comica in cui l'autore (Merlino) viene interrotto nel suo lavoro poetico dalla fantesca che lo richiama a tavola per la cena. Il poema proseguirà nel libro successivo con la partenza della nave dall'antro di Manto cui seguirà la digressione astrologica di Cingar. In modo diverso nella *Cipadense* il terzo libro di *Mafelina* termina inserendo due sequenze molto interessanti: il Canto di Giuberto²⁹⁷ e i giochi di prestigio di Boccalo.

Nella *Toscolanense* il personaggio di Giuberto compare soltanto nel XVII libro (157-155; 163-164): “*Alter erat guerris nil deditus, atque batais, / immo fiammengus*²⁹⁸ *citharam colit atque camoenas, / qui poterat superare canens Amphiona vatem / huius progenies magno devenit ab Orpheu, / cui Giubertus erat nomen, gentilis, honestus (...)* *Tam bene cantabat quos boscos, saxa, ferasque / ad sonitum citarae iuncta cum voce trahebat*”. Diversamente nella *Cipadense* la comparsa del musico viene anticipata alla partenza dall'antro di Manto. Sia Cingar, sia Boccalo rappresentano l'uomo terreno, con tutte le sue debolezze. Giuberto è pavido e inetto al combattimento²⁹⁹, un tratto dissonante in una brigata di eroi.

A Giuberto, però, Baldo chiede di rasserenare i naviganti e cancellare la fatica del lungo viaggio³⁰⁰. In questo senso, come incantatore, la funzione attanziale di Giuberto può essere assimilata a quella svolta da Orfeo durante la navigazione degli Argonauti³⁰¹: qui, in verità, il canto sarà utile per attenuare le fatiche delle avventure appena concluse e per infondere coraggio nell'affrontare quelle che ancora attendono gli eroi.

Va fatta però un'ulteriore osservazione a proposito dell'effetto di incantamento che pervade gli eroi mentre ascoltano il canto di Giuberto con un riferimento al canto di Casella di *Purgatorio*, II.

Al momento in cui Baldo chiede a Giuberto di cantare (C.370-372) lo fa con

²⁹⁷ Sul Canto di Giuberto vedi anche BARTOLUCCI (2022), 285-301.

²⁹⁸ L'arte di Giuberto viene indicata dall'appellativo *fiammengus*: fiamminghe, o anche borgognone, erano dette quelle scuole musicali che sorsero all'inizio del sec. XV presso le cattedrali delle grandi città dove furono istituiti corpi (*cappelle*) di cantori professionisti.

²⁹⁹ Giuberto viene presentato come un personaggio timido, introverso e silenzioso. La terminologia che indica il suo comportamento è macaronica: *galantus, respettosus, sequestratus, vergognosus, solettus*.

³⁰⁰ C.367-368: *hunc rogat, ut tanta voiat recreare brigatam / voceque dulciloqua longum nihilare caminum*.

³⁰¹ Cfr. APOLL. ROD. I. 495-515 in cui, proprio all'inizio del viaggio per la Colchide, con il suo canto Orfeo seda una lite scoppiata tra i compagni.

queste parole:

*Ergo, ubi cognovit cythara cantare peritum,
hunc rogat, ut tantam voiat recreare brigatam,
voceque dulciloqua longum nihilare caminum.*

Si può notare la vicinanza di questo passo del *Baldus* all'episodio dantesco (*Purg.* 2. 106-119):

*E io: "Se nuova legge non ti toglie
Memoria o uso all'amoroso canto
Che mi solea quietar tutte mie voglie,
Di ciò ti piaccia consolare alquanto
L'anima mia, che, con la mia persona
Venendo qui, è affannata tanto!"
Amor che nella mente mi ragiona
Cominciò elli allor sì dolcemente
Che la dolcezza ancor dentro mi sona.
lo mio maestro e io e quella gente
ch'eran con lui parevan sì contenti
come a nessun toccasse altro la mente.
Noi eravam tutti fissi e attenti
alle sue note (...)"*

Baldo chiede a Giuberto di *recreare* i naviganti che stanno per affrontare un *longum caminum* (C.372-373); Dante reduce dal lungo e doloroso viaggio nelle bolge infernali chiede a Casella di "consolare" la sua anima che *venendo qui* (sottintendendo il fatto che il cammino infernale è stato lungo e faticoso) si è *affannata tanto* (*Purg.* 2. 109-111) anche se, a rigore, il viaggio di Dante non è comunque effettivamente terminato perché proseguirà nell'ascesa al monte del Purgatorio.

Il canto è in entrambi i casi eseguito così soavemente che porta la dolcezza nell'animo dei viaggiatori: *voceque dulciloqua* (C.372); "sì dolcemente"; [...] "che la dolcezza" (*Purg.* 2. 113-114). È quasi un canto ipnotico tanto da produrre un incantamento sugli ascoltatori: *facit omnes stare balordos* (C.377); "parevan sì contenti, / come a nessun toccasse altro la mente / noi eravam tutti fissi e attenti / alle sue note;" (*Purg.* 2. 116-118).

L'estasi provocata dall'ascolto della musica è illustrata dallo stesso Dante in *Purg.* 4. 1-12:

*Quando, per dilettanze o ver per doglie
Che alcuna virtù nostra comprenda
L'anima bene ad essa si raccoglie,
par ch'a nulla potenza più intenda;
e questo è contra quello error che crede
ch'un'anima sovr'altra in noi s'accenda.
E però, quando s'ode cosa o vede
Che tegna forte a sé l'anima volta,
vassene il tempo e l'uom non se n'avvede;
ch'altra potenza è quella che l'ascolta,
e altra è quella ch'ha l'anima intera:
questa è quasi legata, e quella è sciolta.*

Secondo la teoria aristotelica, infatti, l'anima razionale è una e se, per qualche ragione, si concentra in un'unica facoltà sensitiva - in questo caso l'udito sollecitato da un canto meraviglioso - cessa di essere vigile nelle altre facoltà razionali. In sintesi: se un'operazione dell'anima è intensa impedisce tutte le altre, da ciò deriva l'incantamento degli ascoltatori. Il concetto qui espresso da Dante era comunque conosciuto e abbondantemente discusso³⁰².

Il canto di Casella ha la funzione di sollevare Dante dalle fatiche del viaggio già compiuto, mentre le anime del Purgatorio vengono distratte dal loro cammino verso la montagna, come la brigata di Baldo che sta iniziando il viaggio alla conquista dell'inferno. Entrambe le schiere hanno un'impresa da compiere, non possono essere distratte dalla loro missione e dovranno quindi essere richiamate al loro dovere.

La funzione di "sentinella" vigile che richiama gli "incantati" al loro compito in Dante è Catone, mentre Folengo assegnerà questo ruolo a Boccalo. La differenza di statura tra le due figure evidenzia un contrasto anche con il modello dantesco in linea con il programma parodico della *Cipadense*. Boccalo è infatti un buffone bergamasco, autore del gesto paradossale di gettare a mare la moglie quando, nell'infuriare di una tempesta, il capitano della nave aveva chiesto ai passeggeri di liberarsi di tutte le zavorre.

Entrambi questi due personaggi, Giuberto e Boccalo, non hanno nessuna caratteristica che li renda adatti alle avventure in cui sono coinvolti e vengono spesso associati in diversi luoghi del poema per la loro manifesta vigliaccheria: entrambi cercano

³⁰² Cfr. GIORDANO DA PISA, *Prediche*, 40. 13.02.1305: "l'anima nostra non è di grande vertude che possa intendere a due cose: ma quando intende bene a una e evvi bene astratta, si perde all'altra e però non vede né ode né sente cogli altri sensi".

di fuggire o nascondersi quando l'azione si fa più pericolosa. Paradossalmente, però, assurgono loro malgrado alla funzione di aiutanti: Giuberto nel calmare gli animi dei naviganti durante il viaggio per mare, e Boccalo brandendo involontariamente una croce di legno, che sarà fondamentale, nella battaglia finale contro i diavoli.

7.1. Il Canto di Giuberto e le sue fonti classiche

Nella sua riflessione sulle varianti tra *Toscolanense*³⁰³ e *Cipadense*, Luzio³⁰⁴ aveva richiamato l'attenzione sul fatto che molti dei versi interamente latini della sezione centrale - che comprende anche il testo del canto di Giuberto - fossero in comune con il *Janus*³⁰⁵ e con il *Varium Poema*³⁰⁶ (da qui in poi *J* e *VP*). Si cercherà, in questa sede, di definire quale funzione svolgano questi inserti all'interno dell'episodio e quale valore possano avere per la poetica macaronica: una riflessione che richiede necessariamente una discussione sulla letteratura critica fin ora prodotta sull'argomento.

Ricordo che *C* si presenta al pubblico preceduta da una prefazione in volgare di Francesco Folengo (fratello di Teofilo e funzionario dei Gonzaga) viene precisato che il ritorno sul poema macaronico era dovuto alla necessità di rispondere alle critiche letterarie ed etiche mosse a suo tempo alla seconda edizione, tanto più che la produzione letteraria in coincidenza del periodo laicale di Teofilo è esclusivamente in volgare, eccetto

³⁰³ Ricordo che la *Toscolanense*, a differenza di quanto accade per l'*Orlando Furioso* le cui prime due edizioni vengono completamente sostituite dalla terza, continuerà ad essere ristampata e preferita rispetto alle successive redazioni, *C* e *VC*. Sulla maggior espressività macaronica di *T* rispetto alle altre edizioni cfr. FOLENA (1991), pp.167; ZAGGIA (1993), p. 89; LAZZERINI (1992), p. 1036; LAZZERINI (1999), pp. 83-84.

³⁰⁴ LUZIO 1911, p. 243.

³⁰⁵ Il *Janus* venne pubblicato da Aurelio Pincio a Venezia nel 1534 in un'unica edizione assieme al *Varium Poema* di Teofilo Folengo e ai *Pomiliones* del fratello Giambattista, con l'indicazione *in promontorio Minervae* 1533. Su un totale di 556 versi di *J* ben 85 sono in comune con *C* distribuiti in diversi luoghi. Oltre ai versi presenti nel canto di Giuberto abbiamo: gli inserti 96-111 e 208-222 compaiono l'uno dopo l'altro nel XVIII libro dopo il verso corrispondente al 349 di *VC*, inframmettendo i vv. 22, 93, 54 e 55 di *J* dopo il v. 100; i vv. 137-74 compaiono nel XIV libro dopo il v. 155 della numerazione di *VC*. Cfr. GOFFIS (1985), p. 39.

³⁰⁶ Dall'ottavo libro di *VP* (con il titolo di *Metaphora de iis, quos ad magistratum se contulisse poenitet*, p. 116) proviene la parte restante dei versi che compongono questo canto. In *C* sono compresenti anche altri versi di *VP*, e precisamente quelli delle quattro composizioni numerate come VI, XVII, XLI, LXV. Cfr. GOFFIS 1995, p.75.

due opere in esametri latini (*J* e *VP*)³⁰⁷. Anche Massimo Zaggia³⁰⁸ ha sostenuto che *C*, grazie a questa lettera prefatoria, si presenta come una palinodia del macaronico fatta in funzione del rientro in convento. L'edizione *C* è considerata generalmente un prodotto letterario molto diverso da *T* e un elemento probante, per gran parte della critica, a conferirle il valore di una significativa svolta in senso classicistico - oltre alla caduta dell'apparato di glosse e delle *Laudes Merlini* - è soprattutto l'aggiunta di corpose serie di versi interamente in latino, assenti nelle precedenti redazioni³⁰⁹. Una di queste aggiunte è costituita appunto dal canto di Giuberto³¹⁰.

Come accennato nella premessa a questo lavoro, Mario Chiesa³¹¹ dissente in buona parte da questa lettura sostenendo che la linearità classicistica, ravvisata in *C*, è in realtà soltanto un'illusione: i brani in latino non sono una concessione al classicismo, ma il suo opposto, e Folengo, nella terza redazione del poema, li profanerebbe mettendoli assieme al comico-buffonesco del macaronico. Ma se da un lato Chiesa rileva l'importanza dello spazio dedicato al personaggio di Giuberto, con i suoi carmi latini - contrapposto a quello macaronico-farsesco di Boccalo con i suoi giochi di prestigio, che genera così una poesia antisublime - non entra nel dettaglio delle scelte poetiche presupposte dagli inserti classici.

Partendo da questa premessa la tesi qui proposta vuole dimostrare come Folengo mantenga intatta la coerenza con la poetica macaronica anche nella *Cipadense*.

Vorrei inoltre introdurre il termine di “interferenza”, che usualmente serve a descrivere il macaronico a livello linguistico (come mescolanza di dialetto e latino³¹²), e ampliarne il significato rispetto all'uso che ne fa Luca Curti³¹³. A mio avviso questa

³⁰⁷ Le opere in volgare sono *L'Orlandino* del 1526, il *Caos del Triperuno* del 1527, *L'Umanità del Figliuol di Dio* del 1533. *J* e *VP* escono nel 1533 assieme ai *Ioan. Bapti. Chrysogoni Folengii Mantuani Anachoritae Dialogi, quos Pomiliones uocat* di G.B. Folengo.

³⁰⁸ ZAGGIA (1993), pp. 95-96.

³⁰⁹ Su questo punto mi riservo di intervenire in altra sede per verificare il peso delle glosse e valutare in che modo Folengo abbia operato sulle varianti della *Cipadense*: inserendo il contenuto strutturale di queste nel testo del poema, o immettendovi nuovo materiale.

³¹⁰ Così PARATORE (1979), 37-61.

³¹¹ CHIESA (2013), p.106-107.

³¹² Cfr. PACCAGNELLA (1979), p. 85. “[Si può cogliere] l'esatta misura della miscela macaronica: non una semplice mescolanza superficiale ma il risultato di un'interferenza bilingue (latino e dialetto, un volgare padovano con diversi livelli di koinè e varietà d'uso) con tutte le conseguenze di deviazione dalle norme simultaneamente delle lingue che entrano in contatto [...] il macaronico si configura così come una *parole* che pertiene a differenti *langues*”.

³¹³ Ricordo che secondo CURTI (1993, pp. 161-162.) Folengo offre alla nostra derisione uno scrivente fittizio (Merlino) che scrive in macaronico (latino grosso), confondendone i registri pur confezionando degli esametri di stampo classico: questi errori generano un effetto comico. Lo scrivente fittizio è distinto però dall'autore della macaronea (Folengo) che non commette in proprio, né interferenza, né mescolanza, ma

interferenza riguarda soprattutto l'uso che Folengo fa degli ipotesti classici - che appartengono alla memoria letteraria rinascimentale - deformandoli in modo da contraddire l'orizzonte d'attesa del lettore. L'effetto straniante viene provocato sia dalla giustapposizione di passi macaronici con quelli latini, sia dalla contaminazione parodica dei modelli presenti al loro interno: in questo modo viene a rivestire una particolare importanza l'uso che l'autore fa dei modelli, nel senso che tanto più essi sono riconoscibili - anche attraverso una struttura distorta - maggiore è l'effetto macaronico.

Qui di seguito si propone il testo del carme di Giuberto, come appare in *C*, messo a confronto con *VP*, 8,1-23 e con *J*, 450-463, 473-474³¹⁴. Nella *VC*³¹⁵ figura il solo testo del *Varium Poema* con l'espunzione dei versi C.387-402 in comune con il *Janus*.

<i>C</i>	<i>VP</i>	
380	« <i>Subdolos arridet saepe imprudentibus aequor,</i>	1
381	<i>mentiturque leves zephyros aquilone parato.</i>	2
382	<i>Hinc veniunt homines cupidi, quos plura videndi</i>	3
383	<i>cura subit, seu forte deas in gurgite nantes,</i>	4
384	<i>sive tridentiferi verrentes caerulea currus.</i>	5
385	<i>Verum ubi subducto ventum est qua littora circum</i>	6
386	<i>misceri aspiciunt coelum aequore, et aequora coelo,</i>	7
387	<i>Protinus aethereas fracto cum murmure sedes</i>	8
	<i>Protinus [...]»³¹⁶</i>	
JANUS		
388	<i>circuitu mugire tremiscereque aequora fundo</i>	450
389	<i>accipiunt, deus ipse tonat, deus ipse iacentes</i>	451
390	<i>extemplo horribili iaculatur fulmine terras.</i>	452
391	<i>Dumque fugit cum Sole dies, dumque aera densas</i>	453
392	<i>contrahit in nebulas, subigit dumque aethera vastum</i>	454
393	<i>in mare terribiles picea caligine vultus</i>	455
394	<i>apparent volitantque atra sub nocte vapores.</i>	456
395	<i>Iamque noti erumpunt, crebro polus igne sonantem</i>	457
396	<i>Dat tonitrum fractaeque ruunt in flumina nubes.</i>	458

mette in scena un poeta fittizio che commette interferenza ed è lui stesso ad invitare il lettore a riderne.

³¹⁴ Così come vengono riprodotte nella ristampa anastatica dell'opera del 2011, assieme ai *Pomiliones*, a cura degli "Amici di Merlin Cocai".

³¹⁵ Dal momento che anche altri versi latini presenti sia in *VP* sia in *C* vengono cassati nella *VC*, Goffis ipotizza che l'intenzione di Folengo nella quarta redazione sia stato quello di eliminare nella loro globalità tutti i brani provenienti dallo *J* e dal *VP*, o di rielaborarli in lingua macaronica. La morte dell'autore avrebbe interrotto questa ulteriore revisione. Il fatto che comunque nella *VC* il canto di Giuberto (e non soltanto questo) trovasse ancora posto (con il taglio dei versi di *J*) non ha rappresentato alcun problema per Goffis, secondo il quale i versi classici sarebbero stati riversati da *VP* e da *J* in *C* per essere utilizzati come zeppe e classicizzare il testo di *T*; cfr. GOFFIS (1995), p. 74.

³¹⁶ Il verso 8 di *VP* (*Protinus avulso singultant viscere proni*) è completato dopo l'inserimento di *J* in corrispondenza di C.403.

397	<i>Magnus at Oceanus tantarum pressus iniquis</i>	459	
398	<i>desuper agminibus pluviarum deque tumentis</i>	460	
399	<i>ad latera excipiens torrentum gurgite spumas</i>	461	
#	<i>Tum altis de venis stygio bullantibus Orco</i>	462	
400	<i>praecipites, miris paulatim exaestuatur undis,</i>	<i>incrementa trahens, miris exaestuatur undis,</i>	463
#		[...] vv. J. 464-472	
401	<i>donec aquae et coelum lato curvamine sese</i>	<i>Iamque Mare et Coelum sese curvamine largo</i>	473
402	<i>componunt dextrisque datis sua foedera iungunt.</i>	<i>componunt atque unanimes sua foedera iungunt.</i>	474
		VP	
403	<i>at miseri avulso singultant viscere proni</i>	[...] ³¹⁷ <i>avulso singultant viscere proni</i>	
404	<i>hinc atque hinc nautae, nigraque urgente vomuntur</i>	<i>hinc atque hinc homines, nigraque urgente vomuntur</i>	9
405	<i>bile dapes, foedatque acidus Nereidas humor,</i>		10
406	<i>unde indignantes venti tam audacter amicas</i>		11
407	<i>commaculare</i> <i>suas genus hoc mortale, caducum</i>	<i>conspurare,</i> <i>suas genus hoc mortale, caducum,</i>	12
408	<i>atque procax, ne sic evadat crimen inulte</i>	<i>atque procax: ne non evadat crimen inultum:</i>	13
409	<i>concurrunt, sonituque ingenti obnixa profundo</i>	<i>concurrunt, sonituque ingenti obnixa iacenti</i>	14
410	<i>tergora subiiciunt pelago, totumque revellunt.</i>		15
411	<i>Sedibus aula Deum natat imis deque quadrigis</i>		16
412	<i>attonitae saliunt nymphae perque atria curvi</i>		17
413	<i>delphines phocaeque ruunt et grandia caete.</i>		18
414	<i>Heu stulti, quos nulla monet iactura priorum!</i>	<i>heu miseri quos nulla movet iactura priorum.</i>	19
415	<i>Tunc ea tempestas, ea tunc asperrima rerum</i>		20
416	<i>debuerat facies animo spectarier ante,</i>		21
417	<i>quam nauta insultans fortunae solveret audax;</i>		22
418	<i>mox frustra insani vellent contingere portus».</i>	<i>Nunc frustra insani vellent contingere portum.</i>	23

Il carne, che ha per tema la ‘tempesta’, è posto in chiusura dell’episodio dell’isola di Manto dove la compagnia di Baldo aveva fatto naufragio in seguito ad una burrasca scatenata da Eolo. Di non secondaria importanza è il fatto che nel viaggio di Baldo - ad apertura e chiusura di una sequenza chiave nell’architettura del poema - si presentino due tempeste: la prima³¹⁸ è interamente in lingua macaronica, la seconda in latino umanistico. Ci troviamo, come si vede, di fronte alla riproposizione di un *topos*, quello del viaggio per mare, che è spesso (ma non sempre) connesso con quello della *hybris* dei naviganti: essi, spinti sia dall’avidità di ricchezze sia dalla curiosità, vengono attratti dal mare che li lusinga con lievi brezze, inducendoli ad esplorare mondi sconosciuti, sempre pronto però ad aggredirli con le sue tempeste. Anche Valerio Flacco nelle *Argonautiche* si era soffermato sulla pericolosità del viaggio, insistendo sull’empietà della scoperta della

³¹⁷ Vedi nota precedente.

³¹⁸ La tempesta macaronica si estende dalla fine del dodicesimo libro a una parte del tredicesimo.

navigazione quale nuova via di morte³¹⁹. Questo tema, connesso con il viaggio della nave Argo, viene utilizzato ampiamente nella poesia classica tanto da divenire un modello³²⁰. La tempesta è quindi la naturale punizione conseguente alla violazione dell'ordine naturale ed è interessante confrontare gli ipotesti dei due passi del *Baldus* di cui abbiamo parlato sopra: la tempesta macaronica è costruita su un modello virgiliano; quella classica, cantata da Giuberto, sulle *Metamorfosi* di Ovidio. La prima è infatti scatenata da Eolo: l'intento parodico è evidente nella descrizione macchiettistica di questo personaggio, che esplicita l'ironia già contenuta nel ritratto fattone da Virgilio³²¹, Eolo viene mostrato come un dio di second'ordine, costretto a vivere in un antro spoglio e inospitale a far da carceriere ai venti.

T. XI

201 *Aeolus austrorum magnus Rex atque magister,
Sceptra pians vastam montagnae scandidit alpem*

[...]

212 *Claudat et horrendum scabris sub cautibus antrum,
In quo sunt venti sub portis mille chiavati*

[...]

222 *Sic et in obscuro ventos rex Aeolus antro
Chiavat, ut optantes groppis exire solutis,
Atque videre diem, crudelius aequora versent*

C. Maf. II

281 *Aeolus interea, ventorum Ducca, tyrannus,
Sceptra pians, testam montagnae scandit aguzzam.*

297 *haec serat obscurum vastis sub rupibus antrum,
in quo chiavantur tanquam in carcere venti,*

314 *Talis in obscuro ventos rex Aeolus antro
Chiavat ut optantes groppis exire solutis
Huc illuc rabidi crudelius aequora versent*

I versi di presentazione del dio dei venti, T.201 : C. 281 richiamano molto da vicino, anche per la posizione dei lemmi, *Aen.* 1. 141 (*Aeolus et clauso uentorum carcere regnet*). Ma soprattutto i versi T. 212-213 : C. 297-298, assieme a T. 222 : C. 314 e seguenti, seguono *Aen.* 1. 52-54 (*Hic vasto rex Aeolus antro / luctantes ventos*

³¹⁹ Cfr. GALLI (2007), vedi commento *ad vers.* 1. 654. La tempesta, in cui gli eroi hanno sperimentato sul mare il terrore della morte, rappresenta la punizione per aver affrontato il mare con una imbarcazione.

³²⁰ Lo stesso tema topico è presente anche in HOR. *carm.* 1. 3 (vv. 9-11: *illi robur et aes triplex / circa pectus erat, qui fragilem truci / commisit pelago ratem / primus* e vv. 23-24: *si tamen inopiae / non tangenda rates transiliunt vada*) dove il viaggio per mare è condannato per la violazione dell'ordine naturale di cui è reso responsabile il primo empio navigatore. La condanna della navigazione è presente, comunque, anche nell'elegia: ripresa in PROP. 3. 7 e in OV. *am.* 2. 11. 35, dove appunto la saga argonautica è utilizzata come *exemplum* mitologico per maledire la navigazione, in quanto l'amata Corinna sta per affrontare un viaggio per mare (OV. *am.* 2. 11. 1-4, *prima malas docuit mirantibus aequoris undis / Peliaco pinus uertice caesa uias, / quae concurrentes inter temeraria cautes / conspicuam fuluo uellere uexit ouem*).

³²¹ Eolo nel primo libro dell'Eneide mostra di essere, almeno all'interno del proprio regno, un'autorità assoluta, un *rex* che vive in un palazzo (*Aen.* 1. 56: *celsa arce*) e mantiene un proprio potere supremo sui venti. Questo potere si configura in Virgilio come un'azione repressiva e stabilizzante allo stesso tempo come si deduce dall'espressione *vinclis et carcere frenat* (*Aen.* 1. 54) e soprattutto dal nesso *imperio premit* (*Aen.* 1,64). Virgilio mostra comunque una esplicita ironia nella rappresentazione del dio (servile nei confronti di Giunone, e subordinato a Nettuno che seda la tempesta da lui scatenata).

tempestatesque sonoras / imperio premit ac vinclis et carcere frenat). Il modello è evidentemente virgiliano - soprattutto nelle varianti della *Cipadense* - con riprese di emistichi e clausole (che derivano anche da altri luoghi dell'*Eneide*) distribuite lungo tutto l'episodio. Ad esempio, per caratterizzare la mitezza del Maestrale abbiamo:

T. XI

326 *At pius incedit matura fronte Maestrus,
Restaurat persos nautas, spezzata reformat,
Atque favorezat grato spiramine poppae.*

C. Maf. II

401 *Hunc ve Maestralem pratighissima Zennova chiamat,
Qui fractos reparat marinarios, cuncta serenat,
Scampatumque procul solem pro strage Sirocchi
Praticat ut redeat: trepidusque retornet acasam.*

In cui il verso C. 397 (*qui fractos reparat marinarios, cuncta serenat*) richiama *Aen.* 1. 255 (*voltu, quo caelum tempestatesque serenat*).

T. XI

14 *Castronesque freti pascuntur ubique bianchi.
Iam gridor aetherias hominum quatiebat abissos*

C. Maf. II

475 *quae bagnare solent supremi sydera coeli
castronesque maris vadunt pascendo per undas*

Allo stesso modo, la variante di C. 475 (*quae bagnare solent supremi sydera coeli*³²²) prosegue con un'altra citazione virgiliana³²³ (C. 476 *castronesque maris vadunt pascendo per undas*) dove, con rovesciamento parodico, al posto delle armi e del bottino troiano ci sono i castroni.

A differenza di questa, la burrasca cantata da Giuberto sembrerebbe costruita essenzialmente sulle due tempeste ovidiane del I e dell'XI libro delle *Metamorfosi* (il diluvio universale di Deucalione e Pirra e il naufragio di Ceice) tracciando una sorta di filo rosso che mantiene coerente e unitario il carme³²⁴: richiami di questi due modelli sono presenti in tutta la costruzione del passo anche dal punto di vista contenutistico. Le sequenze che si susseguono nella struttura della tempesta sono senz'altro topiche: questa inizia quando si è in mare aperto (egualmente lontani sia dal porto di partenza sia dall'approdo)³²⁵ prima che i marinai possano aver notato alcun indizio foriero di burrasca;

³²² Se per il contesto il verso di *Aen.* 1. 259 (*Moenia sublimemque feres ad sidera caeli*) è quello che probabilmente funge da richiamo, dobbiamo però osservare che *sidera caeli* si trova anche due volte in VERG. *georg.* (2. 1 e 4. 58), in OV. *met.* 7. 580 e due volte in MANIL. 1. 488 e 3,101.

³²³ *Aen.* 1. 119: *Arma uirum tabulaeque et Troia gaza per undas.*

³²⁴ Il dettato folenghiano è, come vedremo, denso di riferimenti classici anche se presi da contesti del tutto diversi, ed è subito evidente, visto il motivo topico, che sulla memoria di Folengo abbiano agito più passi.

³²⁵ C. 385-386 (*Verum ubi subducto ventum est qua littora circum / misceri aspiciunt coelum aequore, et aequora coelo*) come in *met.* 11. 478-479 (*aut minus, aut certe medium non amplius aequor / puppe secabatur, longeque erat utraque tellus*).

per prima cosa si oscura la luce del sole (o a causa dell'addensarsi delle nubi, o perché il vento inizia a gonfiarsi nella notte)³²⁶; immediatamente iniziano a balenare i fulmini³²⁷. Ovidio, in *met.* 11, introduce alla fine della descrizione della tempesta una celebre metafora bellica che è presente, sebbene appena accennata, nella terminologia impiegata da Folengo in C.401-402 (*donec aquae et coelum lato curvamine sese / componunt dextrisque datis sua foedera iungunt*)³²⁸; dopo il naufragio viene inserito il tema del rimpianto di essere partiti e il desiderio di far ritorno³²⁹.

Sebbene il motivo della tempesta sia topico è interessante osservare come essa sia rappresentata seguendo uno schema non virgiliano soprattutto sia per l'assenza di Eolo come attante scatenante dei venti³³⁰, sia per il vero e proprio movente del viaggio: Enea si è messo in mare per un ordine divino, non per suo diletto personale o per mera curiosità. Nel caso dell'episodio di Ceice, pur costruito su *Aen.* 1. 34-123, Eolo non interviene se non nel ricordo terrorizzato di sua figlia Alcione - che cerca inutilmente di dissuadere Ceice dall'intraprendere un viaggio così pericoloso - per la furia dei venti rinchiusi a forza da Eolo nella sua casa. Sulle diverse versioni di tempeste epiche che fungono da modello per Ovidio possiamo osservare che in *Od.* 5. 282-381 la tempesta viene scatenata da Poseidone, mentre i venti sono la causa effettiva di quella del libro 10; in Apollonio Rodio, 2. 1102-12 è Zeus a scatenare il primo vento di Borea; e sempre in *Ov. fast.* 3. 579-600, anche se il modello è sempre *Aen.* 1, la tempesta che travolge la fuga di Anna non viene scatenata da alcuna divinità³³¹.

Leggendo i versi C. 389-390 (*accipiunt, deus ipse tonat, deus ipse iacentes / extemplo horribili iaculatur fulmine terras*) viene subito in mente il riferimento al Giove ovidiano dell'episodio di Deucalione e Pirra (*met.* 1. 253: *Iamque erat in totas sparsurus*

³²⁶ C.391 (*dumque fugit com Sole dies*) come in *met.* 11. 480 (*cum mare sub noctem tumidis albescere coepit*).

³²⁷ C.395-396 (*Iamque noti erumpunt, crebro polus igne sonantem / Dat tonitrum fractaeque ruunt in flumina nubes.*) come in *met.* 11. 522-523 (*discutiunt tamen has praebentque micantia lumen / fulmina: fulmineis ardescunt ignibus imbres.*)

³²⁸ *met.* 11. 505-506 (*videtur / nunc, ubi demissam curvum circumstetit aequor, / suspicere inferno summum de gurgite caelum*), la somiglianza è richiamata anche dal senso del termine *curvamine*: cfr. BÖMER (1980) *ad vers.* Nel commento al termine *curvus*, Bömer precisa che per Ovidio si tratta dell'acqua del mare o di un fiume curvato in altezza a causa della tempesta. A rigore il verso di C.402 ricorda anche, nella clausola, *Aen.* 12. 822 (*component, cum iam leges et foedera iungent*).

³²⁹ C. 418 (*mox frustra insani vellent contingere portus*) come in *met.* 11. 546-548 (*gaudet abesse tamen; patriae quoque vellet ad oras / respicere inque domum supremos vertere vultus, / verum, ubi sit, nescit: tanta vertigine pontus / fervet*).

³³⁰ In *Aen.* 1 la tempesta è scatenata appunto da Eolo, mentre a sedarla è Nettuno; al contrario in *Od.* 4 era stata provocata proprio da Poseidone; nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (2. 1102) la tempesta ha origine di notte per azione di Zeus; in *Ov. met.* 1 l'autore è Giove che poi viene aiutato anche da Nettuno.

³³¹ Cfr. REED (2013), p. 349.

*fulmina terras*³³²): è Giove, con il suo potere supremo, che lascia uscire i venti per scatenare il diluvio³³³ e, solo in un secondo momento, viene aiutato da Nettuno.

È importante notare come i richiami provenienti dalle *Metamorfosi* (del libro I e del libro XI), che contribuiscono a dotare il carne di una sua unità tematico-stilistica, siano riconoscibili nei versi in comune sia con *J*, sia con *VP*: questo fatto contribuisce a confermare la teoria di Luzio (che però non ha addotto un motivo stilistico per suffragare la sua tesi) che vedeva il flusso di versi riversato da *C* ai due poemetti latini, e non il contrario, come sostenuto da Goffis³³⁴. La tempesta macaronica si contrappone quindi a quella di Giuberto anche in un altro senso: la prima sarebbe vissuta in prima persona dagli eroi di Cipada, ed essi ne sono stati protagonisti; la seconda è tutta letteraria, e gli eroi hanno la funzione di ascoltatori. Il gioco di Folengo richiama un altro *topos* presente, ad esempio, nell'episodio in cui Odisseo alla corte dei Feaci ascolta il canto dell'aedo che narra della guerra di Troia, o quando Enea al banchetto presso Didone ascolta il canto di Iopa sull'origine del mondo. C'è da aggiungere un ulteriore effetto parodico che gioca un ruolo dominante nel carne di Giuberto, e cioè che questo è costruito soprattutto con il materiale poetico dei miti di cui gli stessi eroi folenghiani hanno letto.

Il tema della pericolosità del viaggio per mare, però, è comunque topico: lo troviamo già nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio (esso appare fin dall'inizio nell'angoscia delle donne prima della partenza: 1. 247-305; nella preghiera propiziatoria ad Apollo: 1. 420-424; negli stessi dei che ammirano dall'alto dell'Olimpo il coraggio mostrato dagli Argonauti nell'intraprendere il viaggio: 1. 547-549) e torna nelle trasposizioni latine del mito. In riferimento a ciò non si può non considerare il carne 64 di Catullo in cui, però, il motivo della *hybris* dei naviganti è assente e la pericolosità del viaggio della nave Argo viene presentata senza alcun giudizio etico sulla spedizione. Il fatto che il canto sia eseguito all'inizio del viaggio da Giuberto, e abbia la funzione di confortare i naviganti (è lo stesso Baldo che esorta il musico a cantare per loro) ci induce appunto ad accostare questo personaggio ad Orfeo, che implica naturalmente anche una parodia delle *Argonautiche* di Valerio Flacco³³⁵.

³³²Cfr. BÖMER (1969), p. 102. Sugli appellativi ovidiani di Giove, Bömer nota: *fulmina spargere - fulmina iaculari* sim.; in *met.* 2. 61 Ovidio definisce Giove come: *qui fera terribili iaculatur fulmina dextra*.

³³³ Che Folengo pensi ad un diluvio è dimostrato anche dalla collocazione di questi versi anche in *J*, dove è rappresentato un diluvio universale.

³³⁴ GOFFIS (1995), p. 75.

³³⁵ In Valerio Flacco, però, il canto di Orfeo dà il ritmo al movimento dei rematori ed è quindi materialmente funzionale alla riuscita del viaggio: *Arg.* 1. 470-471, *nec vero Odrysius transtris impenditur Orpheus / aut pontum remo subigit, sed carmine tonsas / ire docet summo passim ne gurgite pugnent*. Lo stesso motivo è ricordato anche da Stazio in un passo della *Tebaide* (5. 344-345), in cui si dice che il canto allevia la fatica

In Folengo si fa immediato riferimento ai segnali naturali che preannunciano la tempesta: i naviganti sono colpevoli per la loro imprudenza³³⁶ e per non aver colto i segnali della natura e perciò, alla fine, vengono definiti *stulti* (C.414) con variazione, rispetto al *VP. 19*, in cui sono compassionevolmente definiti *miseri*, come in C.403.

D'altra parte, questi stessi segnali della natura sembrano essere difficilmente interpretabili³³⁷: si ha infatti quasi la personificazione dell'Aquilone, che sembra pronto a tendere un agguato ai non accorti naviganti. Il mare *subdolos* mente al marinaio rendendo impossibile interpretare e prevedere un mutamento del tempo. È strano l'accordo al maschile di *subdolos* che si riferisce ad *aequor*, neutro in latino e in tutti gli altri luoghi del *Baldus*. Si può osservare però che mentre in *VP* l'aggettivo resta invariato, viene corretto nella *VC* con la variante *infidum*, che è accordata correttamente al neutro. È ipotizzabile che Folengo abbia inserito il termine *subdolos* trascinato dalla memoria poetica di Lucrezio³³⁸. Il fatto di comportarsi liberamente con il latino è comune nei macaronismi morfologici folenghiani³³⁹. La presenza del macaronismo può essere considerato un indizio che questi versi erano destinati al *Baldus* e che solo successivamente sono stati riutilizzati nel *VP*.

Da questo punto in poi possiamo notare come la struttura narrativa del carne si serva prevalentemente del modello ovidiano che non sembra essere utilizzato soltanto come un rimando testuale derivato dalla memoria poetica di Folengo. Sembra infatti che nel carne siano presenti due livelli differenti di richiami: quelli derivati dalla semplice memoria poetica di Folengo, che provengono spesso da fonti decontestualizzate e sono spesso estranee all'argomento del carne, e quelli più significativi che potremmo definire strutturali e che possono fungere da modello tematico.

Trattando del movente che spinge gli uomini ad affrontare la pericolosità di un viaggio per mare, infatti, il canto lo identifica nella curiosità, nel desiderio di conoscenza

dei rematori (*intersonat Orpheus / remigiis tantosque iubet nescire labores*) ed è quindi molto vicino al *Baldus*.

³³⁶ Si veda anche VERG. *georg.* 1. 373: *numquam imprudentibus imber / obfuit*. La pioggia non coglie mai alla sprovvista, chi è accorto ai segni dati dalla natura può prevederla ed evitare molti danni.

³³⁷ Al verso C.381 *Mentiturque leves zephyros aquilone parato*, la variazione rispetto a Stazio è comica (STAT. *silv.* 4. 5. 7-8: *Iam pontus ac tellus renident / In Zephyros Aquilone fracto*).

³³⁸ LUCR. 2. 559: *subdola cum ridet placidi pellacia ponti* e 5. 1005: *Non poterat quemquam placidi pellacia ponti / subdola pellicere in fraudem ridentibus undis* in cui *pellacia* si riferisce essenzialmente alla sfera umana e indica la personificazione del mare, ingannevole, rafforzato da Folengo con *mentiturque* che, di rimando, può essere inteso come traccia ovidiana (crf. OV. *met.* 11,281: *Mentiturque fugae causam: petit, urbe uel agro / se iuuet...* Il contesto ovidiano è chiaramente diverso perché nelle *Metamorfosi* chi mente è Peleo che nasconde a Cèice il motivo per cui è dovuto fuggire dalla sua terra (l'uccisione di Foco). *Mentiturque* in apertura di esametro è raro in poesia classica.

³³⁹ Argomento trattato ampiamente in PAOLI (1959), p. 149 ss.

(*Hinc veniunt homines cupidi, quos plura videndi / cura subit, seu forte deas in gurgite nantes*). Da un punto di vista topico tutta l'impresa di Ceice (che si era imbarcato per andare a consultare l'oracolo di Claro, in Lidia, per conoscere il destino del fratello trasformato da Apollo in uno sparviero) risponde a questo movente: il rimando a Ceice è giustificato dal fatto che la sua curiosità è punita da una tempesta in cui trova la morte, la cui descrizione è richiamata in alcuni versi del carne di Giuberto e che rievoca il tema della punizione di un viaggio intrapreso per soddisfare un desiderio di conoscenza³⁴⁰. D'altra parte, dal punto di vista della memoria poetica troviamo un preciso richiamo ovidiano in *quos plura videndi / cura subit*, che riprende un nesso presente in Ovidio *met.* 14. 835 (*si tibi cura uidendi / coniugis est*). Contemporaneamente il nesso in clausola *gurgite nantes* riprende evidentemente VERG. *Aen.* 1. 118, *apparent rari nantes in gurgite uasto*, con contaminazione tra i due autori. È di fondamentale importanza riconoscere, inoltre, come il movente folenghiano non sia affatto di tipo eroico: esso consiste, molto più banalmente, nella curiosità di vedere le dee *in gurgite nantes* (le Nereidi) e il carro di Nettuno (*tridentiferi verrentes caerulea currus*). Se è vero che il tridente di Nettuno è tradizionale, il commento di Bömer alle *Metamorfosi* ci avverte però che questo particolare appellativo è un *hapax* di Ovidio³⁴¹.

Anche in questo caso vediamo che il modello originario viene rovesciato perché sia le Nereidi, sia Nettuno sono essi stessi protagonisti delle imprese cantate dalla poesia classica: il carne 64, infatti, nel soffermarsi proprio sull'incontro degli Argonauti con le Nereidi³⁴², marca la reazione di chi vede per la prima volta la nave Argo, mentre in Folengo sono i naviganti che bramano di vedere quelle divinità di cui hanno memoria letteraria. È importante confrontare questi modelli per analizzare il procedimento con cui opera Folengo che sembra quasi mettere in scena la parodia di un viaggio esplorativo (simile a quelli di cui si occuperà nel corso del secolo l'epica colombiana³⁴³), ma che ha

³⁴⁰ Il naufragio del viaggiatore mosso dal desiderio di conoscenza ha però anche una valenza cristiana. Ne è una rappresentazione esemplare la tempesta che coglie Ulisse in vista della montagna del Purgatorio, dopo aver osato varcare le colonne d'Ercole, cfr. *Inf.* XXVI.

³⁴¹ Cfr. BÖMER (1977). Nel commento (*ad vers.*), Bömer segnala, *met.* 8. 596 (*regna vagae" dixi "sortite, Tridentifer, undae*); in modo simile in *met.* 11. 202 (*tridentiger: cumque tridentigero tumidi genitore profundi*). Il termine viene ripreso nella variante *tridentipontens* in *SIL.* 15, 159.

³⁴² CATULL. *Carm.* 64. 12-18: *quae simul ac rostro uentosum proscidit aequor / tortaue remigio spumis incanuit unda, / emersere freti candenti e gurgite uultus aequoreae monstrum Nereides admirantes. / illa, atque <haud> alia, uiderunt luce marinas / mortales oculis nudato corpore Nymphas / nutricum tenus exstantes e gurgite cano.*

³⁴³ Anche se, a rigore, lo sviluppo di un'epica colombiana in senso stretto è successiva al *Baldus* (il suo influsso sarà più evidente a cominciare dal Tasso e, successivamente, influenzerà la produzione poetica dedicata a questo argomento nel corso del Seicento) è possibile che già all'epoca della composizione della *Cipadense* il tema fosse diffuso: questo aspetto verrà analizzato nel prossimo paragrafo.

come obiettivo l'incontro con gli esseri mitologici evocati dalla letteratura.

E se, come abbiamo detto, il viaggio di Ceice, in *Met*, 11, era stata punito con il naufragio, descritto in un passo dal tono epico, allo stesso modo anche i naviganti del Canto di Giuberto, quando giungono talmente lontano da non scorgere più la terra, vengono travolti dalla tempesta. Anche qui la memoria poetica di Folengo inserisce echi classici: ad esempio la clausola del verso C.386 (*misceri aspiciunt coelum aequore, et aequora coelo,*) richiama OV. *ars.* 2. 87 (*territus a summo despexit in aequora caelo*), mentre *misceri* in prima posizione ricorda VERG. *Aen.* 4. 411 (*Misceri ante oculos tantis clamoribus aequor*)³⁴⁴.

Come abbiamo già detto la descrizione della tempesta è in comune con *J*, dove è rappresentato un diluvio universale (versi C.388-402). Ma anche l'incipit del verso C. 387 (che è invece in comune con *VP*) - *Protinus* - ci riporta all'inizio del diluvio nell'episodio di Deucalione e Pirra (*met.* 1. 262) *Protinus Aeoliis Aquilonem claudit in antris / Et quaecumque fugant inductas flamina nubes, / Emittitque Notum*: ovvero il momento in cui Giove imprigiona Aquilone per far scatenare i venti di tempesta. Anche se, a rigore, *protinus* in apertura di verso è molto comune, l'andamento successivo della descrizione della tempesta rivela come il modello sia proprio Ovidio.

Il verso C.388 (*circuitu mugire tremiscereque aequora fundo*) è costruito principalmente dalla contaminazione di versi di Ovidio e Virgilio: OV. *met.* 7.205-206, *et silvas moueo iubeoque tremescere montes / et mugire solum manesque exire sepulcris* (in cui chi parla è Medea)³⁴⁵, mentre la clausola richiama VERG. *Aen.* 2. 419: *spumeus atque imo Nereus ciet aequora fundo*³⁴⁶. Ma in questo caso si tratta di ricordi poetici che non incidono a livello contenutistico: Folengo descrive un diluvio utilizzando riprese classiche provenienti anche da contesti diversi. Al contrario nei versi C. 389-390 (*accipiunt, deus ipse tonat, deus ipse iacentes / extemplo horribili iaculatur fulmine terras*) è evidente il rimando al Giove autore del diluvio di Deucalione e Pirra³⁴⁷. Inoltre ai versi C.391-393 quando, per descrivere le nubi che si addensano e oscurano il sole, utilizza l'espressione *picea caligine vultus* è immediato il rimando sia ad OV. *met.* 1. 264-265 (*emittitque Notum: madidis Notus euolat alis / terribilem picea tectus caligine vultum*), sia a *met.* 11. 548-550: ([...] *tanta vertigine pontus / fervet, et inducta piceis e*

³⁴⁴ In cui è Didone che vede davanti ai suoi occhi gonfiarsi il mare.

³⁴⁵ *Tremescere* è presente anche in OV. *met.* 7. 637: *Ferre suis uisa est pariterque tremescere motu.*

³⁴⁶ *Aequora fundo* è presente anche in STAT. *Theb.* 5. 382: *Pars clipeis munire ratem, pars aequora fundo.*

³⁴⁷ Cfr. BÖMER (1966), nel commento a *met.* 1.253 (*Iamque erat in totas sparsurus fulmina terras*) Bömer osserva che Ovidio utilizza per Giove le formule *fulmina spargere* - *fulmina iaculari* come in *met.* 2. 61 (*qui fera terribili iaculatur fulmina dextra*).

nubibus umbra / omne latet caelum, duplicataque noctis imago est). A questo proposito è interessante notare che in generale è Eolo, non Giove, a lasciar andare i venti³⁴⁸; osservazione valida allo stesso modo nei confronti della tempesta del carne di Giuberto.

Con i versi C.394-395 (*apparent volitantque atra sub nocte vapores / Iamque noti erumpunt crebro polus igne sonantem*) si torna alla contaminazione di materiali ovidiani e virgiliani: il primo verso riprende in senso proprio il nesso utilizzato metaforicamente da Ovidio in *met.* 5.71 (*Iam moriens oculis sub nocte natantibus atra*) con il quale viene descritto il momento della morte di Licabante; mentre la clausola *igne sonantem* è virgiliana³⁴⁹.

La struttura topica del diluvio sembra essere seguita in tutte le sue fasi anche dal canto di Giuberto: si scatena la pioggia torrenziale, si gonfiano i fiumi, la tempesta coinvolge il mare. Il verso C. 396 (*dat tonitrum fractaeque ruunt ceu flumina nubes*) ricorda *met.* 1. 285 (*expatiata ruunt per apertos flumina campos*)³⁵⁰. I versi C. 398 (*desuper agminibus pluviarum deque tumentis*) e C.400 (*praecipites, miris paulatim exaestuat undis*) riprendono *met.* 1. 274-75 (*Nec caelo contenta suo est Iovis ira, sed illum / caeruleus frater iuvat auxiliaribus undis*) dove il nesso *auxiliaribus undis* di Ovidio³⁵¹ viene trasposto in senso militare da Folengo con *agminibus pluviarum*, mentre *undis* è richiamato in clausola al verso C.400.

Il tono è comunque serio e possiamo concludere che tutti i versi in comune con *J* sono plasmati sullo stile alto dell'epica classica, mentre la rappresentazione della tempesta si conclude, come già osservato, con la metafora militare in cui l'acqua del cielo e il mare si congiungono sommergendo le imbarcazioni dei *miseri* naviganti. Proprio il ricorso a questa immagine (il grande Oceano schiacciato dall'alto dagli *iniquis agminibus* delle piogge, fino a che le acque e il cielo si uniscono *dextrisque datis sua foedera iungunt*, come in un patto di alleanza) fa pensare alla tragica conclusione del naufragio della nave di Ceice in *met.* 11, descritta da Ovidio attraverso l'analogia tra le acque che invadono la nave e la fortezza espugnata da un esercito, in puro stile epico. Ma poi dal verso C.404 (nella sequenza di versi in comune con *VP*) Folengo ci sorprende con una scena comica che rovescia parodicamente tutti i modelli fin qui emulati, perché i naviganti

³⁴⁸ Così nel commento di BÖMER (1969), *ad vers. met.* 1. 264.

³⁴⁹ *Sonantem* in fine verso si trova sette volte in Virgilio, ma mai costruito con l'ablativo come nell'unica referenza ovidiana in *met.* 12. 528: *Mopsus et ingenti circum clangore sonantem*.

³⁵⁰ Anche se *ruunt* come predicato di *flumina* compare anche in LUCR. 1. 292; *Aen.* 4. 164; HOR. *sat.* 1. 7. 26; LUCAN. 2. 217; SIL. 1. 207; 4. 652.

³⁵¹ Cfr. BÖMER (1969), *ad vers. met.* 1. 275.

sono presi dalla nausea a causa del mal di mare e insozzano di vomito le stesse Nereidi, per venire poi ulteriormente puniti dai venti a causa dell'empietà di quel gesto. L'effetto sorpresa deriva anche dal fatto che nulla, nel brano che precede, fa presagire questa scena comica a chiusura della tempesta.

La punizione inflitta ai naviganti si ricollega al tema del movente del viaggio acquistando un'ulteriore carica parodica: come abbiamo notato essi infatti non si erano messi in viaggio per eccesso di avidità o imprudenza, o per compiere imprese eroiche, ma soltanto per la curiosità di vedere le Nereidi e, quando finalmente le incontrano, le profanano con il loro vomito: *at miseri avulso singultant viscere proni / hinc atque hinc nautae, nigraque urgente vomuntur / bile dapes, foedatque acidus Nereidas humor.* Questi versi ricordano chiaramente Ov. *met.* 14. 211-212 (*mandentemque uidens eiectantemque cruentas / ore dapes et frusta mero glomerata uomentem*)³⁵² dove però il soggetto è Polifemo nel racconto di Achemenide a Macareo. Un ulteriore effetto parodico è creato anche dal contrasto con *Aen.* 3. 575³⁵³, in cui gli *avulsa uiscera* sono riferiti all'eruzione dell'Etna.

Tutti i versi successivi (C.406-413) descrivono la vendetta dei venti (*unde indignantes venti tam audacter amicas / commaculare [...] concurrunt, sonituque ingenti obnixa profundo / tergora subiiciunt pelago, totumque revellunt.*) con le Nereidi attonite che salgono sul carro, mentre irrompono anche delfini, foche e grandi balene (*Sedibus aula Deum natat imis*³⁵⁴ *deque quadrigis / attonitae saliunt nymphae perque atria curvi / delphines phocaeque ruunt et grandia caete*). Il nesso *aula Deum* potrebbe essere tradotto con "la corte degli Dei", disturbata anch'essa dallo sconquasso generale. I delfini, le foche e le Nereidi sono messi insieme in Ovidio sia in *met.* 1. 300-304 (*nunc ibi deformes ponunt sua corpora phocae. / Mirantur sub aqua lucos urbesque domosque / Nereides, siluasque tenent delphines et altis / incursant ramis agitataque robora pulsant*) sia in *met.* 2. 265-269 (*ima petunt pisces, nec se super aequora curvi / tollere consuetas audent delphines in auras; / corpora phocarum summo resupina profundo / exanimata natant: ipsum quoque Nerea fama est / Doridaque et natas tepidis latuisse sub antris*).

Qui c'è quindi anche l'eco dell'episodio di Fetonte del secondo libro delle *Metamorfosi* che rovescia la scena del primo libro: il mare questa volta è essiccato dal

³⁵² Che a sua volta riprende *Aen.* 3. 632-633.

³⁵³ *Interdum scopulos auulsaque uiscera montis.*

³⁵⁴ Il nesso *sedibus* [...] *imis* ricorda, inoltre, *Aen.* 1. 84-85: *incubere mari totumque a sedibus imis / una Eurisque Notusque ruunt creberque procellis.*

fuoco del carro di Apollo, tutti gli abitanti del mare (divinità e animali) sono in evidente difficoltà. C'è il riferimento a Doride e le sue figlie che cercano scampo nelle grotte tiepide sul fondo del mare.

I versi ovidiani sono evidentemente abbassati dalla grottesca rappresentazione folenghiana tanto da stridere fortemente con il tono epico del passo producendo uno scarto stilistico ancor più evidente che se la lingua fosse stata macaronica. Se consideriamo questo punto di vista non possiamo fare a meno di leggere il Canto di Giuberto come un pezzo perfettamente funzionante ed unitario, in cui i richiami ovidiani costituiscono lo scheletro che funge da struttura. I versi comuni con il *J* sono più solenni ed epici, e contribuiscono a creare il pathos drammatico in linea con il *topos* della pericolosità del viaggio per mare. Quelli comuni al *VP* ribaltano quello stesso *topos* mettendo in ridicolo le Nereidi, ma utilizzando quegli stessi modelli poetici.

Sono quindi proprio i richiami ovidiani, presenti sia nei versi compresenti in *J*, sia in quelli in *VP*, a conferire unità al passo e a mettere in dubbio la teoria che li vedrebbe confluire in *C* in un secondo momento. Tale teoria veniva adottata in base a considerazioni logiche, per cui sarebbe stato più probabile che Teofilo avesse inserito i versi di *J* all'interno del brano estrapolato dal *VP* per descrivere una tempesta in omogeneo stile classico interpolando i due testi, piuttosto che la trasposizione di un pezzo unico in due opere diverse. Ma abbiamo appena dimostrato che il pezzo è composto di due sequenze in contrasto tra loro (la descrizione epica della tempesta e la sua grottesca conclusione) utilizzando come collante materiali provenienti sempre dalle *Metamorfosi*. E questo fatto probabilmente non è casuale, ma perfettamente in linea con la poetica macaronica.

Questa ipotesi conferma la retrodatazione della composizione di *C*, per lo meno all'altezza del XIII libro, già avanzata da Chiesa³⁵⁵ che, però, adduce genericamente come motivazione soltanto la contiguità stilistica della terza redazione alla produzione folenghiana degli anni Trenta.

Sebbene dal punto di vista della lingua il carme si distacchi totalmente dallo stile macaronico di tutto il resto del poema, è evidente l'effetto intenzionale di straniamento del lettore di cui viene continuamente tradito l'orizzonte di attesa. La lingua, il tono epico e i richiami classici riconoscibili all'interno di tutto l'episodio ci porterebbero a credere di essere di fronte ad un Folengo diverso. Ma è un'attesa disillusa dall'epilogo scatologico: riemerge il tema dei visceri e del ventre degli eroi di Cipada.

³⁵⁵ CHIESA (2013), pp. 463-464.

7.2. Il Canto di Giuberto agli albori dell'epica colombiana

Dall'analisi appena conclusa appare chiaro come nella *Cipadense* Folengo parodizzi i classici, restando sul loro terreno e mettendosi in competizione con loro, forse ancor di più che con i giochi apertamente macaronici delle prime due edizioni.

A dimostrazione di questa tesi sarà opportuno indagare il meccanismo parodico messo in atto in questo carme non solo nei confronti dei modelli classici, ma anche nei confronti della letteratura contemporanea riguardante un tema di grande attualità all'epoca della composizione de *Baldus*. Si può pensare per l'appunto all'influenza della recente scoperta dell'America sull'epica cinquecentesca (certamente il pieno sviluppo di questo filone letterario è più tardo, però il tema dei viaggi colombiani dovette costituire già un fatto di grande interesse per i contemporanei). Tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento la letteratura accoglie il tema delle nuove scoperte prevalentemente nella sua forma epistolografica, giacché alcune delle lettere di Colombo, raggiungono una circolazione molto ampia anche grazie alla stampa. A questo filone appartiene un *Libretto De tutta La Navigatione De Re De Spagna De Le Isole e Terreni Nouamente Trovati* contenente i resoconti dei primi tre viaggi di Colombo assieme a quelli di altri esploratori³⁵⁶; questo testo confluisce nella più estesa raccolta intitolata *Paesi nouamente ritrovati et Novo Mondo da Alberico Vesputio Florentino intitolato*³⁵⁷.

Questa compilazione di testi apre la strada ad altre raccolte in cui confluiscono parte dei resoconti di viaggio già pubblicati - oltre a testimonianze inedite di vario carattere: alcune di queste sono rimaste in forma manoscritta, mentre altre hanno raggiunto ampia notorietà come è il caso delle *Navigazioni e viaggi*, opera composita, edita da Giovanni Battista Ramusio³⁵⁸ che ha organizzato il materiale e redatto le prose di raccordo tra i diversi testi. Nel terzo volume delle *Navigazioni*, importante per l'influenza che esercitò sullo sviluppo dell'epica colombiana, la materia è distribuita come sulla rotta seguita dai naviganti e cioè da Oriente verso Occidente in direzione del *Novus Orbis*. All'interno, tra le cose più notabili troviamo il *Sommario della Historia*

³⁵⁶ Il *Libretto* esce in edizione anonima ma sappiamo che viene pubblicato a Venezia nel 1504 da Albertino Verellese.

³⁵⁷ Opera composta da sei libri, pubblicata a Venezia nel 1507 dal mantovano Fracanzio Montalbodo, che ebbe una fortuna immediata con ristampe a Milano (1508, 1512 e 1519) e a Venezia (1517 e 1522). Nel 1508 ne uscì a Milano la traduzione latina dal titolo *Itinerarium Portugallensium*.

³⁵⁸ Cfr. RAMUSIO (1550-1559). Pubblicati in tre libri a Venezia da Giunti di cui il primo nel 1550, il terzo nel 1556 e il secondo successivamente soltanto nel 1559.

dell'Indie occidentali cavato dalli libri scritti dal Sig. Don Pietro Martire milanese³⁵⁹ e il *Sommario della Naturale et Generale Historia dell'Indie occidentali, composta da Gonzalo Ferdinando d'Oviedo à tempi nostri ritrovata*, nella traduzione di A. Navagero³⁶⁰. L'opera è dedicata all'amico e ispiratore Gerolamo Fracastoro che nel terzo libro del *Syphilis Sive Morbus Gallicus*³⁶¹ aveva rivolto l'invito ai poeti contemporanei affinché si cimentassero nella composizione di poemi sul viaggio di Colombo per essere di stimolo alle nuove esplorazioni: *Unde aliquis forsitan novitatis imagine mira / captus, et heroas, et grandia dicere facta / assuetus, canat auspiciis maioribus ausas / Oceani intacti tentare pericula puppes*³⁶². A livello poetico ciò sta a significare un'ulteriore elaborazione dei *topoi* che già facevano parte di una incipiente codificazione letteraria, nella quale spiccano concetti come l'invenzione, l'ardimento, l'ignoto e l'incontro con popolazioni mai viste. Per ciò che concerne quest'ultimo aspetto, il cantare in ottave di Giuliano Dati³⁶³, *Isole trovate nuovamente per el re di Spagna*, rappresenta in Italia la prima trasposizione dichiaratamente letteraria della scoperta del Nuovo Mondo. In esso è possibile ritrovare la ripresa del tema della perigliosità dei viaggi per mare, argomento certamente reso attuale all'inizio del Cinquecento.

*Et navicò più giorni per perduto
 Con pena con affanni et grande stento
 Pensa chi va in mare non è mai tuto
 Ma sempre combactendo in aqua et vento
 perdesi spesso e 'l guadagno e 'l tributo
 Et non gli giova dire io me ne pento
 Ma come piacque a dio che mai non erra
 In trentatre giornate pose in terra
 Et mille due de sua homini armati
 A cercar per le terre che han trovate
 Se forse si scoprissin qualche agnati
 Ma camminaron ben per tre giornate
 Che non si furon mai indrieto voltati*

³⁵⁹ Alcalà, 1516.

³⁶⁰ Venezia, 1534.

³⁶¹ Cfr. EATOUGH (1984). Il poema fu stampato per la prima volta nel 1530 a Verona, ma da uno scambio epistolare con il Bembo (tra il novembre 1525 e il gennaio 1526) sappiamo che a quella data erano già stati scritti i primi due libri, ai quali venne poi aggiunto il terzo. A Fracastoro si deve il nome di *syphilis*, ripreso dal mito del pastore Sifilo che, dopo aver offeso Apollo considerandolo un dio indifferente verso gli uomini (e quindi non meritevole di devozione), fu punito con un'orribile malattia.

³⁶² Cfr. DELLA CORTE 1986, p. 275.

³⁶³ DATI (1493) di cui è sopravvissuto, conservato nel British Museum, un esemplare della prima edizione.

*Et non trovaron mai ville o brigate
Finché si meraviglia chi cammina
Et più chi è restato alla marina*³⁶⁴.

Tutto questo materiale letterario attesta un elevato interesse nei confronti del Nuovo Mondo e certamente la diffusione del tema al momento della composizione del *Baldus*³⁶⁵.

Ma l'opera sicuramente più diffusa all'epoca della redazione della *Cipadense* è proprio la *Syphilis* di Fracastoro. Nei versi che narrano l'arrivo di Cristoforo Colombo nel nuovo continente (3. 93-129), l'apparato mitologico è proprio quello che si incontra nel canto di Giuberto (il verso riferito alla luna in 3. 108, *curvasti cornua fronte* ci può ricordare il v. C.225: *in qua sculpita est facies cornuta Dianae*) e l'incontro con le Nereidi viene vissuto come il riconoscimento di qualcosa di già noto: le dee sembrano attendere il navigatore per guidarlo verso le nuove terre. Ma la giusta punizione per gli esploratori, che hanno avuto l'ardire di navigare verso l'ignoto, è l'importazione in patria del morbo della sifilide.

È interessante mettere in relazione la modalità in cui Fracastoro tratta il tema del viaggio e l'episodio dell'incontro con le Nereidi (*Syphil.* 3. 24-26 e 94-126³⁶⁶) con quella presente nel canto di Giuberto:

*Et canat (auditum quod vix venientia credant
25 Saecula) quodcumque Oceani complectitur aequor
Ingens, omne una obitum mensumque carina*

*Nunc referam. Missae quaesitum abscondita Nerei
95 Aequora, in occasum, Solisque cubilia, pinus
Litoribus longe patriis, Calpeque relictis,
Ibant Oceano in magno, pontumque secabant.
Ignaraeque via, et longis erroribus actae.
Quas circum innumera properantes gurgite ab omni
100 Ignoti mova monstra maris Nereides undae
Adnabant. celsas miratae currere puppes,
Salsa super pictis volitantes aequora velis.
Nox erat, et puro fulgebat ab aethere Luna,*

³⁶⁴ DATI, (1493), p. 19.

³⁶⁵ RADULET (2006), pp.285-298.

³⁶⁶ EATOUGH (1984).

Lumina diffundens tremuli per marmora ponti,
 105 *Magnanimus quum tanta heros ad munera fati*
Delectus, dux errantis per caerula classis
Luna, ait, o, pelagi cui regna haec umida parent,
Quae bis ab aurata curvasti cornua fronte,
Non ulla apparet tellus, da littora tandem
 110 *Aspicere, et dudum speratos tangere portus*
Noctis honos, coelique decus, Latonia Virgo.
Audiit orantem Phoebe, delapsaque ab alto
Aethere, se in faciem mutat, Nereia quali
Cymothoe, Clothoque natant, juxtaque carinam
 115 *Astitit, et summo pariter nans aequore fatur:*
Ne nostrae dubitate rates: lux crastina terras
Ostendet, fidoque dabit succedere portu
Sed vos litoribus primis ne insistite: dudum
Ultra fata vocant: medio magma insula ponto
 120 *Est Ophyre: huc iter est vobis, hic debita sedes*
Imperiique caput. simul hac effata, carinam
Impulit: illa levi cita dissecat aequora cursu.
Aspirant faciles aerae, et jam clarus ab undis
Surgebat Titan, humiles quum surgere colles
 125 *Umbrosi procul, et propior jam terra videri*
Incipit. acclamant nautae, terramque salutant.

Ricordo che nella *Cipadense*, all'altezza del II libro di *Striæx*, il nome di Gerolamo Fracastoro era tra quegli esponenti della poesia latina contemporanea a Folengo, definita come merce scadente e falsa come l'oro prodotto dagli alchimisti³⁶⁷.

Si potrebbe argomentare come proprio nel canto di Giuberto siano presenti tutti i motivi implicati in questa dichiarazione di poetica. Folengo si pone come un umanista in grado di produrre un brano stilisticamente classico, in cui opera una fervida memoria poetica, utilizzata però in funzione parodica nei confronti dei modelli: al contrario i poeti latini contemporanei vengono considerati come piatti imitatori dei classici. Confrontando la funzione delle Nereidi (in tutta la tradizione topica dei viaggi per mare) con quella utilizzata da Fracastoro, ci accorgiamo come quest'ultima appaia scialba e priva di immaginazione. Folengo non ignora la realtà contemporanea e probabilmente è a conoscenza degli esordi dell'epica colombiana (e dei *topoi* ad essa sottesi) e ne parodizza

³⁶⁷ Vedi p. 60 del presente lavoro.

lo stile. Come aveva messo in ridicolo i procedimenti di trasmutazione dell'oro (descritti dai trattati di alchimia), così si burla dei poemi che vogliono esaltare in stile classico le imprese umane a lui contemporanee. Lo fa con eleganza estrema in esametri latini. Ma le immagini rappresentate stridono con i modelli retorici utilizzati, creando un effetto macaronico a doppia dimensione. In questo senso è possibile asserire come nella *Cipadense* è presente una dichiarazione di poetica che si muove in senso ancora più anticlassicista che nella precedente redazione.

L'analisi di questo passo ci può quindi indurre a mettere in dubbio la tesi espressa dalla maggior parte della letteratura critica corrente che ha definito l'edizione *C* come una versione "più raffinata" rispetto a *T* grazie soprattutto all'inserimento di queste sequenze classiche assenti nelle prime due redazioni³⁶⁸. Ma a mio avviso, dall'attento esame appena concluso sembrerebbe che, almeno in questo passo, Folengo utilizzi proprio l'interferenza dei modelli per fare il verso ai classici in maniera forse ancora più efficace che nelle prime due edizioni.

Infatti, se possiamo concedere che lo stile del carne di Giuberto sia classicheggiante, dobbiamo parimenti riconoscere che i modelli non sono coerenti con il contenuto, che al contrario li abbassa in un'evidente parodia.

Per questo motivo occorre fare un'ultima riflessione relativa allo statuto stesso del macaronico. Folengo è prima di tutto un umanista, e la sua posizione in merito al latino (come lingua viva) ci è suggerita in particolare dalla lettura della *Selva II* del *Chaos del Triperuno*³⁶⁹, nella quale egli biasima violentemente la corruzione di questo con il volgare. Dobbiamo quindi intendere il suo macaronico come un prodotto assolutamente distante dal latino grossolanamente distorto dai dialetti, tipico dell'uso notarile o anche universitario, così come delle prediche destinate al pubblico degli incolti. L'intenzione del macaronico folenghiano (lingua assolutamente artificiale) è stata quella di proporsi ai propri lettori come "lingua d'arte". Dobbiamo quindi fare molta attenzione ad assimilare il macaroneo alle varie forme di lingua mescolata esistenti nel panorama plurilinguistico del Cinquecento ed effettivamente utilizzate per la comunicazione³⁷⁰: si tratta invece di una lingua che si comporta come una lingua artificiale priva della funzionalità che si

³⁶⁸ Su questo punto ricordo gli interventi di CORDIÉ (1936), PARATORE (1979), ZAGGIA (1991) e soprattutto POZZI (1993, pp. 40 e ss.) che riconduce lo stile di *C* alla volontà di Folengo di allinearsi con la trasformazione culturale in senso classicistico avvenuta tra il 1525 e il 1530. Prendendo spunto dalla produzione in latino umanistico del *VP* Pozzi sostiene quindi che da parte di Folengo ci sia stata l'intenzione di tornare sui suoi passi e normalizzare il macaroneo privandolo della forza polemica anticlassicista presente nella *T*.

³⁶⁹ RENDA (1911), p. 219 ss.

³⁷⁰ Cfr. LAZZERINI (1971), pp. 11-33.

richiede ad uno strumento di comunicazione.

Di conseguenza può essere fuorviante parlare, come alcuni hanno fatto, del macaronico fiammeggiante di *T* in contrapposizione a quello più classicheggiante di *C*³⁷¹. Sarà più opportuno pensare che le differenze linguistiche e stilistiche di *T* e *C*, nella loro globalità, si possono spiegare come una maturazione della concezione del macaronico (e del suo *status* di lingua letteraria) da parte dello stesso Folengo. Le due edizioni del *Baldus* sono, infatti, frutto di due fasi diverse dell'evoluzione della poetica dell'autore, risalenti a due momenti distanti della vita di Folengo: le numerose varianti messe in essere in *C* sono il prodotto di un percorso di maturazione interna di dimensioni ampie e complesse. A mio avviso con *C* Folengo trasforma la funzione del macaronico che deve essere colto nel contrasto interno tra gli stessi modelli letterari che utilizza. E proprio nel latino umanistico del Canto di Giuberto sono manifesti i conflitti interni al testo, che giocando su diversi livelli - ma soprattutto sullo scarto tra forma e contenuto - rappresentano una delle forze intrinseche della sua poesia. Mi sembra che, anche in forza di tali considerazioni, *C* rappresenti uno stato più avanzato rispetto alla versione precedente.

C'è inoltre da dire che se in *T* si riconosce al macaronico una dignità e un'autonomia proprie rispetto alla poesia classica - senza insistere nel denigrare apertamente la tradizione, ed anzi tributando lodi e onori ai poeti classici e biasimando nel contempo coloro che dell'arte del passato si fanno imitatori ed eredi (come i neoclassici Vida, Sannazzaro e Fracastoro) - al contrario nel Canto di Giuberto si assiste ad un radicale cambiamento per cui la posizione del poeta nei confronti della tradizione - attraverso la contaminazione e la parodia dei classici - si fa decisamente più derisoria e irriverente. In questo modo anche nei confronti della riforma bembiana la poesia macaronica, in tutta l'edizione *C*, acquista una collocazione fortemente antitetica e di contrasto. Folengo fin dai primi versi del poema si mostra beffardo e sarcastico: *Talia da magna* (in *T. I. 7*) diventa *menchiona* (in *C. Gosa. I. 9*); la *lyra* di Febo è sostituita (con evidente abbassamento di tono) da un chitarrino al quale viene contrapposta la piva macaronica, che non è fatta per le "chiacchiere" del Parnaso. Questo radicale cambiamento di prospettiva si spiega alla luce del fatto che in *T* si ostenta una maggiore aderenza alla realtà e proprio nella penultima redazione l'allontanamento dal reale ha un valore sempre più programmatico. La svolta di *C*, con la sua radicale revisione, impone quindi una nuova interpretazione dell'evoluzione della poetica folenghiana, e a questo

³⁷¹ ZAGGIA (1993), pp. 85-101.

proposito il Canto di Giuberto è un esempio che ci ha offerto un prezioso spunto di riflessione in cui la memoria poetica classica costruisce un preciso orizzonte di attesa, sia lessicale, sia tematico.

7.3 Boccalo e i suoi giochi di prestigio

Come detto in apertura del capitolo, l'inserimento di Boccalo in questo libro del *Baldus* non è presente in *T* (dove il personaggio compare ma molto più avanti nel libro XVII): *Ultimus alter erat tantum parlando facetus / quod cogisset enim risu mollescere cautes, / risissentque asini buffonizante Bocalo; / nomen erat nam tale sibi, de stirpe Botazzi.* (T.13. 180-83). La presentazione suona così: Boccalo, della stirpe del Fiasco; questo elemento onomastico può apparentarlo a Merlino (detto *coccai* che, come si inferisce dal glossario folenghiano di Zaggia³⁷², significa “cocchiume”: tappo di sughero o, a volte, di legno, adoperato per turare il foro aperto sui fusti e le botti). La scarsa partecipazione di questo personaggio nel racconto di *T* viene però compensata nelle *Laudes Merlini* in cui la compagnia dell'erbolatto Aquario Lodola, pseudo curatore dell'edizione e delle glosse della *Toscolanense*, racconta il rinvenimento dei libri di Merlino e le tombe degli eroi.

Sulla tomba di Boccalo (*istam [prosam] vidimus inscriptam vino*) c'è una scritta che dice: “*Nec in coelo gratia, nec in inferno poena datur bofonibus. Hic ergo vivam Bocalus*”. Si accorgono, quindi, che il giullare è ancora vivo e che gli possono parlare. Boccalo dice: “*Buffonus extiti, quod nec coelum, nec infernus possunt me suscipere. In vobis tamen humanis hoc pendet arbitrium: si boni aliquid pro me feceritis, ad coelum pergam; si malum imprecabimini, prestiter in infernum strassinabor. Videte vos*”. Il frate Gelmino recita “*Requiem aeternam dona eis Domine et A porta inferi borbottare comenzavit*” e immediatamente Boccalo viene ammesso in Paradiso. La scena si chiude così: “*Nec pochinum imparavimus homines bufones partem nec in coelo, nec in inferno tenere, sed nostrum est orare pro illis, qui nostras buffonizzando melanconias erripiunt*”. La salvezza ultraterrena del buffone viene raggiunta attraverso le orazioni degli erbolatti, come ricompensa dei meriti guadagnati attraverso il riso. A mio avviso possiamo trovare in questa presentazione una dichiarazione autoironica di poetica. Il buffone, equiparato al

³⁷² ZAGGIA (1987), s.v.

poeta macaronico, ha lo scopo di divertire e distogliere l'uditorio dalla malinconia³⁷³.

Al contrario nella *Cipadense* tutto l'antefatto cade e Boccalo non viene presentato dall'autore, non ci viene spiegato nulla su di lui, ma aumentano gli episodi di cui è protagonista. E poiché, come abbiamo visto, nella figura del giullare possono essere espressi degli elementi attinenti alla *vis* comica della poetica macaronica, è interessante osservare la diversa funzione di questa figura tra la seconda e la terza redazione. In *T* il buffone non accede alla salvezza eterna se non dopo le preghiere degli erbolatti e quindi per *intercessio*. Negli episodi infernali di *C*, Boccalo diverrà casualmente lo strumento di salvezza per tutta la compagnia e metterà in fuga Lucifero brandendo una croce. Possiamo leggere questo personaggio come il principale elemento farsesco del poema: nella sua essenza ctonia, la mimica concreta e plateale e il legame con il cibo, Boccalo finisce per condurre il lettore in un universo irrealista in cui la sola dimensione è quella comica e teatrale.

Nella *Cipadense*, Boccalo viene descritto ai versi *Maf.* III. 122-126 nel seguente modo:

*Is erat e Berghem patria, descesus ab illa
stirpe maronorum quam menzonare pudemus
vergognantque illam fomnae nomare fameiam.
Huic nomen Boccalus erat, quo doctior alter
arte bufonandi numquam fuit intra Gonellas*

Riguardo al termine “*maronorum*”, nel suo commento alla *VC* (che riporta gli stessi versi) Chiesa aggiunge in nota: “stirpe di montanari” ma anche “di testicoli”. A mio avviso però si potrebbe vedere nel vocabolo un doppio senso - in quanto è anche una storpiatura macaronica del nome di Virgilio - che porterebbe a considerare il personaggio di Boccalo un altro *alter ego* del “poeta” Merlin Cocaio, il quale nel libro XIX di *VC*, nell'esordio della battaglia con i diavoli, si definisce: *Menter ego, in Berghem lauratus et urbe Cipada / praeparor ad sonitum gringhae cantare diablos [...] non ego frigidibus Parnassi expiscor aquabus, / ceu Maro castronus, quo non castronior alter*. Con questi versi si riaffermerebbe la competizione tra la poesia macaronica e quella virgiliana giocando sul fatto che entrambi i poeti (Merlino-Teofilo e Virgilio) fossero accomunati anche dalla stessa origine padana.

Come è stato già detto, nel paragrafo di apertura il canto di Giuberto aveva

³⁷³ Sul tema della malinconia nel *Baldus*, ricordo FAINI (2010), *passim*.

provocato una specie di *trance* nei naviganti, che viene interrotto dal provvidenziale intervento di Boccalo:

Talia cantando Giubertus, talia plectrum
420 *pulsando, sic sic hominum stupefecerat aures,*
ut nisi Boccalus cito providisset ad illos
non homines certe navis carigata menasset,
sed tot pignattas, tot zoccas, totque colonnas.
Bergamascus erat, ut diximus ante, Bocalus.

C'è un passo del *Caos* (II Selva, *Dialogo primo Limerno et Merlino*) in cui Limerno dice che quando legge il Petrarca o il Boccaccio “*diventa un sasso, un legno, un fantasma per soverchia meraviglia di cotanta dottrina*”. Come abbiamo detto precedentemente, questo stato semiipnotico provocato dalla musica richiama anche l'episodio del canto di Casella³⁷⁴. A riscuotere dal torpore gli “spiriti lenti”, interviene Catone che sprona le anime a salire al monte del Purgatorio. Quello del vecchio saggio, che qui esorta le anime all'azione, è un *topos*: vedi ad esempio la figura ossimorica del *puer senex*³⁷⁵ in cui la saggezza è caratteristica senile. Ma Folengo, con uno schema parodico di rovesciamento di caratteri, affida questa funzione addirittura a Boccalo il cui intervento (per scuotere gli eroi da questo torpore) è marcato dal ritorno della lingua macaronica. Il passo è stato discusso anche da Ariane Bayle³⁷⁶: il buffone tira dei bussolotti da una bisaccia bisunta come il grembiule di un cuoco *numquam savone lavantis* (il personaggio, nel corso di tutto il poema, è associato all'*ars coquinandi*) e inizia a fare dei giuochi di prestigio.

430 *Mox positis trespis, mensam sibi praeparat ante,*
ac si bancherus vellet numerare monetam.
Praestiter hic brazzos tunica, manicisque camisae
liberat ad cubitos, ut fitur quando parecchiat
fluminis ad ripam fantesca lavare bugadam,
435 *atque bretarolis grossas ostendere gambas.*
Giubertus cytharam rursus velamine coprit,
inde, sedens iuxta Baldum, ghignare comenzat,

³⁷⁴ I commenti alla Divina commedia citano a questo proposito un passo in *Convivio* 2. 13. 24 e uno in *BOETH. cons.* 3.1.

³⁷⁵ CURTIUS (1997), p. 109.

³⁷⁶ BAYLE (2009), p. 368 ss.

Boccalo apparecchia davanti a sé una tavola (*mensam sibi praeparat ante*) come fosse un *bancherus*, che volesse contare le sue monete. Si rimbocca le maniche come fanno le fantesche mentre fanno il bucato e mostrano le gambe alla gente (*bretarolis*, da *breta*, berretto in dialetto mantovano, con suffisso diminutivo/dispregiativo, quindi letteralmente “berrettaroli”)³⁷⁷: qui il termine è usato in senso dispregiativo dove i “berretti”, nel senso di gente grossa o umile, erano contrapposti ai “cappelli”. La voce *fitur* è arcaica e rarissima (vd. *ThLL*. 10.2.248.61, s.v. *post quam*, CATO, *orat.* frg. 9. 2³⁷⁸; la forma è poi attestata occasionalmente). In questo senso ha l’effetto di innalzare stilisticamente il tono e quindi gioca in contrapposizione con la clausola *quando parecchiat*, in cui il verbo è macaronico. Il contrasto continua nel verso successivo, tra primo emistichio classico e secondo macaronico.

Giuberto sembra gradire l’entrata in scena di Boccalo e dei suoi giochi e si affretta a ricoprire con un telo il suo strumento (*cytharam rursus velamine coprit*) a sancire il cambio di scena. È apparentemente un cambio di atmosfera radicale, il passaggio dalla musica (attività artistica seria) a quella faceta dei giochi di prestigio, e lo stesso atteggiamento di Giuberto è in linea con la nuova atmosfera comica: in C.437 in clausola: [Giuberto] *ghignare comenzat*.

Nel frattempo Boccalo ha tirato fuori (*habet tractos*: macaronismo) tre o cinque bussolotti di latta (il fatto che i bussolotti siano di numero dubbio potrebbe risiedere nell’abilità di illusionista del buffone che riesce facilmente a confondere gli astanti) insieme a un numero imprecisato di pallottole (*leves*, leggere), più grandi (*maiores*) di quelle di Mesue.

440 *insemmamque leves balotellas nescio quantas,*
maiores pilulis illis, quas Mesue dixit:
 «Recipe pro capite, anna, tria scropola, fiat».

Il paragone con Mesue è interessante, perché ci riporta indietro, all’episodio alchemico: questo infatti è il nome di un medico mussulmano, i cui trattati apocrifi (il *Liber de complexionibus proprietatibus simplicium medicinarum* e il *De consolatione medicinarum*) sembra fossero presenti nella biblioteca del monastero di Santa Giustina³⁷⁹.

³⁷⁷ Cfr. CHERUBINI (1827), p. 14.

³⁷⁸ IORDAN (1860), pp. 33-74.

³⁷⁹ La presenza di Folengo nel monastero di Santa Giustina è stata dimostrata da BILLANOVICH (1948, p. 77) anche se nelle matricole del monastero il nome del poeta non compare.

Maiores crea qualche problema: *tria scropola* dovrebbero essere un po' più di tre grammi (la *scropola* è un'unità di misura, la ventesima parte dell'oncia); mi sembra che lo stesso imbarazzo traspaia dalla traduzione di Chiesa³⁸⁰, che traduce 'un po' più grosse' (nello stesso senso la traduzione di Ann Mullaney) aggiungendo 'un po', che in Folengo non c'è. Le parole riferite (C.442: « *Recipe pro capite, anna, tria scropola, fiat* ») con cui il medico distribuiva le sue pillole è tipico delle prescrizioni. Tale fraseologia è però presente nelle indicazioni dei procedimenti dei manuali alchemici. *Recipe* è una formulazione tipica per compilare le ricette; così *ana*: in parti uguali. Un collegamento tra l'esecuzione di giochi di prestigio e l'arte medica è rintracciabile nella cultura popolare diffusa, per tutto il Cinquecento, attraverso zibaldoni e manualetti probabilmente ad uso dei ciarlatani itineranti che, tra Medioevo e Rinascimento, esercitavano nelle piazze delle città e successivamente nelle corti dei signori: sono giullari, giocolieri e prestigiatori (ma spesso anche cerusici) chiamati altresì "maestri di bagatelle". L'arte prestidigitatoria non fu invenzione medievale: ne troviamo già traccia in Plauto (*Amph.* 829: *Nescioquis praestigiator hanc frustratur mulierem*; *Cist.* 297: *Praestigiator es, siquidem hic non es atque ades.*) e in Seneca (*Epist.* 45. 8: *sic ista sine noxa decipiunt quomodo prestigiatorum acetabula et calculi, in quibus me fallacia ipsa delectat*). La letteratura tecnica medievale, infatti, non annovera trattati di illusionismo, ma una tradizione popolare è documentata dall'ampia raccolta arabo-islamica a firma di Abd al-Djawbari, della prima metà del XIII secolo, che descriveva in forma narrativa svariati trucchi di magia, storie di falsi profeti e ciarlatani³⁸¹, le cui influenze sulla diffusione dell'illusionismo in Europa meriterebbero un'indagine più approfondita. In Italia le prime testimonianze scritte risalgono soltanto alla fine del Quattrocento: nel 1498 Luca Pacioli, *De viribus quantitatis*, elenca tutta una serie di trucchi di magia che verranno raccolti all'interno di manualetti diffusi nei secoli successivi, di cui parlerò più avanti. Nel suo saggio sulla magia nel Medioevo, Kieckhefer³⁸² fa riferimento ad uno di questi zibaldoni (divulgato in Inghilterra nel XV secolo) a firma del monaco Thomas Betson, che riprendeva alcuni manoscritti del XIV e XV secolo. Successivamente con la diffusione della stampa, soprattutto in ambiente italiano, iniziarono a circolare una serie di almanacchi popolari o manuali nei quali venivano messi insieme i trucchi di prestidigitazione più semplici, giochi di abilità, burle, superstizioni, assieme a rimedi

³⁸⁰ CHIESA (1997), vol. II, p. 589.

³⁸¹ ABD AL-DJAWBARI (1980), vol. II, *passim*.

³⁸² R. KIECKHEFER (1989), p. 91.

casalinghi basati su rudimentali conoscenze di chimica. Sono trattatelli ibridi che risentono della tradizione dei “libri di segreti” e dei ricettari dalle finalità pratiche³⁸³. Le fonti storiche e letterarie del Quattrocento riferiscono soprattutto di astrologi, cavadenti e cerretani che si servivano di numeri di abilità e giochi di bussolotti per attrarre i loro clienti³⁸⁴. Veniamo ora ad analizzare in cosa consistevano questi giochi di prestigio.

*His bagatellandi tantum gallantiter artem,
incipit, ut nunquam melius Zaramella giocavit*
445 *ante ducam Borsum, solitus maneggiare balottas.*
*Mirum quam subitis manibus de suque de giuque
stravoltat zaynos, ut tres cinquanta parerent.*
*Nunc unum ponit super altrum, nunc ve roversos
dividit antrattum, stantes culamine coelo,*
450 *atque super fundos modo tres, modo quinque balottae
apparent, ac una modo soletta videtur.*
*His bene completis, positisque da banda moiolis,
maius assaltat opus: facit huc portare caraffam,
non malvasiae garbae, sed dulcis afattum,*
455 *dicens non aliter fieri quod fare parecchiat.*
Hanc bibit, ad fundum veniens, trat in aequora zuccam.
*Mox aperit boccam, monstrat nihil esse dedentrum,
inde serans dentes grignantes atque scopertos,
soffiati et risum, dum soffiati, excitat illis,*
460 *cernere qui monam bertuzzam nempe parebant,
quae tenet in testa scufiam dentesque righignat.*
Sopiat et vulgum sberlato lumine sgognat.
*Verum quis credat? dum soffiati, ecce farina,
ecce farina venit largo de gutture, quae iam*
465 *imbrattando omnes cogit scampare brigatam.*
O puta, si strepitat plebs hic grossera cachinnis!
*Nil tamen a Baldo valuit plus ducere risum,
quam quod in hoc ipso medemo tempore zucca,
zucca gitata viam Boccalo nuper in undas,*
470 *Cingaris ad collum subito sprovista pependit.*
*Dumque illi stesso Boccalus buttat in ora
bocconem panis, dunque ocyus inde comandat
hunc spudare foras, o res mirabilis, ecce
non ultra est panis, sed merda rodonda cavalli.*

L'ars bagatellandi è, appunto, l'attività di prestidigitazione: sappiamo che un

³⁸³ Cfr. CAMILLO (1985), pp. 539-553.

³⁸⁴ Cfr. CRIMI (2011), *passim*.

prestigiatore conosciuto con lo pseudonimo di Bartolomeo Bagatella esercitò la sua attività nella prima metà del Cinquecento. Questo personaggio, giocoliere e istrione di origine friulana, era noto per divertire gli spettatori *salibus ac facetiis et jocis*³⁸⁵, e *Gallantiter*, galantemente, squisitamente, abilmente, è un avverbio macaronico di neoconiazione folenghiana. *Zaramella*, invece, risulta essere stato un noto prestigiatore al servizio di Borso d'Este nel XV secolo.

Boccalo fa ruotare i bussolotti con tale abilità che gli astanti non riescono più a capire quanti siano. Si può osservare l'uso costante nel passo della terminologia dialettale per il gioco dei bussolotti praticato dai prestigiatori per le piazze dell'Italia settentrionale: vedi al successivo C.452 *moiolis*, da "moiùl", sempre riferito ai bussolotti, termine attestato nelle varianti dialettali di "miolos", 'recipienti in vetro' (p.a. Ravenna 1365, Modena 1327), "minia", "miulus" (p.a. Forlì 1359), "muiola de legno", 'recipiente' (p.a. Meldola 1341)³⁸⁶, "moiol", "moiolem" prima attestazione in un testo lombardo-orientale del 1429³⁸⁷, "moiùl" figura anche nella *Massera da bé*³⁸⁸ in cui il curatore fa un esplicito riferimento a Folengo³⁸⁹. Infine, l'espressione in clausola *culamine coelo* ricorda, con notevole abbassamento parodico, LUCR. 6. 459: *Fit quoque uti montis uicina cacumina caelo*.

Compiuti tutti questi preparativi, Boccalo dà inizio al pezzo forte del suo spettacolo. Per prima cosa si fa portare una caraffa piena di malvasia dolce (C.454 *non ... garbae*: i veneziani distinguevano tra i due tipi di malvasia provenienti dall'isola di Creta uno dolce e l'altro aspro o rozzo, da "garb")³⁹⁰, la beve fino in fondo e poi la getta vuota in mare. Con l'espressione in C.456, *trat in aequora zuccam*, la caraffa è diventata una zucca una varietà della quale, la *Cucurbita Lagenaria* (detta anche "zucca da vino"), era utilizzata comunemente per ricavarne delle bottiglie. Quindi Boccalo apre la bocca facendo boccacce e digrignando i denti tanto da somigliare ad una bertuccia. È opportuno per prima cosa sottolineare alcuni echi classici presenti in questi versi: *Maior rerum nihi nascitur ordo / maius opus moveo* (*Aen.* 7. 44 ss.) con cui si apre la seconda sezione del poema, dedicata alla guerra nel Lazio (*maius opus* ritorna più volte anche in Ovidio).

³⁸⁵ Il Bagatella viene annoverato tra i "pifari" (musicisti e saltimbanchi) di Ercole I d'Este, come sappiamo da una lettera che lo stesso Bartolomeo scrisse a Francesco Gonzaga (datata 13 marzo 1498) per raccomandare un allievo da inserire nell'organico dei fiati di Mantova ; cfr. PRIZER (1982), p. 160.

³⁸⁶ Attestazioni documentate da SELLA (1973, pp. 223-25; 231).

³⁸⁷ Cfr. CONTINI 1934, pp. 231 e 239, dove si rimanda anche al glossario Loreck (1893, p. 27).

³⁸⁸ TONNA (1978), p. 332.

³⁸⁹ Cfr. BERTOLETTI (2005), p. 84.

³⁹⁰ Cfr. CHERUBINI (1827), p. 101.

L'effetto è naturalmente parodico perché il tono solenne dovrebbe essere anticipatore di chissà quale magia da parte di Boccalo. Con questa mimica esagerata, il buffone provoca il riso negli astanti (C.459. *Risum excitat* cfr. MART. 12. 57. 26: *Nos transeuntis risus excitat turbae*) e li sorprende soffiando fuori dalla bocca della farina con cui asperge gli astanti.

In C.468-469 abbiamo l'eponalessi del termine *zucca* con l'evidente contrasto tra il verbo macaronico e una chiusa frequente in poesia esametrica, (*in undas*); la zucca riappare miracolosamente appesa al collo di Cingar (C.470, *Cingaris ad collum subito sprovista pependit*), che a sua volta richiama con parodico contrasto, *Aen.* 1. 715, *Ille ubi complexu Aeneae colloque pependit*.

Boccalo prosegue nei suoi giochi facendo mangiare a Cingar dei pezzi di pane che si rivelano essere *merda rodonda cavalli* (C.474). Vediamo così che l'episodio precipita in una dimensione fortemente burlesca, rinviando nello stesso tempo a fenomeni di trasformazione e metamorfosi in cui il vino diventa farina e il pane sterco. Se volessimo leggerci una dimensione allegorica che rimandi all'eucarestia, come scrive Rinaldi³⁹¹, non potremmo far altro che giudicarla ben più che blasfema e quindi improbabile da parte di Folengo. Le argomentazioni atte ad interpretare questi giochi di prestigio come un'allegoria religiosa non sono quindi accettabili. Inoltre, possiamo dire che se fosse stata percepibile una tale allusione Folengo sarebbe finito subito sotto processo per blasfemia. Al limite, volendo leggere nelle manipolazioni di Boccalo degli elementi rituali (la mensa, il pane e il vino), potremmo pensare ad una scena costruita in consonanza con la tradizione goliardica: come quella che vediamo espressa, ad esempio, nella *Messa dei giocatori di dadi*³⁹². Lo spirito dei goliardi potrebbe essere molto vicino a quello di Folengo proprio per essere stati, anch'essi, espressione della cultura, della mentalità e del costume dei *clerici vagantes*, per i quali scherzare con la liturgia o le sacre scritture non aveva alcun valore eterodosso. Il gioco è tutto letterario e si limita allo scherzo, all'aspetto burlesco della dissacrazione rituale.

Il prestigio prosegue ai danni di Leonardo cui estrae degli aghi dagli occhi C.477-478 *ex oculis... guchias acutas*. Poi si rivolge a Giuberto e gli fa estrarre dal seno di Baldo una serie di oggetti disparati; fra tutti, i mocoli raccolti dopo la messa dal chierichetto (C.483: *et quos ad missam mocolos zaghettus avanzat*) - per il riferimento

³⁹¹ RINALDI (1997), pp. 103-116.

³⁹² MASSA (1979), pp. 171-173. Questo esempio vale soltanto per dare un'idea di ciò che poteva essere stato trasmesso dallo spirito goliardico, dal momento che è difficile che Folengo potesse conoscere i *Carmina Burana* scoperti e pubblicati da Johann Andreas Schmeller soltanto nel 1847.

dissacrante - potrebbero accostarsi al tono espresso dalla poesia goliardica (come accennato sopra). Tutti i macaronismi utilizzati nel passo sono formati su termini dialettali.

In ogni modo la sequenza delle prestidigitazioni è accostabile a quella del repertorio di buffoni e cerretani raccolti da Lilio Gregorio Giraldi³⁹³:

Sunt qui credant daemoniaca vi non perfici, artis enim sunt exercitatissimae, quae celeri motu atque agitatione defixum in res obtutum praestigiis frustratur, ita qui edit panem, spuere cernitur farinam siccam: qui ebibit vinum, per frontem id, aut etiam per iugulum remittit: magno spectantium metu, ac horrore gladij vorantur, et ingens vis evomitur acuum, zonularum, nummorum.

In sintesi, lo spettacolo di Boccalo con il pane e il vino rappresenta solo una variazione di questi giochi e non ha nulla a che fare con il tema eucaristico. Lodovico Arrivabene, sebbene posteriore a Folengo, riversa in italiano la stessa serie di trucchi nel suo romanzo, *Il magno Vitei*³⁹⁴.

Per quanto concerne il meccanismo dello scherzo fatto a Cingar, leggiamo in *Opera nuova non più vista et nuovamente posta in luce* di Francesco da Milano detto il Bagatello (per via della sua attività di prestigiatore), che risale all'incirca nel 1550, al capitolo 10:

A far gioco di una balotta. - Fa una balotta di legno et abbi un servitore appresso e mettergli la balotta in bocca et dirai: "Tienila salda, non la buttar fora", et in l'altra mano averai uno sterco di cavallo et farai buttare fora la ballottina della boca, et poi tieni ascoso la ballottina infra le dita; et poi fingerai di tornare la balotta in bocca et dirai: 'Tien saldo', et li ficarai il stronzo in boca et subito lui lo butarà fora et tutti li circostanti rideranno.³⁹⁵

Ma se il gioco riprodotto è lo stesso dei manuali di prestidigitazione, Cingar avrebbe dovuto essere un complice di Boccalo, piuttosto che una vittima, cosa che dal contesto dell'episodio non appare. Se però consideriamo l'effetto comico della beffa procurato ai danni di Cingar, che si trova a mangiare sterco al posto del pane (in cui quindi appare realmente una vittima di Boccalo) possiamo forse ricordare l'episodio del

³⁹³ *Suarum quarundum annotationum Dialogismi XXX, ad ampliss. Card. Salviatum* (Venetiis, apud Gualterum Scottum, 1558, p. 141), cito dall'esemplare conservato presso la BNCR, con segnatura 6 3 H 14.

³⁹⁴ Pubblicato nel 1597, (cfr. pp. 303-304).

³⁹⁵ CRIMI (2011), p. 187 ss.

Decameron (novella ottava della sesta giornata) in cui Calandrino è gabbato da Bruno e Buffalmacco che, dopo avergli sottratto un porco, lo spingono a mangiare delle gallette disgustose in una sorta di esperimento magico mediante il quale avrebbe potuto scoprire chi fosse stato l'autore del furto.

Un'ultima osservazione, sulla scorta di alcune note di Mario Chiesa³⁹⁶, è che forse qui Folengo ci presenta anche una teorizzazione di poetica che riguarda il genere buffonesco o ridevole, ovvero il necessario alternarsi di serio e faceto (*seria* e *ioca*) nella letteratura cortese. Infatti, i limiti posti da Cingar allo scherzo sono espressi nei versi C.475-476 di questa sezione: *Omnia corteso tolerat costumine Cingar, / dum sic schrizzetur, ne schrizzum doia sequatur*. Se è vero che in questi due versi si può vedere semplicemente un'illustrazione del principio per il quale bisogna saper stare al gioco, in realtà Cingar tollera tutto "secondo le consuetudini cortesi", vale a dire: purché si scherzi in modo che dallo scherzo non venga un danno. Al contrario il buffonesco di Folengo (espresso dal personaggio di Boccalo) può arrivare ad un estremo verso il basso che pochi anni dopo, a metà del Cinquecento, il Castiglione³⁹⁷ non avrebbe sicuramente approvato:

Ché in vero ad un gentilomo non si converria fare i volti, piangere e ridere, far le voci, lottare da sé a sé [...] servando sempre la dignità del gentilomo, senza dire parole sporche o far atti men che onesti, senza distorcersi il viso o la persona così senza ritegno.

Nell'episodio dei giochi di prestigio, tutti gli astanti, compresi Giuberto e Baldo (paladino ed eroe) sembrano divertirsi agli scherzi del buffone, non mostrando alcuna riprovazione né per i giuochi, né per le smorfie di Boccalo.

Questa giustapposizione così decisa tra giocoso e serio, l'abbiamo trovata in forma differente nel canto di Giuberto (soltanto apparentemente classico) che è a sua volta contaminato da una forte mescolanza di temi e generi letterari. In questo senso *C* opera una svolta poetica non indifferente rispetto a *T*, portando ad un livello ancora più sottile la mescolanza macaronica in cui la parodia dei classici coinvolge non soltanto la lingua ma anche i modelli da cui prende di volta in volta spunto.

³⁹⁶ CHIESA (1995), pp. 138-140.

³⁹⁷ CASTIGLIONE (1547), 2. 50.

**PARTE SECONDA: I LIBRI ASTROLOGICI DEL
*BALDUS***

1. La rappresentazione dell'Universo dall'antichità al Rinascimento

In questo capitolo si vuole dare un quadro generale di cosa sia diventata nel Cinquecento la scienza astrologica - come questa derivi più o meno direttamente dalla teorie cosmologiche che si erano succedute dall'antichità - prendendo anche in considerazione la vasta produzione di poemi didascalici in lingua latina sull'argomento. Inizierò, dunque, con il trattare sommariamente le problematiche filosofiche connesse con la rappresentazione dell'universo per proseguire, in un secondo momento, ad analizzare i prodotti poetici e letterari che ne sono derivati. Tutto questo materiale era disponibile a Folengo e, in diverso modo, lo ha condizionato nella composizione dell'episodio astrologico del *Baldus*. Questo *excursus* è quindi necessario per comprenderne meglio l'impianto e indentificare le fonti dei passi che saranno analizzati in dettaglio nei capitoli successivi³⁹⁸.

1.1. La rappresentazione dell'universo nell'antica Grecia

Sia in Omero sia in Esiodo si trovano le prime tracce di un tentativo di descrizione della volta stellata, pur sempre restando su un piano mitopoietico: nel X libro dell'*Iliade* sono descritti i due luminari maggiori e alcune costellazioni, mentre nell'*Odissea* si allude genericamente alle conoscenze astronomiche di Ulisse utili alla navigazione. In Esiodo, nelle *Opere e i giorni*, il movimento degli astri scandisce il ritmo delle stagioni in funzione dell'agricoltura. I pianeti ancora non sono personificati, pur mostrandosi animati da sentimenti che possono risultare fausti o infausti nei confronti dell'uomo.

Ma già dal VI secolo a. C., con lo sviluppo del pensiero pitagorico, l'approccio con la volta stellata divenne più speculativo e ci si pose il problema della retrogradazione dei pianeti, ossia del fatto che questi a volte sono visti più vicini alla Terra e altre volte più lontani, soprattutto in relazione alle anomalie delle orbite di Mercurio e di Venere.

Le teorie pitagoriche influenzarono certamente anche Platone, il quale nella

³⁹⁸ Per la redazione di questo capitolo mi sono servita principalmente dei seguenti testi: LERNER (2008). OBRIST (2004). SCHIAPARELLI (1926). SOLDATI (1906). BOUCHÉ-LECLERCQ (1899).

Repubblica e nel *Timeo* descrisse un universo geocentrico in cui la Terra immobile era trapassata da una spola (il fuso della Necessità) attorno a cui si avvolgevano le otto spole deferenti che muovevano i corpi celesti³⁹⁹. E una rappresentazione geometrica del cosmo la si deve senz'altro a Euclide che già nel IV secolo a. C., nei *Phaenomena*⁴⁰⁰, aveva affermato che la terra era al centro dell'universo.

Questo sistema fu in parte sconfessato da Eraclide Pontico, al quale si deve l'ipotesi di un sistema eliocentrico⁴⁰¹, che però rimase a latere della successiva speculazione scientifica, perché si diffuse il modello delle sfere omocentriche di Eudosso da Cnido⁴⁰², accolto e promosso in seguito anche da Aristotele.

Il sistema del *Timeo* - in cui i movimenti celesti erano prodotti dalla combinazione di due movimenti circolari opposti, quello attorno all'asse dell'equatore terrestre e quello dello zodiaco - non soddisfaceva il problema dell'erranza dei pianeti, né quello del corso della luna⁴⁰³. Eudosso immaginò quindi delle sfere concentriche (tre per il Sole e la Luna, quattro per gli altri pianeti) che ruotavano con moti differenti attorno alla Terra. Secondo Schiaparelli⁴⁰⁴, la sfera più esterna, girando uniformemente da est a ovest, assicurava il sorgere e il tramonto dei pianeti nelle ventiquattro ore. La seconda sfera girava invece in senso inverso attorno a un asse perpendicolare al piano dell'eclittica per un periodo uguale alla rivoluzione siderale del suo pianeta. Per quanto concerne la terza e quarta sfera, queste giravano alla stessa velocità ma in senso contrario attorno ad assi differenti e servivano per rendere conto delle anomalie generate dalla retrogradazione apparente dei pianeti nel cielo⁴⁰⁵. La teoria era illustrata con abbondanza di catasterismi (le figure immaginarie di animali o di eroi mitologici tracciate nel cielo con lo scopo di identificare le costellazioni)⁴⁰⁶.

Se sul piano cosmologico Aristotele segue Platone, dal punto di vista astronomico riprende le idee eudossiane sviluppate da Callippo e modificandole ulteriormente⁴⁰⁷. Il

³⁹⁹ Nel *Timeo* Platone riprende il pensiero di Anassagora sviluppando il concetto di *nous* ordinatore e trasformandolo da intelletto astratto ad un dio, creatore di un mondo vivente e dotato di anima. Questo mondo è perfetto ed unico, è composto dai quattro elementi, è sferico e dotato di movimento circolare.

⁴⁰⁰ EUCLIDE (1895), VIII.

⁴⁰¹ La conferma della veridicità di questo sistema la dobbiamo ad Aristarco di Samo, vissuto nel III secolo a. C.

⁴⁰² Eudosso era un discepolo di Platone, vissuto nel IV secolo a.C. e fondatore della scuola astronomica di Cnido che diffuse, attraverso Polemarco e Callippo, la dottrina delle sfere concentriche.

⁴⁰³ OBRIST (2004), p. 74 ss.

⁴⁰⁴ SCHIAPARELLI (1926), pp. 5-112.

⁴⁰⁵ LERNER (2008), I, p. 25.

⁴⁰⁶ BOUCHÉ-LECLERCQ (1899), pp. 12 e 75.

⁴⁰⁷ Questo modello non riusciva infatti a giustificare gli avvicinamenti e gli allontanamenti apparenti di

modello delineato dalla fisica aristotelica è dotato di una tale coerenza (grazie alla teoria di assenza di vuoto e con l'introduzione delle sfere corporee) che diventerà il cardine per la speculazione scientifica nei secoli successivi. Per risolvere il problema della retrogradazione dei pianeti il sistema delle sfere concentriche ruotanti attorno allo stesso asse dovette essere modificato. E questo a vantaggio della doppia ipotesi delle eccentriche⁴⁰⁸ e degli epicicli⁴⁰⁹ (invenzione di Perge e di Ipparco tra il III e II secolo a. C.). Infatti, nel II secolo, Adrasto⁴¹⁰ rimodula la teoria ipotizzando delle sfere piene eccentriche ed elicoidali che tenessero conto della variazione delle distanze tra i pianeti per mezzo di un epiciclo e di un cerchio collocato nello spessore di una sfera concentrica al mondo⁴¹¹. Le sfere concentriche di Aristotele vennero così salvate, anche se ogni sistema planetario era collocato all'interno di una sfera cava di cui 'solo' la superficie convessa era equidistante dalla Terra. Per risolvere il problema dei movimenti del Sole, di Venere e Mercurio, si pensò ad una sola sfera concava comune ai tre astri in modo che le rispettive sfere avessero così lo stesso centro, soddisfacendo l'esigenza che ogni movimento planetario si effettuasse su un epiciclo alla stessa distanza dalla Terra⁴¹². Questa concezione sarà il prototipo su cui si baserà la cosmologia tolemaica.

C'è comunque da aggiungere che durante il periodo ellenistico si era diffusa la tendenza ad attribuire a Pitagora tesi concordanti sia con il platonismo sia con l'aristotelismo, secondo una tradizione che lo voleva depositario di una verità rivelata e quindi universale⁴¹³. Di conseguenza, gli autori successivi tesero a conciliare Pitagora con Platone e Aristotele accentuando l'aspetto geometrico dei modelli cosmologici⁴¹⁴.

Le fonti più dirette del pensiero pitagorico sono il *De coelo*⁴¹⁵ e la *Metafisica*

pianeti come Venere e Mercurio. Il fenomeno sarà osservato anche da Plinio, nella *Naturalis Historia*, che ipotizzò dei cerchi con centri differenti cfr. PLIN. *nat.* 2. 69-76. Plinio riesce a spiegare così soltanto le anomalie di Venere e Mercurio, tralasciando quelle dei pianeti superiori facendo qui intervenire la forza dei raggi solari per spiegare la loro irregolarità.

⁴⁰⁸ Un'orbita circolare che non coincide con il centro della Terra.

⁴⁰⁹ Un'orbita circolare il cui centro è collocato sulla circonferenza di un cerchio di raggio maggiore detto deferente.

⁴¹⁰ Le teorie di Adrasto ci sono pervenute attraverso Teone di Smirne.

⁴¹¹ LERNER (2008), I, p. 61.

⁴¹² LERNER (2008), I, p. 65.

⁴¹³ TESSICINI (2007), p. 26 ss.

⁴¹⁴ THESLEFF (1965) ha pubblicato circa duecento testi pitagorici spuri che mostrano questa tendenza.

⁴¹⁵ Cfr. LERNER (2008), p. 17. Dice Aristotele nel *De Coelo* (II, 13-14): "Per i sapienti d'Italia, è il fuoco che occupa il centro della sfera; la terra è soltanto uno degli astri ed è quella che, attraverso il suo movimento circolare attorno al centro, produce il giorno e la notte. Inoltre, essi costruirono un'altra terra, contraria alla nostra, che chiamarono Antiterra". Per chiarezza nell'esposizione aggiungo che Aristotele non ha una

aristotelici, dove ai pitagorici è attribuito un sistema fondato su un fuoco al centro del Cosmo (da non identificare con il Sole) e una Terra mobile.

Il teorico principale della cosmologia pitagorica è Filolao di Crotone⁴¹⁶ secondo il quale nella parte esterna del cosmo è posto l'οὐρανός, nel quale sono poste le stelle fisse. Nello spazio sono distinti dieci corpi: le stelle fisse, cinque pianeti, il Sole, la Luna, la Terra e l'Antiterra⁴¹⁷ (l'astro più vicino al Fuoco centrale). L'emisfero abitato della Terra sarebbe sempre rivolto verso la volta celeste e mai verso il Fuoco centrale e l'Antiterra, che restano così invisibili⁴¹⁸. Oltre a ciò, il sistema pitagorico presupponeva un'armonia celeste per la progressione geometrica delle distanze tra i pianeti (ogni astro si trovava a distanza tripla dal successivo)⁴¹⁹.

In relazione a questo argomento si riporta di seguito un brano tratto dal *Convivio* (III, V. 4.) di Dante:

Questo mondo vuolsse Pittagora e li suoi seguaci dicere che fosse una delle stelle e che un'alta a lei fosse opposita, così fatta, e chiamava quella Antictona; e dicea ch'eran ambe in una spera che si volvea da occidente in oriente (e per questa evoluzione si girava lo sole intorno a noi, e ora si vedea e ora non si vedea).

Ma il modello cosmologico più interessante, ai fini di questo lavoro, è quello della *Sintassi matematica* di Tolomeo, che ricostruisce geometricamente il cielo senza lasciarsi condizionare da alcuna preoccupazione di origine filosofica⁴²⁰. I principali elementi

grande opinione di questa teoria. Per Simplicio, commentatore del *De Coelo*, l'Antiterra non è altro che la Luna (nonostante questa identificazione faccia cadere la teoria dei dieci pianeti e della tetrade numerica), ma viene ripresa con ulteriori modifiche. Averroè, invece, immagina che l'Antiterra si trovi sullo stesso orbe sul quale si muove già la Terra benché in posizione diametralmente opposta. Un altro spunto proviene dai commenti di Alberto Magno (influenzato dalla teoria averroista) al *De coelo* e alla *Metafisica*. In essi si riprende il concetto del numero perfetto delle sfere celesti. Ma con l'Antiterra posta sullo stesso orbe della terra, resta difficile spiegare l'invisibilità del fuoco centrale. Altro elemento che si evince dal testo di Alberto è che secondo i pitagorici l'Antiterra è abitata da esseri simili a noi, che non ci vedono come noi non vediamo loro: *Nec dixerunt tantum unicum esse terram, sed multas et omnes illas circa medium huius mundi moveri. Sed quia una semper movetur sub altera, ideo una occultatur ab altera. Et ideo nos illam quae est sub nobis, quam vocant antigyron, eo quod contra pedes nostros conversa est, non videmus, sicut nec ipsi vident terram, in qua nos habitemus. Sic ergo una terra facit, quod facit altera, et unaquaeque cooperit alteram*: cfr. HOSSFELD (1980), p. 181. Giordano Bruno identificherà l'Antiterra con la Luna.

⁴¹⁶ Cfr. SCHIAPPARELLI, (1897).

⁴¹⁷ Secondo Aristotele l'introduzione dell'Antiterra derivava da una necessità di raggiungere il numero di dieci corpi celesti, sempre con finalità armoniche: figura della sacra tetrade, che raccoglie i primi quattro numeri, il cui risultato dà dieci.

⁴¹⁸ TESSICINI (2007), p. 27. In realtà è probabile che si tratti di una rielaborazione delle dottrine filolaiche, effettuato a posteriori, grazie all'influenza del sistema di Tolomeo in cui Mercurio e Venere sono inferiori al Sole, mentre le fonti più antiche optano per l'ordine 'egiziano', in cui i pianeti sono al di sopra del Sole.

⁴¹⁹ Cfr. *De animae procreatione*, in PLUTARCO (1620), II, p. 1028.

⁴²⁰ LERNER (2008), cap. 3, *passim*.

caratterizzanti sono un universo geocentrico, diviso in due parti diverse in cui l'*etere* è una sostanza diversa dai quattro elementi e, seguendo Aristotele, un mondo che esclude il vuoto ed è quindi costituito da sfere contigue tra la terra e l'ultimo cielo. In questo trattato, per spiegare le irregolarità dipendenti dalla posizione del sole, si arriva ad ipotizzare che quest'ultimo giri su un epiciclo il cui centro si trova su un deferente eccentrico in rapporto alla Terra. Inoltre, il centro di questo epiciclo si muove con una velocità uniforme in rapporto ad un terzo punto, detto centro dell'equante (in questo modo Tolomeo viola la legge della fisica aristotelica secondo cui ogni movimento circolare avrebbe dovuto essere uniforme in rapporto al proprio centro).

Un'altra questione riguarda la natura dei corpi visibili attraverso i cieli: Tolomeo dice che sono concrezioni più dense di etere infiammato. Infine, nelle *Ipotesi sui pianeti*, arriva a criticare apertamente la *Metafisica*, affermando che un universo fatto da sfere concentriche era impossibile meccanicamente, ma anche incompatibile con l'essenza dei corpi eterei.

E mentre Eudosso aveva immaginato una sfera speciale destinata a salvare il movimento diurno di ogni pianeta (per cui le sfere responsabili dei moti dei pianeti si erano moltiplicate), Tolomeo le riteneva ingombranti e non necessarie, in quanto ogni pianeta possiede in sé la forza vitale causa del suo movimento.

Riguardo il problema delle orbite di Venere e Mercurio, Tolomeo le poneva tra la luna e il sole (nonostante non ci fossero prove evidenti). Questo ordine avrebbe così contribuito a distinguere i pianeti superiori da quelli inferiori. Ma, dietro questo modello, c'era la risposta ad un altro problema: era infatti improbabile - in un universo geometricamente armonico - che l'enorme spazio tra la luna e il sole (più di mille raggi terrestri) potesse essere vuoto, e così Tolomeo vi pose sia Mercurio sia Venere. L'idea dell'impossibilità di uno spazio vuoto lo spinse in seguito a riempire tutta la zona compresa tra la terra e le stelle fisse con una successione di strati sferici concentrici di cui pretese di misurare lo spessore calcolando le distanze tra i pianeti in maniera geometrica⁴²¹.

I cerchi eccentrici e gli epicicli intrasferici acquistarono così, nelle *Ipotesi*, un'esistenza fisica reale entro il quale ogni pianeta si muoveva liberamente, e invece di immaginare una sfera per ogni movimento planetario, Tolomeo ritenne più conveniente

⁴²¹ Quando si pone, però, il problema con il pianeta Venere per cui la distanza massima non corrisponde a quella minima del Sole e lo scarto di soli ottanta raggi non sono sufficienti per contenere il pianeta Marte, Tolomeo "corregge" la distanza della Luna, aumentandola. Su questo punto vedi le osservazioni di GOLDSTEIN (1967) alle *Ipotesi*, I. 2.

ipotizzare che il movimento fosse prodotto da una sezione di sfera, che avrebbe avuto la forma di un anello o, come diceva Platone, di un fuso.

In questo modo il numero di sfere piene e cave che componevano la macchina tolemaica raggiunsero il numero di quarantatré, riducibili - sostituendo a tutte le sfere dei dischi ad anello - a ventinove.

1.2. Tolomeo attraverso la tradizione araba

Il trattato sull'*Ipotesi dei pianeti* fu sempre molto conosciuto tra gli arabi, non così tra i latini. I due autori che contribuirono maggiormente a diffondere nell'Occidente cristiano il pensiero tolemaico furono al-Farghani (Alfragano) e Ibn al-Haytham (Alhazen). Negli *Elementa* di Alfragano (1185)⁴²² abbiamo una presentazione didattica e sintetica dell'astronomia tolemaica in trenta capitoli. La diffusione della tradizione araba di Tolomeo nel mondo latino è attestata da cinquanta manoscritti delle due versioni latine fatte da Giovanni da Siviglia nel 1135⁴²³ e da Gerardo da Cremona prima del 1175⁴²⁴.

Anche se con la *Sintassi matematica* (conosciuta con il titolo di *Almagesto*) Tolomeo aveva imposto universalmente il suo modello di astronomia matematica - che perdurò fino all'epoca della rivoluzione copernicana⁴²⁵ - questo non significa che non venissero fuori questioni o critiche al suo sistema.

Le critiche mosse a Tolomeo, in nome della fisica aristotelica, si scagliavano contro i compromessi accettati dall'*Almagesto* che aveva ammesso l'esistenza di sfere non concentriche con l'introduzione del concetto di equante.

Tra gli altri filosofi arabi o ebrei che, alla fine del XI secolo e all'inizio del XII, criticarono Tolomeo in nome di Aristotele dobbiamo annoverare anche Averroè⁴²⁶. Così Alpetragio⁴²⁷, con il *De motibus coelorum* tentò di costruire un'astronomia fedele ai principi della fisica aristotelica correggendo in parte il sistema tolemaico⁴²⁸.

⁴²² J. L. HEILBRON et al. (2003).

⁴²³ CARMODY (1943).

⁴²⁴ *Liber de aggregationibus scientiae stellarum et principiis coelestium motuum*, in CAMPANI (1910).

⁴²⁵ LERNER (2008), p. 87 ss.

⁴²⁶ La critica di Averroé a Tolomeo si basa sul suo rifiuto ad ammettere gli epicicli e le eccentriche perché impossibili in natura.

⁴²⁷ Astronomo arabo-ispano della seconda metà del sec. XII, nato a Siviglia, il suo *Liber de motibus coelorum* (Kitāb fī l-hay 'a) fu tradotto in latino da Michele Scoto nel 1217.

⁴²⁸ Cfr. LERNER (2008), p. 106. Partendo dai calcoli tolemaici, soprattutto quelli delle *Ipotesi*, Alpetragio costruisce un sistema che potesse rendere conto dei moti planetari:

1.3. L'astronomia nel Medioevo latino

Possiamo parlare di cosmologia medievale latina soltanto nel IX secolo secondo un modello (che rimase valido fino al XII) formatosi nelle comunità monastiche con la produzione dei cosiddetti “computi” necessari al calendario liturgico⁴²⁹. Ma dalla fine del XII secolo e nel corso del XIII le conoscenze astronomiche di greci e arabi penetrarono nell'Occidente latino. Tra le prime opere che trattano questa materia vanno annoverate il *De sphaera* di John of Hollywood (Johannes de Sacrobosco)⁴³⁰, una *Theorica planetarum* di autore anonimo, oltre a delle tavole destinate ai calcoli per determinare le posizioni planetarie. C'è da tenere presente che in questo stesso periodo il mondo latino aveva avuto finalmente accesso a quasi tutto il *corpus* aristotelico arricchito dai commentari greci e arabi. Alberto Magno e Tommaso d'Aquino contribuirono, con la loro esegesi, a rendere questi trattati un riferimento ufficiale per la fisica e la cosmologia. Questo sistema di conoscenze (in cui in un primo momento predominò il modello di Alpetragio⁴³¹) dovette comunque fare i conti con il racconto biblico⁴³².

Anche Guglielmo d'Auvergne e Roberto Grossatesta furono sedotti dalle idee - più conformi alla natura - di Alpetragio e di Averroè (un solo centro fisico immobile per

-
1. Ogni movimento di un pianeta doveva essere situato sulla superficie della sfera;
 2. Il pianeta vi era fissato a distanza invariabile dalla Terra;
 3. Non potevano esserci movimenti contrari (per Tolomeo c'erano due movimenti distinti: quello diurno e quello longitudinale) per cui i moti celesti dovevano dipendere da un unico motore e andare in una sola direzione;
 4. Il primo mobile imprimeva il movimento diurno dalla prima sfera fino alla Terra immobile;
 5. Cambiava l'ordine tolemaico dei pianeti: Venere era posta al di sotto del Sole e Mercurio al di sopra;
 6. Era introdotto un meccanismo che giustificava la processione variabile della sfera delle stelle fisse.

In questo modo Alpetragio rigettava il sistema degli epicicli perché contrario al principio del movimento circolare. L'idea del senso unico della rotazione delle sfere (in cui i pianeti accumulavano ogni giorno un ritardo, per cui si aveva solo l'illusione di una progressione in senso inverso) sarà ripresa da Marziano Capella (cap. V) che la qualificherà come dottrina dei peripatetici.

⁴²⁹ Uno dei *Computi* del XII secolo (in versi francesi) è opera di Filippo di Thaon e presenta allegorie di carattere religioso nella descrizione dei catasterismi. Un altro, più tardo, è attribuito al Sacrobosco; cfr. Jean-Baptiste DELAMBRE, *Histoire de l'astronomie du moyen-âge* (Paris:1819), p. 242; Soldati, *La poesia astrologica nel Quattrocento*, p. 51.

⁴³⁰ Cfr. THORNDIKE (1949). Il *De sphaera mundi* (1220) è una specie di compendio dell'*Almagesto*, una sorta di manuale rudimentale di astronomia sferica riprodotto in centinaia di edizioni fino al XVII secolo, di cui Lynn Thorndike ha redatto l'edizione critica assieme a quattro commenti medievali. Questo trattatello ebbe molta fortuna e subì numerose aggiunte e annotazione da parte di studiosi posteriori. Su di esso si fondò la teoria geocentrica degli scolastici, che influenzò largamente l'arte e il pensiero del basso Medioevo.

⁴³¹ Cfr. REUVEN (1985), pp. 124-147. Michele Scotto, autore delle traduzioni latine di Alpetragio e del *Grande commentario* di Averroè difese l'astronomia concentrica nei *Theorice planetarum* e nel *Commentario* sulla *Sphaera* del Sacrobosco; cfr. THORNDIKE (1965), pp. 36-37.

⁴³² LERNER (2008), pp. 111-112.

tutte le sfere, unidirezionalità dei moti, impossibilità del vuoto, rarefazione o condensazione nell'etere), così come Ruggero Bacone che svilupperà questi argomenti nell'*Opus tertium*. Una obiezione di Bacone al sistema eccentrico di Tolomeo è che ponendo il moto della luna sul suo epiciclo, essa non può mostrare sempre la stessa faccia all'osservatore terrestre. Questo argomento fu ripreso nel secolo successivo da Gersonide e Buridano e, nel XVI secolo, da Girolamo Fracastoro⁴³³.

In ogni modo sia la filosofia aristotelica, sia quella di Alpetragio, non riuscirono mai a giustificare le anomalie dei movimenti celesti, come invece riusciva ancora a fare il modello geometrico tolemaico.

Nella terza questione sul *Trattato della Sphaera* di Sacrobosco, intitolato *Utrum sint novem sphaere celestes et non plures nec pauciores*, Thémon Juif (+1360) afferma che il mondo si divide *secundum substantiam* in nove sfere: la nona sfera, quella delle stelle fisse e le sette sfere planetarie. Questa moltiplicazione delle sfere derivava dall'interpretazione dei circoli astratti dell'*Almagesto* in orbi solidi e la progressiva diffusione di questo modello arriverà ad influenzare la *Theorica planetarum* di Peurbach (1423-1461)⁴³⁴. Così, dal punto di vista quantitativo, il numero degli orbi e di epicicli che riempiono le sfere planetarie arriverà al totale di trenta, al quale bisogna aggiungere tre sfere concentriche esterne responsabili dei diversi movimenti delle stelle fisse. La rappresentazione tridimensionale di questo sistema diede vita, nel Rinascimento, alla costruzione di una serie di sfere armillari. Il fascino della rappresentazione tridimensionale del cosmo è un elemento che dobbiamo tenere presente in questo lavoro anche in relazione alla struttura del planetario alchemico descritto nel *Baldus*.

In merito al problema dell'orbita di Mercurio e Venere, nel Cinquecento avrà una certa rilevanza la soluzione che ne aveva dato Marziano Capella nel quinto capitolo del *De nuptiis Philologiae et Mercurii*. Grazie ad un sistema geo-elio-centrico, Marziano postulava che Mercurio e Venere orbitassero su due epicicli (in maniera che Mercurio

⁴³³ Negli *Homocentrica* (Venezia, 1538) Fracastoro arriva ad ipotizzare l'esistenza di 79 sfere concentriche per giustificare i moti ed eliminare gli "anelli" di Tolomeo.

⁴³⁴ Cfr. LERNER (2008), pp. 122-123. Per quanto concerne il moto di Mercurio, Peurbach sembrerebbe essere il primo a rivelare la curva non circolare che descrive il centro del suo epiciclo sul suo deferente qualificandola come "ovale". Il suo modello era così composto da:

- ¥ una decima sfera, o Primo mobile che sarebbe responsabile del movimento diurno;
- ¥ il movimento di precessione della nona sfera, chiamato Secondo mobile, che sarebbe in direzione inversa rispetto al precedente;
- ¥ il movimento di trepidazione, che giustificava le irregolarità del movimento precessionale dell'asse celeste; a partire dal XIV secolo fu accettato dalla maggior parte degli autori latini;
- ¥ gli astri, che sono trasportati da un insieme di orbi di spessore variabile che riempiono ogni sfera o circolo planetario.

fosse più vicino al Sole che Venere) al cui centro era il Sole, posto a sua volta su un deferente. Benché diverso dal sistema tolemaico, quello geo-eliocentrico si fondava sugli stessi risultati e modelli del geocentrismo, in particolare perché Mercurio, Venere e Sole condividevano il moto annuale attorno alla Terra.

Se dal punto di vista delle osservazioni e delle predizioni, questo modello è identico a quello tolemaico, introduce comunque la possibilità che gli orbi possono intersecarsi tra di loro assumendo anche un'orbita eliocentrica⁴³⁵.

Anche nel commentario al *Somnium Scipionis* di Macrobio era stato esposto il problema della posizione di Mercurio rispetto a Venere sia dal punto di vista tolemaico, sia da quello platonico. Cicerone, infatti, seguiva l'ordine 'caldeo' con Mercurio e Venere che precedono il sole (come sarà nell'*Almagesto*), mentre Platone aveva proposto nel *Timeo* un diverso ordine per il quale il Sole è posto tra la Luna e Mercurio. Macrobio non è chiaro circa la posizione dei due pianeti inferiori: dal momento che questi si osservano più facilmente quando si trovano tra il Sole e la Terra (riverberando la luce solare come la Luna) finisce per considerarli sotto il sole. Tuttavia, nonostante queste considerazioni, torna a seguire il sistema egizio con tutti i pianeti, tranne la Luna, posti 'dopo' il Sole⁴³⁶.

1.4. L'astrologia divinatoria

L'astrologia divinatoria ebbe origine in oriente dalla religione dei Caldei, che basava i suoi presupposti filosofici sul fatto che il destino degli uomini dipendesse dalla posizione dei pianeti e delle costellazioni. Dopo la conquista di Alessandro Magno l'astrologia pervase il mondo ellenistico con la predicazione di Manetone di Alessandria e la fondazione della scuola di Coa da parte del prete caldeo Beroso⁴³⁷. La religione caldaica entrò quindi in contatto con la filosofia ellenistica, che ne elaborò una prima sistematizzazione razionale.

Le teorie di Beroso contaminarono il sistema geocentrico rappresentato nel *Timeo* in cui sia la Terra sia i pianeti sono esseri viventi e possiedono un'anima intellettiva che gli dà il potere di plasmare le creature inferiori. In pratica le anime degli uomini una volta

⁴³⁵ OBRIST (2004), p. 75.

⁴³⁶ Alcuni autori interpretano queste contraddizioni, rilevate nell'esposizione di Macrobio, come risposta all'esigenza di conciliare le posizioni di Cicerone e di Platone: i due pianeti si trovano a volte sotto, a volte sopra il Sole.

⁴³⁷ BOUCHÉ-LECLERCQ (1879), Cap. 2, *passim*.

create passano attraverso le diverse sfere ricevendone un'impronta che caratterizza le loro qualità fisiche e morali.

Per quanto concerne l'aristotelismo, se da un lato non era compatibile con il concetto di divinazione celeste, dall'altro - con il presupposto della composizione unitaria della materia nella mescolanza dei quattro elementi (caldo, freddo, secco, umido) - aveva certamente favorito un'interpretazione scientifica della teoria degli influssi⁴³⁸.

Nel corso dei secoli le differenze tra la scuola platonica e quella aristotelica furono talmente attenuate nella trattatistica di riferimento che durante il Rinascimento fu possibile parlare di astrologia sia all'interno del pensiero platonico, sia all'interno di quello aristotelico.

È possibile, inoltre, parlare anche di astrologia stoica grazie all'opera di Manilio. Per la Stoa nell'universo non ci sono lacune e l'uomo raccoglie in sé tutte le qualità del mondo, come un microcosmo. Il fatalismo stoico vede dunque nell'astrologia una via per raggiungere la saggezza perché i catasterismi rappresentano un'interpretazione moraleggiante del mito.

Veniamo ora a descrivere brevemente in cosa consisteva la teoria astrologica: esiste un influsso che, partendo da effluvi fisici rettilinei emanati dagli astri, esercita un'azione sulla terra e sull'umanità. Questo influsso è variabile e dipende dalla qualità e dalla posizione degli *agenti*. I più potenti sono il Sole e la Luna, poi vengono i pianeti e infine i segni zodiacali, a loro volta distinti nella forma (umana o animale) e dalla loro natura (sterile o feconda). Occorre anche tenere presente la variazione dei rapporti reciproci dei pianeti di cui vengono distinti gli *aspetti* (di opposizione, di triangolo, di quadrato o di esagono). Gli "aspetti zodiacali" sono simili a quelli planetari e variano anche in rapporto alle *case* (o *domicilii*) dei pianeti nei diversi segni⁴³⁹. Altri aspetti da tenere in considerazione sono i *decani*, ovvero porzioni del circolo zodiacale indipendenti dalle altre figure. Quando in uno stesso segno vengono a trovarsi due pianeti si parla di congiunzione (per cui si deve considerare la risultante dell'influsso di entrambi i pianeti).

Tutto questo sistema veniva utilizzato assieme al "circolo della genitura" (identificato con lo Zodiaco) che va da est ad ovest con quattro punti fissi: il primo sull'orizzonte orientale (detto *oroscopo*), uno allo zenit, uno sull'orizzonte occidentale

⁴³⁸ Un problema nasceva però dalla teoria della quinta essenza, che definiva la materia astrale non compatibile con quella sublunare. La soluzione proposta dagli astronomi aristotelici fu di non tenerne conto o di affermare che la superiorità dei corpi celesti confermava la loro funzione di dominio su quelli terreni.

⁴³⁹ Ogni pianeta ne possiede due, in due diversi segni zodiacali. Quando un segno si trova nella sua casa esprime la sua massima influenza.

(detto *occaso*) e uno opposto al secondo. Le corde tracciate a partire da questi punti dividevano la volta celeste in dodici zone che corrispondevano ad un influsso sulla vita umana, detto *sorte*.

Questo sistema prevedeva, infine, che anche ogni porzione temporale e spaziale (così come animali, piante e gli organi del corpo umano) avesse un corrispettivo corpo celeste come *patrono*⁴⁴⁰. L'oroscopo consisteva, quindi, nell'osservare l'aspetto del cielo orientale al momento della nascita o del concepimento del bambino. Ma, seguendo lo stesso metodo, era anche possibile calcolare l'influsso degli astri su singole occasioni (soprattutto in concomitanza di fenomeni straordinari, come durante le eclissi o il passaggio di comete).

Il sistema aristotelico-tolemaico venne inglobato nella teoria degli influssi nel *Quadripartito* (un manualetto redatto in forma di centone da compilatori più tardi, di contenuto astrologico) e nel *Centiloquio*⁴⁴¹ (attribuito a Tolomeo, ma certamente apocrifo) diffuso nel Quattrocento grazie al commento di Pontano. Così come la filosofia platonica - nella declinazione di Plotino prima e Porfirio poi - non negò valore all'astrologia pur consegnando all'influsso astrale il solo valore di segno della volontà divina. Nel caso di Porfirio, inoltre, la teoria dell'influsso venne conciliata con il libero arbitrio lasciando all'anima non ancora incarnata la libera scelta del tema di genitura.

A Giamblico e a Proclo dobbiamo l'introduzione di una massa di demoni - aventi la funzione di trasmettere le azioni degli astri - che popolavano lo spazio sublunare. Occorre anche tenere presente che queste idee avevano prodotto, sotto il nome di Ermete Trismegisto, tutta una serie di trattatelli nei quali trovò spazio l'aspetto magico e superstizioso dell'astrologia. In questo contesto sono da considerare gli otto libri in prosa di Giulio Firmico Materno, che ebbero ampia diffusione nel Rinascimento. Durante il Medioevo la chiesa espresse la sua condanna contro l'astrologia divinatoria anche se con argomentazioni che sortiranno un effetto contrario a quello auspicato⁴⁴².

Elementi anticristiani nella concezione dell'universo si trovavano anche nell'opera di Averroè che riconoscendo a ciascun essere la dipendenza, in quanto al moto, dall'essere gerarchicamente superiore, eliminava in pratica la possibilità del libero arbitrio individuale che si trovava soltanto nel Primo Mobile. Si stabiliva poi una catena

⁴⁴⁰ Questa teoria fu la base per lo sviluppo della medicina astrologica.

⁴⁴¹ Si tratta di un testo che conteneva cento sentenze divinatorie. Fu letto anche da Cecco d'Ascoli e da Bonincontri oltre che, naturalmente, da Pontano.

⁴⁴² Vedi ad esempio il trattato *Contra astrologos imperitos atque contra nigromanticos de occultis perperam judicantes* scritto da Nicolas Eymerich nel 1395, cfr. MANDOSIO (2023), pp. 231-32.

di spiriti collegati - necessari a trasmettere il moto - che pervadevano e informavano tutto l'universo. C'è da dire che le intelligenze naturali averroistiche non avevano un carattere propriamente angelico, ma potevano facilmente essere assimilate ai demoni. D'altra parte, in questo periodo, l'astrologia conobbe generalmente una deriva ereticale, tanto che si arrivò a costruire un tema di genitura persino per Gesù Cristo⁴⁴³.

Soltanto con il sistema tolemaico-scolastico si cercò di conciliare le istanze cristiane con la disciplina astrologica immaginando che il moto si propagasse dall'Empireo e giungesse fino alla Terra attraverso le sfere celesti dotate di un'intelligenza angelica. Oltre al moto, però, i pianeti imprimevano sull'uomo, a livello etico, anche le loro diverse nature.

A difesa del libero arbitrio e contro le predizioni astrologiche sono da ricordare le *Disputationes adversus astrologiam divinatricem* di Giovanni Pico della Mirandola, pubblicate postume nel 1494, le cui argomentazioni furono riprese dal Savonarola nel suo *Trattato contra li astrologi* del 1497.

⁴⁴³ Il primo a scagliarsi contro il fatalismo astrologico fu Agostino d'Ippona, preoccupato dal pericolo che questo avrebbe rappresentato per dell'idea cristiana della grazia. Per eliminare ogni dubbio sentenziò che gli astri non fossero segni del futuro, ma fossero decifrabili dall'uomo soltanto attraverso l'aiuto del demonio. Su questa linea si collocò anche Tommaso, la cui autorità restò norma nella battaglia contro gli astrologi. Nelle scuole neoplatoniche del IV secolo d.C. si era fatto abbondante ricorso all'idea degli spiriti sublunari e durante il Medioevo era diffusa la leggenda che la disciplina astrologica fosse stata trasmessa agli uomini da Cam, iniziato dagli angeli ribelli. In questo modo Agostino riconosceva implicitamente la possibilità dell'influsso, disconoscendone però la pratica e collocandola nella sfera dell'eresia. Ci furono comunque dei tentativi per emendare l'astrologia dalla condanna del vescovo di Ippona. Ad esempio, come fecero i Priscillianisti, sostituendo gli angeli ai demoni e ponendo nelle dodici case i patriarchi di Israele. O come anche, nel *Libro di Sidrac*, del XIII secolo, dove viene riportata la leggenda in cui si racconta del ritrovamento del figlio da parte di Jafet grazie agli insegnamenti astrologici di un angelo.

2. La poesia astrologica

Il presente capitolo è dedicato alla ricognizione delle maggiori opere poetiche che possono essere state presenti a Folengo per la costruzione dell'episodio, senza avere l'ambizione di essere un esame esaustivo del genere letterario.

2.1 Il mondo antico

Il primo poema interamente astronomico, in debito con le teorie eudossiane, sono i *Phaenomena* dell'alessandrino Arato di Soli⁴⁴⁴. Il poema può essere diviso in tre parti:

- ¥ nella prima - in cui Zeus rappresenta il cielo che esercita la sua influenza, determinando l'alternanza delle stagioni (come in Esiodo), sulla vita umana - vengono descritte aridamente e con stile didascalico le costellazioni conosciute. Spiccano sporadici inserimenti di favole mitologiche come quella esiodea della Vergine, costellazione che segue Boote, a cui alcuni astronomi hanno dato il nome di Astrea⁴⁴⁵, mentre generalmente viene identificata con la Dike⁴⁴⁶.
- ¥ la seconda parte del poema riguarda i pianeti e i loro movimenti, a cui il poeta dedica soltanto trecento versi.
- ¥ la terza parte è dedicata ai pronostici (intesi in senso meteorologico) del sole, della luna e delle comete.

Nonostante il ridotto valore scientifico, il poema di Arato ebbe grande fortuna nel Rinascimento. Dal questo poema e da quello di Eratostene alessandrino intitolato *Ermete* in cui, con il pretesto del viaggio di questo dio attraverso la volta celeste, veniva descritta la sfera, deriva un commento, detto i *Catasterismi*, che costituì il materiale mitologico dal quale attinsero i poeti latini successivi⁴⁴⁷. Il contenuto del poema arateo ci è pervenuto,

⁴⁴⁴ Arato visse a Pella, in Macedonia, nel III secolo a.C. e fu poeta di corte di re Antigono Gonata.

⁴⁴⁵ *Astrea Astrei Titanis fuisse filiam satis vulgatum est, Que quoniam diis favit adversum patrem et patruos, in celum assumpta est, et in Zodiaco locata, ea in parte, que ab ea virgo denominata est: cfr. BRANCA (1998), IV, 53, p. 468.*

⁴⁴⁶ Secondo il mito, nell'età dell'oro gli uomini erano devoti alla dea vergine della giustizia. Ma a causa della depravazione umana la Dike si andò allontanando dal mondo finché - nell'età del bronzo - si rifugiò in cielo, dove la corruzione non esisteva.

⁴⁴⁷ Riferimenti alle favole mitologiche dei *Catasterismi* si ritrovano nel IV libro del poema lucreziano e nel canto di Jopa alla corte di Didone del I dell'Eneide, come anche nella rappresentazione epica del cielo delle *Metamorfosi* e dei *Fasti* ovidiani.

inoltre, attraverso le versioni poetiche che di esso hanno fatto Cicerone, Germanico e Avieno (nel IV secolo d. C.), mentre in epoca umanistica avremo il poema di Basinio.

Nel mondo romano l'incertezza politica, durante gli anni difficili delle guerre civili, favorì lo studio e la pratica dell'astrologia divinatoria tanto che mentre Germanico approntava i suoi *Aratea*, Manilio componeva i cinque libri degli *Astronomica*:

- ¥ nel primo libro è descritta la sfera in cui, secondo il modello stoico, l'anima divina è motore di ogni cosa. Dopo aver definito le costellazioni zodiacali, Manilio passa a descrivere le costellazioni indipendenti (divise tra settentrionali, australi e invisibili dal nostro emisfero), mentre - seguendo un mito platonico - colloca la sede delle anime degli eroi nella via Lattea.
- ¥ dal secondo al quarto libro è trattata la nuova materia astrologica.
- ¥ nel quinto libro si parla delle costellazioni extra-zodiacali con un ampio utilizzo delle favole della mitologia greca, considerate anche come allegorie etiche, con la ferma accettazione delle leggi del fato: il filosofo stoico, che prevede il volere degli dei, si piega senza ribellarvisi e con volontaria accettazione.

Il poema di Manilio, ricco di motivi e di poesia soprattutto nell'ultima parte, conobbe una grande fortuna a partire dal Rinascimento.

2.2. Il Medioevo

Durante il Medioevo l'astrologia confluì soprattutto nel genere enciclopedico. Isidoro di Siviglia ne dà una definizione piuttosto esplicativa:

DE DIFFERENTIA ASTRONOMIAE ET ASTROLOGIAE. [1] Inter Astronomiam autem et Astrologiam aliquid differt. Nam Astronomia caeli conversionem, ortus, obitus motusque siderum continet, vel qua ex causa ita vocentur. Astrologia vero partim naturalis, partim superstitiosa est. [2] Naturalis, dum exequitur solis et lunae cursus, vel stellarum certas temporum stationes. Superstitiosa vero est illa quam mathematici sequuntur, qui in stellis auguriantur, quique etiam duodecim caeli signa per singula animae vel corporis membra disponunt, siderumque cursu nativitates hominum et mores praedicare conantur⁴⁴⁸.

⁴⁴⁸ LINDSAY (1911), 3, 27, 1-2.

Dell'astronomia propriamente detta, come arte liberale e degna di essere studiata, tratta il libro VIII del *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella dove ad illustrazione dei cieli, ma soprattutto dello Zodiaco, rimangono comunque elementi derivanti dalla tradizione mitologica classica.

Durante il Medioevo, la letteratura che si occupò di trattare il tema astrologico potrebbe essere racchiusa sotto il genere dell'enciclopedismo medievale⁴⁴⁹. Fonti dirette del *Convivio* di Dante, per quanto concerne i moti celesti e la teoria dell'influsso, sono Tommaso d'Aquino e Alfragano. Nella Commedia l'astrologia viene condannata come scienza diabolica, pur rimanendo legata alla dottrina platonica delle anime.

Da annoverare, in questo *excursus*, è anche l'*Acerba* (composta di quattro libri e di un quinto incompiuto) di Cecco d'Ascoli, che venne però condannato per eresia. Per l'ascolano, infatti, gli influssi sono più potenti della grazia divina. L'azione degli astri viene messa a paragone con quella di un magnete e la scienza astrologica all'olio che, a contatto di quello stesso magnete, diminuisce la sua intensità d'attrazione. In questo modo difende l'astrologia giudiziaria come un mezzo attraverso il quale si può vincere il destino avverso.

Un'altra opera degna di esame è la *Sfera* di Goro di Stagio Dati⁴⁵⁰, un poemetto in quattro libri che oltre a trattare delle sfere celesti ha anche una sezione geografica. Il suo universo è fondamentalmente quello scolastico, a cui si aggiunge la teoria dell'influsso. Nonostante l'ispirazione religiosa che vi si legge, è stato ipotizzato che l'autore avesse redatto l'opera attraverso una collazione di fonti arabe⁴⁵¹. Secondo il Dati l'influsso è un fatto indiscutibile: ogni corpo celeste opera un impulso sull'uomo verso il bene o il male, ma la nostra ragione (di natura divina) è libera di scegliere. Riguardo alla validità dell'astrologia giudiziaria, l'autore della *Sfera* ammette i segnali del cielo, ma li ritiene di difficile interpretazione da parte degli uomini.

⁴⁴⁹ Opere degne di nota sono: lo *Speculum* di Vincenzo di Beauvais, il *De naturis rerum* di Alessandro Neckam, il *De rerum proprietatibus* di Bartolomeo Anglico, opera che fu tradotta in dialetto mantovano da Vivaldo Bercazer; cfr. BEYER DE RYKE, (2003), pp. 1243-75. La *Summa de exemplis et rerum similitudinibus* di Giovanni Goro da San Gemignano, il *Trésor* di Brunetto Latini e *Della composizione del mondo* di Rostoro d'Arezzo.

⁴⁵⁰ L'autore era fratello di Leonardo Dati, generale dei Predicatori. La *princeps* della *Sfera* è del 1482. Precedentemente conta un numero consistente di codici prodotti nel XV secolo, alcuni dei quali accuratamente illustrati.

⁴⁵¹ NORDENSKIÖLD (1901), pp. 49-55.

2.3. Il Rinascimento

Tra i numerosi poemi didattico-scientifici in lingua latina, prodotti tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, se ne può circoscrivere un certo numero dedicato all'astrologia. Con questo termine si vuole intendere un argomento complesso che comprende sia l'astrologia giudiziaria, sia l'astronomia propriamente detta e la meteorologia. Già all'inizio del Rinascimento furono riscoperti i poemi astrologici greci e latini che diedero luogo a numerose imitazioni da parte dei contemporanei. I poemi astrologici sono strutturati come dei trattati scientifici in cui i fenomeni naturali sono narrati attraverso la loro personificazione mitologica. Derivando dai fenomeni del cielo, molte delle leggende metamorfiche ricadono nel dominio della poesia astronomica: in genere il "catasterismo" segnala l'ultima tappa della metamorfosi e l'eroe, per essere salvato, deve essere trasformato in una costellazione.

Anche buona parte della demonologia ebraico-cristiana (che trae le sue fonti dalla Bibbia e confluisce poi nella fantasia popolare medievale) può essere riconosciuta nella mitologia del cielo come gli spiriti motori della sfera tolemaica⁴⁵².

Una delle opere che si era conservata durante il Medioevo erano gli *Astronomica*⁴⁵³ di Igino, un'opera in prosa, ma di argomento mitologico e quindi utilizzabile come fonte poetica.

Un altro poema, di cui nel Medioevo si era perduta traccia, era quello di Manilio, che venne rinvenuto da Poggio Bracciolini nel monastero di San Gallo nel 1416⁴⁵⁴. Tuttavia, quest'opera non ebbe una grande influenza sulla letteratura umanistica se non dopo la sua seconda riscoperta a Monte Cassino, ad opera di Antonio Beccadelli, detto il Panormita⁴⁵⁵. Da questo momento, però, il poema di Manilio divenne il manuale astronomico per eccellenza, ma stentò ad essere compreso a dovere. Solo a metà del Cinquecento uscirono i primi commenti.

Il cardinale Bessarione, dopo la presa di Costantinopoli, portò in Italia - dopo il 1438 - il poema di Arato e la versione greca di Tolomeo⁴⁵⁶. Di Arato era però già nota la

⁴⁵²MAURY (1861), p. 5.

⁴⁵³La diffusione dell'opera di Igino è testimoniata dal numero dei manoscritti umanistici in cui è stata riprodotta, spesso con numerose illustrazioni.

⁴⁵⁴La scoperta di Manilio da parte di Poggio è ricordata da Vespasiano da Bisticci.

⁴⁵⁵Ricordo che il Panormita fu il fondatore di quella che poi divenne l'Accademia pontaniana.

⁴⁵⁶Sappiamo che Bessarione, incontrato Regiomontano a Vienna, lo invitò a Venezia a lavorare sul testo di Tolomeo. Questi inizia lo studio del greco, con Paolo del Pozzo Toscanelli e con Giorgio di Trebisonda, ma il testo greco su cui aveva lavorato fu pubblicato solo nel 1538.

versione latina⁴⁵⁷.

2.3.1. Basinio da Parma

Il primo poema astronomico del Rinascimento, scritto da Basinio da Parma, è costruito seguendo la cosmologia aratea.

Basinio è un umanista che aveva frequentato la scuola di Vittorino da Feltre a Mantova, passando poi a Ferrara come protetto della famiglia estense. Qui studiò anche il greco con il Gaza, che lo rese un grande estimatore della cultura greca. Nell'ultima parte della sua vita si mise al servizio del Malatesta per cui compose due nuovi poemetti d'imitazione alessandrina: gli *Argonautica*⁴⁵⁸ e gli *Astronomica*⁴⁵⁹. Diamo un sunto della materia trattata nel poemetto astronomico:

- ¥ Nel primo libro il poeta descrive la sfera celeste senza preoccupazione georgica o marinaresca, ma anche senza superstizione astrologica. I corpi celesti ruotano attorno alla terra dotati di vario moto e confinano con il vuoto. La causa del movimento è l'anima del mondo (elemento che richiama, più che l'universo scolastico, la filosofia platonica). Trattando le costellazioni zodiacali inserisce riferimenti mitologici.
- ¥ L'argomento del secondo libro sono i luminari (Sole e Luna) con esplicita preferenza per il Sole. Per i pianeti indica qual è la loro *casa*. L'influsso è condizionato anche dalle eclissi. Si sofferma anche sui segnali atmosferici dai quali dipende l'attività degli agricoltori e dei naviganti. Riguardo l'abitabilità della Terra, espone la teoria degli antipodi (che non è in Arato, ma viene da Marziano Capella, nel *De Geometria*). Descrive il Calendario (sempre con maggior attenzione al movimento del Sole).

Complessivamente manca all'opera un'unità logica⁴⁶⁰. La conformità con Arato si

⁴⁵⁷ Dalla prefazione di MAASS (1893) agli *Arati Phaenom.* sappiamo che il codice dei *Phaenomena* di Bessarione è il Marciano 476. La versione di Germanico appare a Bologna in un'edizione del 1474, e viene ristampato con quelle di Cicerone e Avieno due volte nel corso del Quattrocento (Venezia 1488; Venezia 1499).

⁴⁵⁸ Sulla vena ellenistica di Basinio si veda VOIGT (1890).

⁴⁵⁹ Cfr. la tesi di dottorato di CHISENA (2016). Per le fonti dell'opera cfr. CHISENA (2022).

⁴⁶⁰ Sembrerebbe che Basinio non abbia considerato come fonte Manilio, anche perché non c'è nessuna chiara dottrina sul fato. Tuttavia ROSSI (1933, p. 348) afferma che la fonte di Basilio è proprio Manilio. Il Soldati è di parere diverso perché avverte che sebbene Basilio ammetta l'influsso delle stelle nelle funzioni vitali, non c'è alcun influsso nel campo morale dal momento che le azioni degli uomini dipendono dal libero arbitrio. Il titolo potrebbe derivare dagli *Astronomica* di Iginio (Basinio segue Iginio anche per le costellazioni del Cigno e del Leone), che funge da fonte diretta e che è comunque collegato con la tradizione

vede anche dallo schema in due parti (che corrispondono ai *Fenomeni* e ai *Pronostici*): nella prima si tratta dell'universo e vengono descritte le costellazioni; nella seconda, dopo la premessa costituita dalla teoria eudossiana, vengono esposti i segnali astrali della Luna e specialmente quelli del Sole. Anche se nelle parti più propriamente poetiche il modello arateo è quello che prevale si può osservare, nell'episodio della Vergine, come Basinio inserisca la favola di Erigone trascurando quella di Astrea.

Gli altri due maggiori poeti astronomici rinascimentali, Bonincontri e Pontano, o non lessero Basinio, oppure non lo presero in considerazione.

2.3.2. Lorenzo Bonincontri

Lorenzo Bonincontri (vissuto a metà del XV secolo) ebbe una vita avventurosa in cui fu anche comandante di una parte delle milizie aragonesi, ma nei momenti di pace - seguendo la sua vocazione di studioso - si occupò anche di astrologia. Su questo argomento, infatti, scrisse un poema didattico - costruito su modello lucreziano - dopo aver esaminato il codice cassinese di Manilio nel suo soggiorno presso gli accademici napoletani.

Nel 1458, anno della morte di re Alfonso, Bonincontri interpretò l'arrivo di una pestilenza (che gli prese la moglie e un figlio) come un evento causato dall'influsso di due comete. Dopo questo fatto riuscì a rientrare a Firenze (da dove era stato bandito) e si avvicinò a Ficino. Insegnante di astrologia nello studio fiorentino, alle sue lezioni assistono il Toscanelli, il Poliziano, il Pulci e lo stesso Ficino. Dopo la congiura dei Pazzi si allontanò di nuovo da Firenze e riprese la vita militare a Pesaro, alla corte dello Sforza. Trascorse la vecchiaia a Roma (prima accanto al cardinale Riario, poi presso Giuliano della Rovere, futuro papa Giulio II) ricoprendo la cattedra di astrologia nello studio romano di Pomponio Leto. Morì nel 1491.

L'*excursus* biografico mostra che questo personaggio visse nei più importanti centri culturali del Quattrocento (Napoli, Firenze e Roma). Si tratta, infatti, della migliore figura di astrologo umanista sia come filosofo dell'astrologia, sia come scrittore di pronostici. La sua stessa vicenda personale, affrontata credendo nell'ineluttabilità del fato, conferma la sua fede nella teoria dell'influsso e questo atteggiamento appare nei suoi scritti.

aratea. Cfr. SOLDATI (1906), pp. 99-103.

Il suo commento a Manilio, scritto nel periodo napoletano, è un'opera molto importante. Nel periodo fiorentino e pesarese Bonincontri compilò anche dei manualetti astrologici, redatti tenendo presente il *Centiloquio* di Tolomeo.

La speculazione di Bonincontri si incentra soprattutto sullo studio di Manilio, anche se inizialmente l'edizione che aveva sottomano era quella più lacunosa del Regiomontano⁴⁶¹. Grazie alla collazione con il manoscritto di Montecassino Bonincontri⁴⁶² riuscì a emendare il testo, oltre ad aggiungere sui margini di questa nuova edizione una lunga serie di osservazioni utili all'esegesi astrologico-filosofica sulla materia. Questo commento non ha sempre lo stesso valore: a volte osservazioni di scarsissima importanza sono contrapposte ad altre di grande finezza.

Bonincontri si avvale delle opere fisiche di Aristotele e spesso si richiama a Platone (e in questo si può ipotizzare l'influenza di Ficino), a Porfirio e a Giamblico. Non mancano i riferimenti ai testi sacri e ai dottori della chiesa. Per la storia naturale si riallaccia a Plinio, per la mitologia a Igino, a Ovidio e anche a Esiodo (oltre alle traduzioni latine di Arato). Cita Lucrezio (di cui non condivide la dottrina epicurea), ma anche il *corpus* attribuito ad Ermete Trismegisto e Firmico Materno.

Nonostante l'ammirazione per Manilio, Bonincontri è comunque uno scrittore cristiano che non intende superare i limiti dell'ortodossia. Il fato dello stoico Manilio viene interpretato come provvidenza divina, lasciando spazio all'esercizio del libero arbitrio.

L'opera poetica di Bonincontri è composta da due poemetti per sei libri complessivi. Il titolo che li accomuna tutti è *Rerum naturalium et divinarum libri*. Una divisione interna permette di identificare come *Rerum naturalium libri ad Laurentium Medicem* un primo poemetto di tre libri (dedicato a Lorenzo de' Medici); il quarto libro è intitolato *Rerum divinarum ad Ferdinandum Aragonium* (tratta solamente di Dio, degli angeli e della creazione); gli altri due libri sono intitolati *De rebus celestibus libri ad Ferdinandum Aragonium*. A loro volta, questi ultimi tre libri, possono essere considerati come un poemetto unitario⁴⁶³.

Il primo poema sulla natura tratta solo indirettamente di astronomia e di astrologia,

⁴⁶¹ Si tratta, come abbiamo già detto, del manoscritto di Poggio Bracciolini pubblicato a Norimberga nel 1472-73, ristampato a Bologna nel 1474 e a Napoli nel 1475. In quest'ultima edizione, oltre a Manilio, figura anche la traduzione di Arato di Germanico.

⁴⁶² Roma 1484.

⁴⁶³ Il miglior codice in cui è conservata l'opera è il Laur. Pluteo XXXIV, segnatura 52, ff. 115. È buono anche il Vat. Lat. 2844 (1484-87). Dell'opera abbiamo anche l'edizione di Venezia del 1536 dal titolo *De Rebus coelestibus, aureum opusculum* dedicata al marchese di Mantova. Riprodotta a Basilea nel 1540.

perché comprende un argomento molto più vasto. Nel primo libro si parla della creazione dell'universo e dei successivi sconvolgimenti del mondo⁴⁶⁴; nel secondo della creazione dell'uomo; nel terzo sono riassunte le diverse teorie sulla natura delle cose. Il principio iniziale è quello dell'idea divina che assegna la forma e la sede ai corpi celesti, in cui le virtù informative non si trasferiscono alle creature direttamente dalla mano divina, ma per mezzo delle sfere planetarie e dello zodiaco. Si tratta di una concezione al tempo stesso cristiano-platonica e aristotelica in cui anche gli eventi astronomici accidentali si ripercuotono sulla terra: vedi ad esempio il passaggio delle comete che diventa foriero di catastrofi.

Gli asterismi determinano il percorso della vita umana e la vita uterina del nascituro, secondo la concezione dell'astrologia classica e medievale, ma anche - seguendo Ficino - della scienza medica. L'anima discende quindi dai cieli arricchendosi di diverse inclinazioni, ma soltanto con l'incarnazione riceve il marchio del peccato originale. Essa è immortale e, seguendo la teoria platonica, può reincarnarsi finché non si purifica del tutto.

Il secondo poema è, chiaramente, la continuazione del primo, e può essere diviso in due parti: nella prima si descrive la sfera da un punto di vista teologico, la seconda è meramente didattica.

Nel primo libro viene presentato epicamente un tema che era già stato sviluppato in età medievale: quello della guerra tra gli angeli. La rappresentazione di questi angeli non è antropomorfa, ma fa ricorso all'immagine di meteore in collisione tra di loro. La turba dei cattivi annovera nella schiera degli angeli ribelli anche Marte (inteso come pianeta dall'influsso violento e funesto) e altre costellazioni di natura malefica. Alla fine della battaglia resta una schiera di angeli indecisi, a cui viene assegnato il regno dell'aria. Con questa descrizione Bonincontri dà una versione naturalistica della leggenda arricchita da un carattere prettamente astrologico⁴⁶⁵.

Il secondo e il terzo libro sono didascalici: viene presentata la struttura della sfera e descritti tutti e sette i pianeti, ma manca l'ottavo cielo delle stelle fisse.

⁴⁶⁴ Interessante vedere come il mito di Fetonte - presente già nel Timeo e poi in Ovidio come causa della combustione di parte del globo terrestre - viene collegato invece da Bonincontri con il racconto biblico del diluvio universale.

⁴⁶⁵ Cfr. SOLDATI (1906), pp. 178-180. Su questi angeli viene detto: *Hi sunt, quos Apuleius in libri De deo Socratis dicit, quaedam mediae divinae potestates inter summum aetherea et infimas terras* (Vat. Lat. 2845, c. 82b). Seguono citazioni da Porfirio ed Ermete Trismegisto in cui vengono descritte le facoltà di questi spiriti dell'aria. Questa, comunque, non è altro che la teoria astrologico-demoniaca espressa in LACT. epit. 2. 15 e in Agostino (*De divinatione daemonum*).

2.3.3. Il caso di Matteo Palmieri

È noto che intorno alla prima metà del XV secolo, in ambiente ficiniano - e soprattutto intorno ad Ambrogio Traversari - si tennero dispute accademiche di argomento astronomico-filosofico. Partecipava a queste discussioni oltre a Paolo del Pozzo Toscanelli, lo speziale Matteo Palmieri⁴⁶⁶ che ebbe una condanna postuma per eresia a causa dei contenuti del poema in terza rima *Città di Vita*⁴⁶⁷. Di quest'opera sono sopravvissuti solo sei codici dopo la condanna⁴⁶⁸. Il poema può essere iscritto nel genere letterario della letteratura dei viaggi con *catabasi* (i modelli sono il VI libro dell'Eneide, la *Visio Paoli*, la *Visio Wettini* di Valafrido Strabone, la *Navigatio Sancti Brendani* e la *Comedia* dantesca): tutto il sistema cosmologico sarebbe esposto da una Sibilla che gli fa da guida. Al posto di Inferno, Purgatorio e Paradiso, qui troviamo descritti in quaranta "mansioni" (di derivazione pitagorico-platonica) i differenti stati per cui passano le anime nel loro cammino di purificazione o di dannazione.

L'opera trae spunto, in particolare, della discesa degli angeli neutrali al tempo della ribellione di Lucifero che furono condannati ad incarnarsi ricevendo dagli astri, passando per i diversi cieli, diverse inclinazioni. Nel loro percorso di vita avrebbero dovuto finalmente scegliere di schierarsi tra il bene o il male. La prima conseguenza di questo assunto è che in pratica gli uomini non sarebbero altro che l'incarnazione di questi angeli neutrali⁴⁶⁹. Obiettivo di Palmieri era quello di conciliare la teoria dell'influsso con il libero arbitrio⁴⁷⁰, ma alcune implicazioni teologiche - come quella della preesistenza

⁴⁶⁶ Per la redazione di questo paragrafo mi sono servita dei seguenti studi: l'edizione critica della '*Città di vita*' di Matteo Palmieri in BAJLO (1986); BOFFITO (1901), pp. 1-69.

⁴⁶⁷ Le tesi ereticali attribuite al Palmieri furono legate, di volta in volta, al pitagorismo (cfr. *Morgante XXIV*, 109, 5-8: «Non so se 'l mio Palmier qui venne errando / che par di corpo in corpo ancor gli metti / onde e' punge la mente con mill' agora / esser prima Euforbio e poi Pittagora»); a quest'accusa si può obiettare che sebbene nell'opera si parli di tre morti, la prima è quella dell'anima che si incarna, la seconda è quella del corpo, la terza è quella definitiva di corpo e anima che è riservata solo ai dannati), all'origenismo e al platonismo. Boffito (1901) tuttavia osserva che tutta la filosofia di Palmieri, in particolare quella della preesistenza delle anime, dipendano dal neoplatonismo e non dal pensiero di Origene.

⁴⁶⁸ Il poema è composto in ternari e, come la *Comedia* di Dante, di tre libri e cento capitoli. Il codice Laurenziano Pluteo XL. 53 (del XV sec.) che contiene il commento di Leonardo Dati, fu collocato dal Bandini tra i Plutei. Anche il Bandini ne diede notizia e ne pubblicò dei frammenti (la tavola dei capitoli, la prefazione e due lettere del Dati, il Primo capitolo con le annotazioni del Dati e il principio e la fine dei tre libri con relativa esposizione), in BANDINI (1778). Un secondo codice è il Magliabechiano cl. VII cod. 1006 (1446) già di Carlo stozzi. Un terzo, risalente alla fine del XV sec., è l'Ambrosiano - noto al Muratori. Il manoscritto conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana (Barb. Lat. 4109) è stato oggetto di censura da parte del frate domenicano Antonio da Cortona, che ne ha modificato le parti più controverse relative alla creazione dell'uomo: cfr. FERRARO (2012), pp. 447-452. Della fine del XVI sec. sono gli *Excerpta Civitatis Vitae* conservati nella Riccardiana, con segnatura 1161 (XVI sec.), che non vanno oltre il capitolo X del II libro. Gli altri due codici sono successivi al XVIII secolo e non hanno interesse per il nostro lavoro.

⁴⁶⁹ Sugli angeli neutrali cfr. CRASTA (2014).

⁴⁷⁰ Dalla prefazione di Leonardo Dati leggiamo: *Intentio scribentis est ostendere omnibus hominibus*

delle anime⁴⁷¹ - lo fecero deviare dall'ortodossia.

Nel commento del Dati si legge che Matteo Palmieri avrebbe tratto il contenuto soggiacente al poema da una visione in cui gli sarebbe stata rivelata la natura e il destino dell'anima umana. Tale teoria viene illustrata, con abbondanza di particolari, nel V canto del primo libro. Le implicazioni più evidenti riguardano il destino delle anime dei defunti nel giorno del giudizio: Palmieri afferma che con la caduta Lucifero avrebbe trascinato un terzo delle anime con sé⁴⁷². Tra le fonti più autorevoli cita Agostino secondo il quale il numero degli uomini che andranno in paradiso sarà pari al numero degli angeli caduti, mentre secondo il *Deuteronomio*⁴⁷³ sarà pari al numero degli angeli rimasti fedeli. Secondo questa ricostruzione le anime create in origine avrebbero tutte natura angelica e sarebbero state divise in tre terzi di pari numero: le fedeli (già assunte in paradiso), le cadute (destinate all'inferno) e le neutrali (destinate ad incarnarsi). La sorte di queste ultime sarebbe determinata dalle loro scelte durante la vita.

Nel IX capitolo del primo libro (seguendo Porfirio e Macrobio) la Sibilla descrive la Via Lattea e lo Zodiaco, che si incrociano nel punto in cui si intersecano Cancro e Capricorno, dove si trovano le rispettive porte del Sole⁴⁷⁴ attraverso le quali si può scendere dal cielo (porta del Cancro) o salirvi dopo essersi redenti (porta del Capricorno). La Sibilla ribadisce più volte che la chiave della salvezza resta comunque la grazia di Cristo, la sola che può aiutare le anime a discernere tra bene e male.

È importante notare quanto la filosofia soggiacente nel poema di Palmieri sia in debito con il platonico mito di Er, con Macrobio⁴⁷⁵, ma anche con il *De Antro Nympharum* di Porfirio. Grazie a Ficino e a Pico, Porfirio venne riscoperto e letto anche da Poliziano e nel 1518 uscì a Roma l'edizione curata da Lascaris. È evidente che il platonismo rendeva, con la sua teoria fisica del cielo, una giustificazione filosofica per l'astrologia divinatoria. Fu certamente l'influenza della lettura di Plotino e di Porfirio (oltre che di Agostino) che portò Ficino a conciliare platonismo e teologia cristiana in quella che fu

innatam esse libertatem arbitrii, qua duce ire possunt per viam sinistram in perditionem et per dextram ad salutem aeternam; et tandem inducere omnes per illam viam quae facit homines esse beatos.

⁴⁷¹ L'idea della preesistenza delle anime, di matrice platonica, segue quasi alla lettera l'esposizione del *Commentarium in Somnium Scipionis* di Macrobio.

⁴⁷² Cfr. *Apoc.* 12, 3-4: *Ecce draco magnus et cauda eius trahebat tertiam partem stellarum caeli, et misit eas in terram.*

⁴⁷³ *Deut.* 32, 8: *Tot enim homines credimus ascensuros in caelum quot ibi angelos remansere, iuxta illud: "Statuit Deus terminos gentium secundum numerum angelorum eius".* Così anche GREG. M., in *euang.* 34, 11.

⁴⁷⁴ MACR. *somn.* 1. 12. 1-3; 1. 15. 3-4.

⁴⁷⁵ Sulla fortuna di Macrobio nel Rinascimento cfr. C. LIGOTA (1965), pp. 465-82; LECOMPTE (2009), *passim*.

poi definita la “teologia platonica”.

Per il momento mi basta, comunque, aver dimostrato come il tema delle porte tropicali del Sole possano aver rappresentato un argomento sensibile di discussione che dal piano astrologico si spingeva a quello cosmologico o anche teologico. Sebbene *La città di Vita* abbia subito la censura distruttiva della chiesa, le idee contenute in questo poema possono sicuramente essere state discusse nel Cinquecento, dal momento che anche Leonardo Dati ne aveva redatto un commento. Riprenderò nel dettaglio il discorso su questo problema nel capitolo dedicato allo Zodiaco folenghiano che, anticipo, non presenta - stranamente - il segno del Capricorno (e di conseguenza neanche la porta dalla quale le anime risalgono all'Empireo) né nella versione della *Toscolanense*, né in quella della *Cipadense*.

2.3.4. Giovanni Pontano e l'Urania

Giunto a Napoli nel 1447, Giovanni Pontano conobbe il Bonincontri e fu iniziato da questi allo studio dell'astrologia. Tradusse e commentò il *Centiloquio* pseudo-tolemaico e compose il *De rebus coelestibus*⁴⁷⁶. Ma le opere che qui interessano sono soprattutto l'*Urania*⁴⁷⁷ e le *Meteore*⁴⁷⁸. Come ricostruito dal Soldati, le *Meteore* ebbero una gestazione complessa: ne fu redatta una prima stesura attorno al 1456, mentre l'*Urania* dovrebbe essere stata composta tra il 1476 e il 1479 (vista la dedica al figlio Lucio, nato prima di queste date). A questo punto Pontano rimaneggiò la prima versione delle *Meteore*, la cui materia non era riuscito ad inserire nel poema maggiore.

L'*Urania*, composta da cinque libri, si divide in tre parti: la prima tratta dei pianeti, la seconda delle stelle fisse, la terza degli astri “patroni” dei diversi popoli e delle zone della terra. Nei primi quattro libri tratta di astrologia scientifica, mentre nel quinto si concentra la materia divinatoria. Il tratto più interessante di quest'opera è il grande sforzo compiuto dal poeta per ricostruire la mitologia allegorica legata a ciascun corpo con i relativi influssi. Anche a causa dello stile didascalico Pontano è fortemente in debito con Virgilio, al quale riservò un culto speciale: la protasi dell'*Urania* richiama molto da

⁴⁷⁶ L'impostazione dell'opera ebbe inizio verso il 1475, ma fu completata dopo il 1494. Nelle intenzioni dell'autore l'opera avrebbe dovuto opporsi alle *Confutazioni* pichiane, cfr. SOLDATI (1906), p. 238.

⁴⁷⁷ Le citazioni dall'*Urania* di Pontano sono tratte dall'edizione di SOLDATI (1902), I, pp. 1-177.

⁴⁷⁸ Cfr. DE NICHILLO (1975), *passim*. I *Meteororum libri* sono pubblicati in SOLDATI (1902), I, pp. 181-226.

vicino, ad esempio, quella delle *Georgiche*. Ma nonostante l'impianto dell'opera sia costruito sul modello mitopoietico pagano, la cosmogonia pontaniana si allontana dal platonismo in quanto è completamente assente l'idea della metempsicosi. Le favole mitologiche, impiegate soprattutto nei catasterismi zodiacali, sono a volte attinte dalla tradizione e a volte inventate di sana pianta.

Si chiude qui questo capitolo necessario ad inquadrare la trattazione di quella che viene chiamata l'*Astrologia Cingaris* del *Baldus*, costruita su una porzione di versi più che doppia rispetto all'episodio alchemico e che presenta delle notevoli varianti tra *Toscolanense* e *Cipadense*. Nelle prossime pagine vedremo quanto delle teorie astrologiche e dei testi poetici appena riassunti vengono presi a modello o parodiati da Folengo cercando di fornire una chiave di lettura valida per tutta la seconda parte del poema.

A differenza dell'*Ars Alchimiae*, l'esposizione della materia astronomica è affidata al personaggio di Cingar, l'anti-Baldo per antonomasia, autore di beffe e dallo scarso senso morale, attraverso un discorso in prima persona effettuato durante il viaggio per mare che condurrà gli eroi verso la *catabasi*.

3. Astrologia Cingaris

Il libro Mafelina III della *Cipadense* termina in maniera molto diversa prima di proseguire il viaggio per mare.

*Et iam finis erat, cum Phoebus giunsit acasam,
chiamavitque suos alta cum voce fameios.
Ptous adest, Horius, Pithius, Phos, Mitra, Myrinus,
495 patronemque volant de carro tollere giusum,
disfangat pars una rotas, nettatque lavacchio,
altera pars disfrenat equos, stallaque reponit,
ac ibi cum paia sudantia tergora fregat,
mox beverat, solitasque orzi butat ante prevendas.*

I giochi di Boccalo sono terminati e nel frattempo il sole è tramontato. Ci si avvicina alla materia che sarà trattata nei due libri successivi con la rappresentazione del tramonto attinto dal repertorio classico, con Febo che ha terminato la sua corsa per la volta celeste. Ma il tema viene fortemente abbassato in una scena da commedia: Febo chiama a sé i suoi servitori per farsi aiutare a smontare dal carro; poi questi cominciano a rigovernare i cavalli e a pulire le ruote del carro (che sono sporche di fango) come dei semplici famigli di campagna. La lingua è fortemente macaronica e il tratto comico è accresciuto dalla natura dei nomi dei servitori che sono tutti epiteti del dio del sole (verso C. 494: *Ptous adest, Horius, Pithius, Phos, Mitra, Myrinus*). *Ptous* deriva dal monte Ptoon in Beozia dove sorgeva un tempio dedicato ad Apollo; *Pithius* è un suo epiteto perché uccisore di Pitone (OV. *met.* 1. 483-444); *Horius* è di difficile interpretazione: potrebbe derivare da Arpocrate divinità egizia assimilata ad Apollo bambino, il sole nascente, dedicate al quale sono state trovate in Italia iscrizioni votive che ne associano il nome ad Apollo e ad Horus⁴⁷⁹; *Phos*, deriva da luce, che facilmente si può assimilare al Sole; *Mitra* è anch'essa una divinità solare; per *Myrinus* cfr. MART. 9. 42. 1 *Campis dives Apollo sic Myrinis, / sic semper senibus fruare cycnis* Il punto essenziale comunque è che Folengo accumula una serie di epiteti di Febo con l'inserimento di *Mitra* che è interessante per la sua etereogenità rispetto agli altri. Nel suo insieme il passo è una *variatio comica* su *met.* 2. 116-121, in cui le Ore (in funzione di stalliere) sono incaricate di aggiogare i cavalli

⁴⁷⁹ DE RACHEWILTZ et al.1(999), pp. 76-77.

del carro di Apollo:

*Quem petere ut terras mundumque rubescere vidit
cornuaque extremae velut evanescere lunae,
iungere equos Titan velocibus imperat Horis.
iussa deae celeres peragunt ignemque vomentes,
ambrosiae suco saturos, praesepibus altis
quadripedes ducunt adduntque sonantia frena.*

I due libri successivi contengono quella che, dalle rubriche interlineari di *T*, viene titolata *Astrologia Cingaris*. Si tratta di una lunghissima digressione pronunciata dal compagno di Baldo che segue il modello dei poemi astrologici. Come vedremo, questo modello viene rovesciato secondo le regole macaroniche. Da un punto di vista strutturale le due redazioni sono molto diverse: già all'inizio la *Cipadense* si apre con alcuni versi aggiunti, in linea con la chiusa del libro precedente, in cui viene presentata comicamente una scena in cui Memnone mette in fuga le Pleiadi, la Capra (probabilmente il Capricorno) e il Cane. Questi due luoghi della *Cipadense* sono molto importanti perché recano traccia dell'episodio della *Toscolanense* (l'*Orionis nascimentum*) in cui Orione viene posto in una posizione privilegiata, come figura solare e mitraica⁴⁸⁰. Anche qui la ripresa è dallo stesso episodio ovidiano della chiusa precedente (*met.* 2. 111-115):

*Dumque ea magnanimus Phaethon miratur opusque
perspicit, ecce vigil nitido patefecit ab ortu
purpureas Aurora fores et plena rosarum
atria: diffugiunt stellae, quarum agmina cogit
Lucifer et caeli statione novissimus exit.*

Dopo questa breve introduzione Cingar inizia a descrivere i cieli planetari, ordinati secondo il sistema "caldeo", con Luna Mercurio e Venere posti prima del Sole, e a questi quattro pianeti è dedicato il primo libro della sezione astrologica⁴⁸¹. Lo spazio di versi dedicato al maggiore dei luminari è però da sei a dieci volte più esteso di quello dedicato agli altri tre, perché accoglie quattro complesse digressioni dedicate alle

⁴⁸⁰Da osservare che Orione (che chiude l'*excursus* astrologico della *Toscolanense*, poi cassato nella *Cipadense*) è legato all'ammasso stellare delle Pleiadi e che anche la costellazione del Cane rientra nella sua configurazione iconografica. Il tema verrà sviluppato nell'ultimo capitolo di questo lavoro.

⁴⁸¹ Da segnalare, relativamente a questo libro della *Toscolanense*, il lavoro di edizione, traduzione e commento in ZAGGIA (1995), pp. 65-104.

stagioni. Il secondo libro della sezione si apre con la prima importante variante della *Cipadense*: il secondo canto di Giuberto (che verrà poi sostituito nella versione definitiva *Vigasio Cocaio*) costituito dal brano del *Varium Poema* dal titolo *De Sala, regione Campaniae*, dedicato a Simone Capece. Segue poi, sempre nella *Cipadense* la rappresentazione di una cena con beffa ai danni di Boccalo che, se da un lato risulta simmetrica a quella posta al termine dell'episodio alchemico, ha comunque la funzione di zeppa all'interno della lunga digressione. Il secondo libro della sezione astrologica prosegue con gli ultimi tre pianeti, ma nella *Toscolanense* il numero di versi riservati al cielo di Giove (dove vengono inserite venti ricette gastronomiche, le '*Doctrinae cosinandi*', all'altezza delle cucine del palazzo del dio) è quasi il triplo rispetto alla *Cipadense*. Entrambe le redazioni proseguono con la descrizione dello Zodiaco (privo del segno del Capricorno), che sarà cassata nella *Vigasio Cocaio*. Infine, solo nella *Toscolanense*, abbiamo l'inserimento di una favola mitologica relativa alla nascita di Orione.

Tutto l'episodio è stato fino ad oggi oggetto di un numero esiguo studi specifici che rivelano la difficoltà nel riuscire a comprendere a pieno l'interferenza delle fonti e dei modelli "cannibalizzati" da Folengo, e non è affatto facile comprenderne la funzione.

Il primo saggio apparso su questo specifico tema è un breve articolo di Bonaventura Zumbini⁴⁸² che propone una lettura dell'*Astrologia Cingar* in funzione anti-pontaniana: l'autore fa un puntuale parallelo con la struttura dell'*Urania*. Sulla stessa linea è anche il saggio di Achille Olivieri⁴⁸³, in cui la materia del *Baldus* viene messa in relazione con i modelli cinquecenteschi dei poemi astrologici in latino. Ultimi in ordine temporale, ma di maggior interesse, sono il già citato saggio di Giuseppe Guarracino⁴⁸⁴ che affida al trittico dei libri centrali del *Baldus* la funzione di delegittimare sia l'alchimia, sia l'astrologia, e il complesso lavoro di Giordano Rodda⁴⁸⁵ che interpreta in chiave misterico-salvifica l'immaginario folenghiano (con molteplici rimandi all'interno del poema), ma considerando alchimia, cabbala, *claviculae salomonis* e astronomia come materie a mio avviso un po' troppo affini, e proponendo quindi collegamenti tra parti del poema effettivamente distanti e separate.

Secondo Guarracino è proprio affidando la *lectio* astrologica a Cingar, che

⁴⁸²ZUMBINI (1897), pp. 1-14.

⁴⁸³OLIVIERI (1986), pp. 245-59.

⁴⁸⁴GUARRACINO (2021).

⁴⁸⁵RODDA (2021).

Folengo mette in atto la sua strategia di delegittimazione della disciplina. In effetti, nel *Baldus* non c'è nessun altro episodio in cui la narrazione sia affidata ad altri se non a Merlino, se non vogliamo considerare, almeno per la *Toscolanense*, la funzione delle *Laudes Merlini* e delle glosse di Aquario in cui però l'erbolatto è maschera di Folengo, non un personaggio che partecipa all'azione.

Il personaggio di Cingar, come ha fatto notare Chiesa⁴⁸⁶, racchiude nel suo stesso nome l'origine zingaresca ed ha un carattere che potremmo definire proto-picaresco⁴⁸⁷ oltre a rimandare, naturalmente, alla realtà storica delle città italiane che nel corso del XV secolo erano state letteralmente invase da stuoli di avventurieri dediti al furto e al vagabondaggio⁴⁸⁸. E proprio a questo tipo sociale appartiene il personaggio al quale è affidata la digressione astrologica dei libri XII e XIV della *Toscolanense* e di *Mafelina* IV e V della *Cipadense*.

Il ritratto di Cingar contenuto nelle due edizioni (T. II : C. *Gosa* IV) è il seguente:

T. II

*Alter erat Baldi compagnus nomine Cingar,
Accortus, ladro, **semper truffare paratus**
Scarnus enim facie, reliquo sed corpore nervis
Plenus, compressus, picolinus, brunus et atrox.
Iste suam traxit **Marguti a sanguine razzam.**
qui ad calcagnos sperones ut galus habebat
Et nimio risu Simia cagante morivit,
[...]*

C. *Gosa* IV

*Alter erat Baldi compagnus nomine Cingar:
Cingar scampasoga, cimarostus, salsa diabli
accortusque, ladro, **semper truffare paratus.**
In facie scarnus, reliquo sed corpore nervax,
praestus in andatu, parlatu, praestus in actu,
semper habens testam nudam penitusque tosatam.
Praticus ad beffas, truffas zardasque soiasque,
deque suo vultu faciens plus mille visazzos,
et simulans varias sguerzo cum lumine morfas.
[...]*

Se da una parte l'esplicito riferimento a Margutte⁴⁸⁹ rimanda ad una fonte letteraria, nei versi successivi a quelli che ho appena riportato viene evidenziata la natura delinquenziale del personaggio, molto meno incline al riso e sicuramente più malvagio rispetto al personaggio pulciano. Il patrono di Cingar è Mercurio, un dio assimilabile ad

⁴⁸⁶ CHIESA (1988), p. 116, n. 19. Vedi il termine veneziano "cingano" o il mantovano "singar".

⁴⁸⁷ Sull'influenza del *Baldus* e la sua traduzione castigliana del 1542 sul Lazarillo e sul Guzmàn, vedi CAPATA, (2000), pp. 82-89. Come anche in FOLKE (2010), *passim*.

⁴⁸⁸ CAMPORESI (1978), pp. 132-133.

⁴⁸⁹ *Morg.* XVIII 133. 1-2: Margutte viene descritto come sempre munito di utensili utili alla rapina: «E trapani e paletti e lime sorde / e succhi d'ogni fatta e grimaldelli»; così Cingar *Tosc.* II. 435-438: *Portabat semper ladro post terga sachellam / Sgaraboldellis plenam, surdisque tanais, / Cum quibus obscura pingues de nocte botegas / Ingreditur, caricatque suos de merce sodales.*

un *trickster* ma, come abbiamo visto, anche elemento fondamentale nella pratica alchemica. Per Massimo Scalabrini alla dimensione proto-picaresca di questo personaggio corrisponde quella delinquenziale e logocentrica: “nel ritratto di Cingar, Folengo ci addita [...] l’intima concomitanza tra l’andare, il parlare e l’operazione prestigiosa dei gesti e delle maschere [...], sottolinea la centralità del parlato, e suggerisce come la prestezza linguistica si confonda con (e di fatto produca) la prestezza e disponibilità ad un illimitato andare, ad un vagabondaggio non meno mentale che spaziale”⁴⁹⁰. Cingar è dunque un personaggio chiave in tutto il poema, colui dal quale spesso parte l’azione: se nei libri alchemico-astrologici è lui che scopre l’antro di Manto, è sempre lui la voce narrante dell’*excursus* astrologico⁴⁹¹.

Nell’analisi ho voluto mettere in evidenza cosa intende Folengo con il termine “astrologia”: se si riferisce alla scienza astronomica o all’astrologia divinatrice. Infatti, se vogliamo trovare un intento denigratorio da parte dell’autore, per la seconda non ci sono problemi: la condanna è in effetti chiara e netta dal momento che gli astrologi sono messi nella zucca infernale alla fine del poema (assieme ai poeti e allo stesso Merlin Cocai):

T. XXV

*Post haec Mattus eos portam conduxit in unam,
Introeuntque scholam sapientum philosophorum,
Illic astronomi, magici, medicique periti,
Illic Entisber, Ferabrich, Averois, Ocham,
Illic Burleus, Stroodus, Simplicius, Hermes,
Illic Avempace, Themistius, et Theophrastus,
Illic Porphyrius, Xamolides, Abaris illic.
Albumasar, Manae, Gersonides, Aba Ioannes.
Arcazel, Alchindus, Damigeron, Aboli, Zael.
Dardanus Aboasar, Zoroaster, et inde Charondas,
Milleque philosophi quos nescio tradere menti
Sunt quoque (nescio qui, sana sine mente poetae)
Qui paritiales patriae, propriisque Tiranni,
Complevere libros follis verisque bosii.

#*

C. Striax V

*Stanza poëtarum est, cantorum, astrologorum,
qui fingunt, cantant, dovinant somnia genti,
complevere libros follis vanisque novellis.
Sed quales habeant poenas, audite, poëtae;
audite, astronomi, cantores et chyromanti,
ut quoque vos tantas caveatis fingere baias,
et parasythiaca placeatis in arte Signoris,
quos castronatis, quos menchionatis ad unguem,
dando ad intender stellarum mille fusaras,
ac ea, quae possunt indovinare fachini
cum coniecturis rerum cosisque vedutis,
dicere cascari coniunctionibus, ac in
ascendente Iovis cum Virgine cumque Leone.
Zucca levis, sbusata intus, similisque sonaio,
in qua sicca sonant huc illuc semina dentrum,
astrologis merito, cantoribus atque poëtis,
est domus; ut, veluti petra iacta retornat abassum,
utque focus per se supremum tendit ad ignem,*

⁴⁹⁰ SCALABRINI (2003), p. 67.

⁴⁹¹ CAPATA, (2000), p. 78.

L'identificazione dei personaggi che appaiono nella lista di T è stata già fatta da Rodda nel suo saggio, una lista di nomi che appaiono in Pico, motivo per il quale si suppone un giudizio negativo nei confronti dell'astrologia⁴⁹². In realtà andando ad approfondire l'analisi di questa lista si potrà notare che si tratta di esponenti di scuole e discipline diverse, dall'alchimia alla *cabalah*, dall'astrologia alla filosofia scolastica (un bersaglio a cui Folengo allude più volte in varie parti del poema), tutti comunque legati dal fatto che le loro speculazioni hanno in qualche modo toccato il tema cosmologico: sono condannati in quanto viene ritenuto vano il ricorso a ragionamenti e sofismi logici per comprendere la natura del mondo. In C, caduto l'elenco di nomi, si parla soltanto genericamente delle categorie di astrologi e poeti, ma è certo che Folengo avesse come obiettivo polemico dei "mentitori", siano essi astrologi che avevano costruito un universo basato sull'influsso degli astri, siano essi poeti creatori di favole vane.

Nel caso di Cingar astrologo la situazione è diversa, in quanto non si tratta di un vero e proprio filosofo, ma di un personaggio che descrive a modo suo ciò che vede, attraverso la propria cultura di matrice popolarasca, immerso nel suo universo macaronico. E, da ciò che abbiamo appena detto, sembra evidente che Folengo non avrebbe avuto alcun bisogno di aggiungere due libri al centro del poema affidando al personaggio di Cingar una prolusione strampalata con l'unico obiettivo di delegittimare l'astrologia.

Veniamo ora ad analizzare come viene introdotta la digressione: è proprio Baldo, commentando con Cingar il fatto che il sole gli appare più grande al sorgere e al tramonto rispetto a quando è allo zenit⁴⁹³, che apre il discorso. Al che, il compagno mostra di essere,

⁴⁹² Cfr. RODDA (2021), pp. 177-178. La maggior parte dei nomi viene dall'*Oratio de hominis dignitate* (Or. 241): *Horum vestigiis postea persisterunt Carondas, Damigeron, Apollonius, Hostanes et Dardanus*; un testo che cita anche altri personaggi condannati nella zucca come Zalmosside, Zoroastro, Averroè, Avempace, Abaride, Albumasar, Al-Kindi, Porfirio, Simplicio, Temistio, Teofrasto, Ermete Trismegisto. Aba Ioannes, Manaes e Gersonide derivano dall'*Heptaplus: De his item quae vel Ionethes vel Anhelos vel Simeon antiquus chaldaice tradiderunt vel, ex Hebraeis, aut veteres: Eleazarus, Aba, Ioannes, Neonias, Isaac, Ioseph; aut iuniores Gersonides, Sadias, Abraam, uterque Moses, Salomon et Manaem conscripserunt, nullam nos in praesentia mentionem habebimus*. Entisber (William Heytesbury) Ferabrich (Richard Ferrybridge) Ocham (Guglielmo di Ockam) Burleus (Walter Burley) Strobus (Ralph Strode) sono nomi aggiunti da Folengo e appartengono a filosofi della scuola oxoniense le cui opere vennero diffuse da Paolo Veneto a Padova.

⁴⁹³ T. 10-13: *Ecce vides solem plus largum plusque rotundum, / Quando foras exit, quam cum tenet ardua coeli. / Praeterea tantum rubeas fert ille mascellas, / In tinam vini quod strabucasse videtur.* C.11-15: *Nonne vides solem plus largum, plusque rotundum / quando foras exit nascens, quodove tramontat, / quam cum sustollit per coeli culmina carrum? / Praeterea nunc fert tam rossum ille visazzum, / quod mihi barrillam corsi trincasse videtur.* L'effetto della rifrazione del sole sulla superficie del mare è riportanto anche da era noto fin dall'antichità. Cfr: RODDA (2021), p: 189, nota 147) fa riferimento all'

stranamente, esperto in materia e di conoscere i nomi di diverse *auctoritates*:

- | | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><i>Cingar ait, «magnas o res mihi, Balde, richiedis,</i>
15 <i>Quas nimis astrologi dudum schiarire fadigant,</i>
<i>Nam super humanos animos ea facta fuere.</i>
<i>Sed tamen insignis quidam de semine graeco,</i>
<i>Cuius (si memini) Piatonus nomen habetur,</i>
<i>Astrologusque alter Tolomellus, Iona propheta,</i>
20 <i>Solon, Aristotel, Naxagor, Tala, Pytagor,</i>
<i>Talia scripserunt magnos caricantia libros».</i>
<i>Quando Leonardus sic audit nomine grosso</i>
<i>Dicere philosophos, Ionamque referre prophetam,</i>
<i>Tanto corripitur grigno tantoque cachinno,</i>
25 <i>Saepe quod in terris stratus creppare videtur.</i>
<i>Baldus usanzam qui norat Cingaris inquit,</i>
#
<i>«Cingar, es astrologus?</i></p> | <p><i>Cingar ait: «Magnas cosas mihi, Balde, rechiedis,</i>
<i>quas nimis astrologi dudum schiarire fadigant,</i>
<i>nam super humanos sensus ea facta provantur.</i>
<i>Sed tamen insigni quidam de semine gregus,</i>
20 <i>cuius (si memini) Piationi nomen habetur,</i>
<i>astronomusque alius Tolomellus, Iona propheta,</i>
<i>Solon, Aristotel, Melchisedech, Oga Magoga,</i>
<i>talia tractarunt per magnos sparsa librazzos».</i>
<i>Quando Leonardus sic audit nomine grosso</i>
25 <i>Cingara philosophos, Ogamque referre Magogam,</i>
<i>corripitur tanto grigno, strepituque risaiae,</i>
<i>ut prostratus humi iam crepare videtur.</i>
<i>Baldus at, usanzam qui norat Cingaris ante</i>
<i>millibus in cosis, tantum soghignat et inquit:</i>
30 <i>«Cingar, es astrologus? numeras num sydera, Cingar?</i></p> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Un'opera che può richiamare la struttura di quest'apertura è il *Dittamondo* di Fazio degli Uberti. Nei primi quattro capitoli del V libro, infatti, il poeta aveva immaginato un viaggio per mare in cui era accompagnato da Plinio che gli descriveva la volta celeste: iniziando dai pianeti e dai loro movimenti, il poema arrivava a descrivere i segni zodiacali e le costellazioni extra-zodiacali con i loro influssi. Il poema di Fazio degli Uberti non è particolarmente interessante per il suo valore scientifico, ma per l'inserimento di interessanti storie mitologiche. Da questo punto di vista forse può non sorprendere più di tanto l'analogia tra i personaggi di Plinio e Cingar, in quanto entrambi non hanno la funzione di scienziati, ma di narratori di *fabulae*.

La prima incongruenza, tutta interna alla *Toscolanense* è che gli astrologi citati da Cingar non sono gli stessi che si troveranno alla fine nella zucca: Platone e Tolomeo sono giustamente considerati fondatori del sistema cosmologico con gli opportuni aggiustamenti che hanno preso piede nella cultura rinascimentale; Giona, come giustamente osserva Rodda, può essere visto come figura profetica della *catabasi* alla quale vanno incontro gli eroi folenghiani (facendo diventare la narrazione di Cingar profezia dell'episodio dell'isola balena), ma non sono convinta di dover far appello alla letteratura giudaica o cabalistica, per giustificare il suo inserimento in questa lista⁴⁹⁴.

Almagesto. E dal momento che alcuni autori lo adducevano ad un'illusione ottica cita l'*Ottica*, sempre di Tolomeo. A mio avviso, però, non credo ci sia bisogno di andare a vedere le soluzioni di Tolomeo perché Folengo non vi fa un'allusione diretta.

⁴⁹⁴ Cfr. RODDA (2021), pp. 180-182. Che durante il Rinascimento la città di Mantova fosse diventata un

Aggiungerei che anche la tempesta macaronica che aveva provocato il naufragio della compagnia all'inizio del XII libro potrebbe contenere un secondo riferimento alla storia di questo personaggio biblico: nel *Baldus* il sacrificio - involontario - toccato in sorte alla moglie di Boccalo è un implicito rovesciamento dell'atto di *devotio* compiuto da Giona per placare l'ira di Dio durante una tempesta. Per quanto riguarda i pitagorici ho chiarito diffusamente, nel precedente capitolo, quanto fossero sottili le distinzioni tra le loro teorie cosmologiche, che influenzarono Platone, e la rielaborazione in epoca alessandrina di platonismo e aristotelismo con la filosofia pitagorica. C'è da aggiungere inoltre che durante il Rinascimento l'idea dell'Antiterra venne ripresa e rielaborata in funzione dei viaggi di scoperta verso Occidente, lasciando delle tracce molto interessanti anche nella cartografia. A questo punto la giustapposizione di Giona, di Platone e dei pitagorici non appare poi così casuale, ma sembra orientata comunque a significare topicamente un viaggio per mare verso un mondo ignoto.

Dall'antichità greca l'Occidente (la parte dove il sole tramonta) era assimilato al mondo dei morti e l'Inferno non era collocato sotto terra (dove lo relegherà l'immaginario cristiano). Nell'*Odissea* XI, è navigando verso Occidente che Ulisse va a cercare le ombre dei morti. Questa tradizione persiste durante il Medioevo, come attestato nella *Navigatio Sancti Brendani*.

Nel 1507 il tedesco Johann Ruysch allega alla sua edizione di Tolomeo delle carte che raffigurano il Nuovo Mondo e pone ad est del Labrador un isolotto doppio accompagnato da questa scritta: *apud has insulas quando nautae perveniunt illuduntur a daemonibus ita ut sine periculo non evadunt*. Del 1548 è una carta realizzata da Giacomo Gastaldi, al servizio di Venezia, ove tra l'isola del Labrador e Terra Nuova si estende l'Isola de Demoni (simboleggiata da tre diavoli cornuti dalle ali di pipistrello⁴⁹⁵).

Nel XVI secolo l'idea di un mondo "altro" contrapposto alla solidità del continente conosciuto inizia a svilupparsi e a sovrapporsi all'immagine delle isole: isole

centro per la diffusione del sapere cabalistico in Italia è cosa ormai risaputa: il mantovano Yohanan Alemanno era stato il maestro di Pico; in area veneziana è attestato l'ampio interesse per gli studi dell'ebraico da parte di Francesco Zorzi che scambiava manoscritti cabalistici con Egidio da Viterbo. Ma tutte le allusioni che ho rintracciato nel *Baldus*, soprattutto nel XVIII libro (edizione *VC*) rimandano piuttosto alla tradizione delle varie *Claviculae Salomonis*, diffuse largamente in Italia anche a livello popolare, che restano confinate nell'ambito della superstizione e della magia. A questo proposito devo ringraziare i consigli di Saverio Campanini (professore di lingua e letteratura ebraica presso il Dipartimento di Storia Culture Civiltà dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna) che mi ha aiutato a circoscrivere il campo di questa ricerca nell'ambito che le spetta, ovvero limitarmi alla tradizione astrologica vera e propria senza cedere alla tentazione di un'interpretazione cabalistica.

⁴⁹⁵ La carta è inserita nel terzo volume di RAMUSIO (1556).

che si muovono e dalle quali il navigatore deve guardarsi⁴⁹⁶. Il cosmografo André Thevet scrive nel 1557, nelle *Singularitez de la France Antarctique*, che le isole sono “incostanti e insicure”⁴⁹⁷: le isole, alla mercé dei flutti, sono inoltre l’immagine della *miseria hominis*. In un’altra metafora che risale al 1540, Gilles Corrozet⁴⁹⁸, nell’*Hécatomographie*, propone l’isola come figura e simbolo dell’instabilità del mondo da cui si evince la pericolosità per il viaggiatore a sostare su isolotti che possono immergersi improvvisamente, allo stesso modo degli uomini che basano la propria etica sulle virtù mondane. È un’immagine paradossale, dal momento che le grandi esplorazioni della terra avvenivano tramite viaggi per mare.

Anche se più tardo rispetto a Folengo, è interessante osservare che nel *Traité de l’inconstance des mauvais anges et démons* (1612) commentando Plinio e Strabone, Pierre de Lancre affermava che queste isole (secondo confessioni estorte durante processi di stregoneria a Tolosa) erano popolate da diavoli che celebrano i loro *sabbat* con le streghe: le scoperte di Colombo avevano avuto come scopo morale quello di evangelizzare il Nuovo Mondo, ma avevano sortito l’effetto opposto perché il diavolo, per contrasto, aveva sviluppato la sua attività proprio verso l’Occidente e nelle nuove isole. Pierre de Lancre riesce addirittura a tracciare sulle carte nautiche i nuovi itinerari del diavolo⁴⁹⁹.

Tornando al *Baldus*, la seconda incongruenza è rappresentata dalla variante tra *Toscolanense* e *Cipadense* in cui a *Naxgor*, *Tala*, *Pitagor* vengono sostituiti *Melchisedech*, *Oga Magoga*. A mio avviso la variante ha un senso se guardiamo la posizione di Solone, Aristotele e Melchisedech nell’VIII canto del *Paradiso*: Carlo Martello illustra a Dante le inclinazioni umane, tema che si riallaccia a quello più ampio degli influssi astrali delle intelligenze angeliche⁵⁰⁰. Riprendendo Aristotele, che in varie opere (*De anima*, III, 9; *Politeia*, I, 1) aveva sottolineato per gli uomini la necessità di svolgere diverse funzioni all’interno della vita civile, Carlo motiva la necessità delle diverse tipologie umane: Solone è l’esempio del sapiente grande legislatore, Melchisedech del re-sacerdote:

⁴⁹⁶ Si può facilmente ipotizzare la sovrapposizione all’immaginario mitico della realtà degli iceberg incontrati dai naviganti durante i viaggi esplorativi del continente americano.

⁴⁹⁷ Parigi, 1557, cap. 1, f. 1v.

⁴⁹⁸ BNF: Rés. Z. 2598.

⁴⁹⁹ Frank LESTRINGANT (2008).

⁵⁰⁰ Dante aveva già chiarito in *Purg.* XVI che gli influssi delle stelle non determinano le azioni degli uomini.

Ond'elli ancora: «Or di': sarebbe il peggio
per l'omo in terra, se non fosse cive?».
«Sì», rispuos'io; «e qui ragion non cheggio».
«E puot'elli esser, se giù non si vive
diversamente per diversi officii?
Non, se 'l maestro vostro ben vi scrive».
Sì venne deducendo infino a quici;
poscia conchiuse: «Dunque esser diverse
convien di vostri effetti le radici:
per ch'un nasce Solone e altro Serse,
altro Melchisedèch e altro quello
che, volando per l'aere, il figlio perse.
[Par. VIII. 115-126]

Oga Magoga è un'ovvia corruzione di *Gog e Magog*⁵⁰¹ e anche se è vero che il

⁵⁰¹ Per una trattazione completa della leggenda di Gog e Magog vedi GRAF (1883), pp. 507-63. La leggenda è del tipo onnicomprensivo, è presente in diverse religioni e incontrò nel suo cammino altre leggende come quella del romanzo di Alessandro e del Prete Gianni, fino ad essere compresa anche nell'apocalisse di Giovanni.

Leggenda biblica: il nome Magog appare in *Genesi* X, 2, come secondo figlio di Jafet, e venne ad identificare la sua discendenza. In *Numeri* XXI. 33-35 e in *Deuteronomio* III, 1 ss. è ricordato un gigante di nome Og, re di Basan, ucciso da Mosè. Nei libri profetici di Ezechiele (XXXVII-XXXIX) Gog è re del paese di Magog e strumento dell'ira divina, scenderà da Nord raccogliendo attorno a sé i popoli libici ed etiopici per combattere contro Israele. Nell'*Apocalisse* di Giovanni (XX. 7-10) Satana, dopo mille anni di prigionia, trarrà a sé le genti sparse nei quattro angoli della terra, cioè Gog e Magog, e le condurrà assieme a lui nella battaglia finale. Nelle leggende giudaiche, così come in quelle coraniche, Gog e Magog sono nomi di popoli barbari, identificati probabilmente negli Sciiti. Giuseppe Flavio parla dei Magogi, che avrebbero dato origine agli Sciiti, i Sarmati e gli Alani. Agostino nega che con Gog e Magog siano da intendere genti barbariche particolari (*De civitate Dei*, XX. 11). Lentamente però il significato biblico della leggenda andò a scomparire per fondersi con quella epica.

Leggenda epica: Alessandro riesce ad rinchiudere i popoli di Gog e Magog fra le gole di altissimi monti da cui riusciranno a fuggire solo alla fine del mondo per unirsi all'Anticristo. La leggenda si forma gradualmente: all'inizio si parla di certe "porte di ferro" chiamate Porte Caspie, costruite da Alessandro per arginare possibili invasioni nel Caucaso, erette in accordo con il re d'Ircania. Più tardi si parlerà di inserramento degli Alani. Di Porte Caucasee parla anche Plinio, che però non dice che fossero opera di Alessandro Magno. Il primo che fa menzione di genti rinchiusse in una regione remota da Alessandro è Gerolamo (*Ep. LXXXIV ad Oceanum de morte Fabiolae*) che intende parlare delle invasioni degli Unni dopo aver forzato le mura poste dal macedone. In tutte queste testimonianze non è però fatta alcuna menzione di Gog e Magog, né del loro ruolo nella battaglia apocalittica. Tuttavia, si era andata formando una leggenda che parlava di popolazioni feroci rinchiusse da Alessandro e che offriva lo spunto per collegamenti con quella di Gog e Magog: popoli selvaggi e barbari che avrebbero dovuto aspettare la fine del mondo per uscire dal loro claustro e unirsi a Satana. Il più antico documento in cui appare questo collegamento è il corano, dove si narra che Zul-Carnein, dopo essersi spinto nel luogo dove tramonta il sole, si volse ad Est e si recò dove nasceva il sole. Lì tra due montagne trovò un popolo barbaro che gli chiese aiuto contro i popoli di Gog e Magog che devastavano le loro terre. Zul-Carnein allora eresse un muro con ferro e bronzo per proteggere queste genti dai loro nemici, ma avvertendoli che alla fine del mondo dio avrebbe distrutto quel muro e che tutti i popoli si sarebbero mescolati. La critica orientalista ha concluso che Zul-Carnein potesse essere identificato con Alessandro e che il Corano avesse ripreso la storia da una fonte ebraica. La stessa leggenda ebraica entrò anche nello pseudo-Callistene all'incirca nel VII o VIII secolo. Un'altra versione, speculare a questa, e diffusasi sempre in età medievale, voleva che i popoli rinchiusi e nascosti nella valle protetta non fossero altro che le dieci tribù di Israele che alla fine del mondo si sarebbero unite al Messia per vincere l'anticristo (identificato con Nerone). Questa versione naturalmente

detto proverbiale proverbiale italiano *andare in Oga Magoga* accenna ad andare in regioni lontanissime e fuori da ogni consorzio umano, qui credo che la parodia della *Cipadense* sia dovuta all'attrazione del nome di Melchisedech che rimanda all'immaginario esotico ormai stratificato nella leggenda di Gog e Magog, che l'ignoranza di Cingar confonde con una persona. È comunque possibile che questo riferimento sia un segnale che prelude al successivo viaggio negli inferi da parte degli eroi caratterizzato, come d'altra parte già l'episodio alchemico, da una narrazione densa di *mirabilia*: in alcune carte geografiche medievali il paese di Gog e Magog è, di fatto, un'isola⁵⁰². Tutto questo è in linea con il processo di rinnovamento della cosmografia rinascimentale che culminerà con la pubblicazione dell'atlante tolemaico da parte di Sebastian Münster⁵⁰³ (una sintesi tra la cosmologia matematica di Tolomeo e la geografia storico-mitologica narrata da Strabone⁵⁰⁴).

Concludendo possiamo dire che mentre nella *Toscolanense* l'accento è spostato più sugli autori su cui poggiava il modello cosmologico geocentrico che Cingar avrebbe illustrato di lì a poco, con il solo Giona ad evocare il viaggio per mare e la catabasi, nella *Cipadense* diventano preponderanti il tema dell'influsso astrale assieme a quello del viaggio di scoperta verso un mondo fantastico. In ogni caso, anche coinvolgendo l'influsso degli astri, è chiaro che gli elementi influenzati sono i corpi sublunari. Allo

non sopravvisse in ambito cristiano.

A metà del XII secolo in Europa si diffuse la storia del Prete Gianni con il quale si legò la leggenda di Gog e Magog. In alcune epistole che si pretesero scritte da Prete Gianni ai sovrani europei si fa menzione di Gog e Magog. Ne parla Ottone di Frisinga nella sua *Cronaca* datata 1145. Prete Gianni parlerebbe della storia conformemente allo pseudo-Callistene, aggiungendo che le popolazioni rinserrate sarebbero poste sotto il suo dominio. Quando nel XIII secolo i Tartari e Gengis Khan iniziarono le loro conquiste in oriente, si credette che Gog e Magog fossero usciti dalle loro sedi e fossero i veri responsabili di quelle devastazioni. Secondo una relazione di Giovanni dei Pian dei Carpini, inviato da Innocenzo IV come missionario per convertire i Tartari nel 1245 il Can dei Tartari si sarebbe chiamato Cuyne o Gog, e suo fratello Magog. Marco Polo scrive che la porta costruita da Alessandro Magno non fu costruita per trattenere i popoli di Gog e Magog, ma i Comani e che Gog e Magog erano sotto Prete Gianni e sono chiamati Ung e Mongul.

Gog e Magog (come Tartari) sono citati anche nel *Dittamondo* (II. 26) di Fazio degli Uberti, in modo poco chiaro: *Gog e Magog che Alessandro rinchiuse / Col suon che poi più tempo stette fresco, / Uscir de' monti con diverse muse / E col fabbro Crustan, il qual fu tale, / Che più paesi conquise e confuse*. In alcune leggende si narra infatti del fabbro Gengis Khan che divenne signore dei Tartari. Qui si fa riferimento alle trombe che furono disposte da Alessandro sulle mura con le quali aveva rinserrato i Tartari, il rumore delle quali li dissuadeva dall'uscire. Questo finché, come narra Giovanni Villani (Gior. XX, nov. 1), i gufi non le turarono con i loro nidi e i Tartari si liberarono. Nel IX secolo Alfragano faceva cominciare a oriente il settimo clima della regione di Gog, ponendo questa agli ultimi confini della terra. Essa era bagnata dall'oceano che circondava la terra e si stendeva sotto la misteriosa zona delle tenebre.

⁵⁰²Vedi in particolare il mappamondo di Ebstorf del XIII secolo (cfr. JAMES 1996) e l'*Atlante del Santarem*, tav. XVI, che presenta la riproduzione di una mappa che accompagna le *Grandes Chroniques de Saint Denis* in un codice della Biblioteca di Sainte-Geneviève a Paris (BNF, Département Cartes et Plans, GE D-12235).

⁵⁰³ Cfr. MÜNSTER (1544).

⁵⁰⁴ Cfr. LESTRINGANT (1991).

stesso modo anche se è dominante il tema astrologico, in realtà nella *lectio* di Cingar si parlerà della terra e non del cielo.

La distanza dell'osservatore dal cielo è manifesta sin dall'inizio.

Incipit Astrologia Cingar.

	<i>Nil ridens Cingar quadam gravitudine stabat, Qui non Cingar erat, sed Tullius et Catilina.</i>		<i>Nil ridet Cingar, sed stat gravitudine tanta, quanta Pythagoras non staret supra cadregam.</i>
35	<i>Ergo ait, o quoties te quondam, Balde, gabavi. O quantas voltas oselatus, Balde, fuisti. Me de nocte quidem pensabas ire robatum, Scardenare fores, aut rampegare fenestras, Sed, cancar veniat mihi nunc, si dico bosiam,</i>	35	<i>Mox ait: «O quoties olim te, Balde, gabavi, o, inquam, quoties oselatus, Balde, fuisti. Me de nocte quidem pensabas ire robatum, seu sbusare ussos seu rampegare fenestras, sed (cancar veniat mihi nunc, si dico bosiam)</i>
40	<i>Pergebam stellas ad contemplare fogatas, Signorumque gradus super unam stando pioppam, Quo melius coelum possem guardare propinquum.</i>	40	<i>nocte ibam stellas ad contemplare fogatas. Montabam intenta super altis mente pioppas, ut possem melius coelum guardare propinquum.</i>

Qui il punto di vista dell'osservatore-astronomo è significativo, esattamente il contrario di ciò che appare nell'*Urania* di Pontano in cui sembra che il poeta osservi l'universo dalla Via Lattea: Cingar deve infatti salire su un pioppo per avvicinarsi al cielo. E il suo solito vagabondaggio notturno appare sotto un nuovo punto di vista: lo zingaro, il pitocco, non è mosso dall'avidità o dal desiderio delinquenziale che eravamo abituati ad attribuirgli, ma è attratto dalla luce degli astri. Appare qui molto vicino al protagonista della favola di Endimione innamorato della Luna, raccontata dal Bonincontri nel suo poema, in cui il pastore è rappresentato come astrologo e scienziato moderno⁵⁰⁵:

*Haec inter cupidos Endymona lusit amantes,
Cum non aequali lustraret lampade terras.
Dum sequiturque deam, per devia rura vagando,
Per loca plena metus, per et ipsaque devia montis,
Fervidus insomnis non cepit nocte quietem.
Non illi studium gemmae, non divitis auri
Cura fuit, sed sancta deum perquirere templa
Et superum flammis et fervida sydera coeli⁵⁰⁶*

4. La sfera di Cingar

⁵⁰⁵ HASKELL (1998), p. 509.

⁵⁰⁶ BONINCONTRI (1540), II, p. 26.

Prima di iniziare ad analizzare i passi più interessanti di questa sezione occorre fare una premessa sullo schema con il quale Folengo ha ordinato la materia: viene dato ampio spazio alla descrizione dei circoli planetari rendendo protagonisti della digressione i pianeti, piuttosto che le costellazioni. L'ordine dell'*excursus* parte dalla Luna per giungere a Saturno, che richiama l'*itinerarium* dantesco, scostandosi da quello presentato dai poemi di derivazione aratea (che parte dal più lontano, Saturno, al più vicino alla Terra, la Luna). Cicerone, Germanico e Avieno iniziano la loro trattazione partendo dalle costellazioni settentrionali nell'ordine in cui si trovano sulla volta celeste; inseriscono poi brevemente i pianeti (Arato e Avieno distinguono i cinque pianeti escludendo i due luminari, mentre Germanico li considera tutti e sette allo stesso modo dicendo che sono di difficile collocazione perché erranti); dopo aver parlato della Via Lattea e dei cerchi celesti (tropicici ed equatore celeste) descrivono lo Zodiaco (l'ordine delle costellazioni nelle traduzioni aratee procede dal Cancro ai Gemelli; con l'eccezione dell'opera di Germanico che parte dall'Ariete per terminare con i Pesci). Poi vengono descritte le levate delle costellazioni zodiacali, in cui la dinamica del sorgere e tramontare di un determinato segno viene spesso descritta attraverso il ricorso al mito. Molto diversa e più complessa è l'organizzazione del poema di Manilio in cui ad ogni segno zodiacale viene associato un nume 'patrono' e soltanto nel V libro viene dato più spazio ai catasterismi.

Maggior spazio alla trattazione dei pianeti viene data nell'VIII libro del *De nuptiis Philologia et Mercurii* di Marziano Capella (le costellazioni sono semplicemente elencate accennando alle levate simultanee): i due luminari vengono trattati per primi con accenno alle eclissi, poi vengono descritti gli altri cinque pianeti.

Questo schema per la descrizione dell'universo fisico rimane più o meno lo stesso fino al poema di Basinio da Parma che, come abbiamo visto, preferisce i due luminari rispetto agli altri pianeti. Ma è con il *De Rebus Coelestibus* di Lorenzo Bonincontri che lo schema arateo viene stravolto e, dopo una premessa teologica, vengono subito introdotte le sfere planetarie partendo dalla Luna per arrivare a Saturno. Avremo il medesimo impianto nell'*Urania* di Pontano.

È evidente, quindi, che Folengo ha tenuto maggiormente presente questi ultimi due autori nell'organizzazione della materia anche se questa rappresentazione del planetario (già discussa attraverso i suoi modelli letterari all'inizio di questo lavoro) poteva essere già comunemente entrata nell'immaginario rinascimentale. C'è da aggiungere che, considerando il fatto che la seconda parte del *Baldus* racconta pur sempre

la storia di un viaggio, non si può non considerare l'influenza dantesca. L'itinerario di Dante verso l'Empireo partiva dalla Terra e, conseguentemente, l'ordine in cui erano presentate le sfere doveva necessariamente strutturarsi da quella più vicina a quella più lontana.

Passiamo ora all'analisi delle sequenze⁵⁰⁷.

4.1 De Luna

	<i>Cernebam Lunam maculosa fronte biancam,</i>	<i>Cernebam lunam, macchiata fronte, biancam,</i>
	<i>Distenebrare maria scopulos, terraeque paesos.</i>	<i>distenebrare maris scoios, terraeque paesos.</i>
45	<i>Cornibus adductis nunc paret scorza melonis,</i>	45 <i>Cornibus aguzzis, nunc paret scorza melonis;</i>
	<i>Cornibus impletis nunc est pars mezza taeri,</i>	<i>cornibus impletis, nunc est pars meza taieri;</i>
	<i>Cornibus iniunctis nunc fundamenta tinazzi.</i>	<i>cornibus agiuntis, nunc fundamenta tinazzi.</i>
	<i>Haec in cervello prohibet consistere multos,</i>	<i>Haec in cervello non lassat stare legeros,</i>
	<i>Haec facit antiquas madefacta dolere piagas,</i>	<i>namque illam sentit cerebros picigare Valenza,</i>
50	<i>Hanc metuunt pazzi, stulti, lunaticus inde</i>	50 <i>quae urbs in Spagna stultorum millia pascit.</i>
	<i>Dicitur ille suos qui cascans torquet ocellos,</i>	#
	<i>Quem tu iurares animam buttare deforam.</i>	#
	<i>Villani, quamvis sint de lignamine grossi,</i>	<i>Villani, quamvis sint de lignamine grosso,</i>
	<i>Hanc tamen observant quando est taibilis arbor,</i>	<i>hanc tamen observant quando est taibilis arbor,</i>
55	<i>Se faciunt quoniam nudos ad lumina lunae,</i>	#
	<i>Mox cum diversis unguent sua membra cirottis,</i>	#
	<i>Inde super gramolas, trespos et guindala, scragnas,</i>	#
	<i>Nasci namque solent in ligno saepe caroles.</i>	<i>namque solent gigni sub cortice saepe caroles.</i>
	<i>Hanc servant medici, quando medicina malato</i>	<i>Hanc servant medici, quando medicina malato</i>
60	<i>Danda sit, haec faceret quandoque cagare budellas.</i>	55 <i>danda sit; haec faceret quandoque cagare budellas.</i>
	<i>Hac lucente, striae gaudent gaudentque striones,</i>	<i>Hac lucente, stryae godunt, saltantque stryones,</i>
	#	<i>qui tunc se spoliant nudos ad cornua lunae,</i>
	#	<i>moxque diabolicis unguent sibi membra cirottis,</i>
	#	<i>inde super gramolas, trespos, et guindala, zoccos,</i>
	<i>Supra litteras nigra de nocte cavalcant.</i>	60 <i>supraque cadregas tota illa nocte cavalcant.</i>
	<i>Sed bene se possunt illae signare daverum,</i>	<i>sed bene se possunt istae signare gaioffae</i>
	<i>Quas Domenicini poterunt comprehendere fratres</i>	<i>quas Domenighini valeant trapolare capuzzi</i>
65	<i>Immitrant illas, populo cernente, fatentes,</i>	#
	<i>Quantos in cunis pueros, puerasque striassent.</i>	#
	<i>Haec multis fecit me desperare fiatis,</i>	<i>Desperare facit nocturnos luna ladrones,</i>
	<i>Est quia nocturnis nimium contraria ladris.</i>	<i>nam contrabandos retegit, mosrtatque palesos</i>
	<i>Zampigerus gambar piliatur nocte per illam,</i>	#

⁵⁰⁷ Il presente lavoro non vuole essere un commento esaustivo; in grassetto sono stati messi in evidenza gli elementi principali presi in esame per l'identificazione delle fonti.

70	<i>Quamvis conveniat cum luna non bene cancer. Nuntiat haec pluvias vultu nigrefacta futuras, Nuntiat et nautis pavida cum fronte procellas. Hac tenet extremum gelidi regnamen olympi, Atque coruscatur Phoebeis nocte cavallis.</i>	#	65	<i>Nuntiat haec pluvias, vultum nigrefacta rotundum, nuntiat et nautis rubea cum fronte procellam. Continet hoc bassum freddi regnamen olympi, atque luseratur phoebeis nocte cavallis;</i>
75	<i>Hanc tamen interdum Pluto strascinat ad orcum, Nam pro puniceis fuit agabbata granellis, De qua parlarunt diffusius astrologantes.</i>	#	70	<i>haec tamen interdum Pluto strassinat ad Orcum, quae pomgranati fuit agabbata granellis.</i>

Cingar inizia la descrizione partendo dalle caratteristiche fisiche dell'astro mostrando subito di conoscere il problema delle macchie lunari (*Cernebam Lunam maculosa fronte biancam*). Anche Dante nel *Paradiso* (II. 49-51) aveva chiesto a Beatrice di spiegargli questo fenomeno:

*Ma ditemi: che son li segni bui
di questo corpo, che là giuso in terra
fan di Cain favoleggiare altrui?*

È interessante osservare che questa anomalia, che evidentemente contrastava con dottrina aristotelica della natura uniforme della sostanza celeste (la quintessenza), era già stata trattata e risolta da Dante, con una spiegazione fisica, già in *Convivio*, II. 13. 9⁵⁰⁸. Tale spiegazione, che seguiva la teoria fornita da Averroè nel commento al *De Caelo* aristotelico e nel *De Substantia Orbis*, nella *Comedia* è confutata da Beatrice. C'è da aggiungere, a beneficio di una maggior comprensione delle modalità di riversamento delle materie scientifiche nelle opere letterarie che, a quanto ne sappiamo, le conoscenze astronomiche di Dante non erano affatto approfondite, anzi sembrano piuttosto derivare dalla tipologia dei compendi adoperati in ambito universitario e redatti sulla base del *De Sphaera* di Bartolomeo da Parma. Più rilevante, su questo argomento, sembra essere anche l'influenza di Michele Scoto⁵⁰⁹ (condannato nel XX canto dell'*Inferno*, tra gli indovini) al quale si deve una cosmologia di impianto neoplatonico-cristiano. Il *Liber*

⁵⁰⁸«Dico che 'l cielo della Luna colla Gramatica si somiglia, perché ad esso si può comparare [per due proprietadi]. Ché se la Luna si guarda bene, due cose si veggiono in essa propie, che non si veggiono nell'altre stelle. L'una si è l'ombra che è in essa, la quale non è altro che raritate del suo corpo, alla quale non possono terminare li raggi del sole e ripercuotersi così come nell'altre parti; l'altra si è la variazione della sua luminositate, ché ora luce da uno lato e ora luce da un altro, secondo che lo sole la vede».

⁵⁰⁹Cfr. CHISENA (2015), p. 507. Michele Scoto tradusse dall'arabo, nel 1217, proprio il testo contro le teorie tolemaiche degli epicicli e dei deferenti scritto da Alpetragio, ricordato da Dante in *Convivio* III. 2. 5. Secondo THORNDIKE (1965, p. 24) a Scoto si deve l'introduzione dell'averroismo nell'Occidente cristiano. Non esiste ad oggi un'edizione critica del *Liber Introductorius* (conservato, tra gli altri, nel ms. Clm 10268, Monaco, Bayer. Staatsbibl., e nel ms. 2352, Vienna, Öst. Nat. Bibl.), pertanto le citazioni riportate in questo lavoro hanno come riferimento il numero di pagina della trascrizione di MEIER (1928).

Introductorius, era infatti il compendio scientifico più diffuso nel Medioevo.

Due sunt umbre lunam omni tempore non tamen quod ei quicquam noceat set nobis videtur nocere non recipientes ab ea tantum lumen quantum receperimus si hoc non esset umbrationis.[...] Has autem umbras facit corpus terre que semper est in medio omnium sperarum. [...] Et ipsa hanc umbram recepit ad instar speculi ymaginem [...] in figura duarum ursarum sibi oppositarum sic faties persone determinata ut oculi, nasus et os. [...] Et quod vulgus affirmat est fabulosum⁵¹⁰.

Il secondo elemento introdotto da Folengo è la descrizione delle fasi lunari, una caratteristica che - secondo la tradizione medievale - porta a considerare la luna come il corpo celeste che meglio rappresenta la mutevolezza dell'esistenza⁵¹¹. L'imperfezione del luminare minore rispetto al sole a causa delle sue fasi produsse un *topos* anche nella letteratura moralistico-omiliare⁵¹².

Zumbini⁵¹³ riconosce nella descrizione folenghiana delle fasi lunari una parodia dell'*Urania* (I. 38-43) probabilmente per l'anafora del termine *cornibus* in prima sede:

*Cornibus auratis primum, mox fronte refulget
Iam media medium coeli dimensa volumen
Atque hinc obliquos vultus, turgentiaque ora
Nocte refert, tandemque vago digressa meatu
Exurgit solem contra, plenoque coruscant
Orbe comam et fulvo totum caput explicat auto.*

C'è però da dire che *cornibus* in prima sede, in un passo riferito alle fasi lunari, è presente due volte - usato assolutamente - anche negli *Aratea* di Avieno (v. 1460: *Cornibus ingreditur sic quarti sideris ortum*; v. 1472: *Cornibus immodice prostantibus exserit ignes*)⁵¹⁴. E la menzione delle corna della luna, sempre nello stesso contesto, è presente anche in MART. CAP. 8. 864:

cuius primi luminis effigies quibusdam velut cornibus circulata μυροειδής dicitur; cum

⁵¹⁰ MEIER (1920), pp. 538-545.

⁵¹¹ BONINCONTRI (1540) II, p. 2, dice: *Attamen illa vagas flammis a lumine Solis / Suscipit, ambiguos pandens super aethera vultus.*

⁵¹² Cfr. *Eccl.* 27, 12: *stultus autem sicut luna mutatur.*

⁵¹³ Cfr. ZUMBINI (1897), p. 8.

⁵¹⁴ Il testo di riferimento è quello di SOUBIRAN (1981). Nei versi precedenti (1446- 1453) erano state descritte le fasi lunari: *Cynthia cum primum caelo noua cornua promit, / Cautus utrimque deam circumspice. Namque reuectae / Nequaquam semper similis lux imbuit ortum, / Sed species diuersa trahit uarioque notatur / Formarum, primi cum surgit luminis igne, / Tertia cum rutilat, cum maior sideris aethram / Scandit et aeras quarta face lumninat oras: / Ingredientis erit plene tibi nuntia mensis.*

vero XC partibus a Sole discedens orbem eius mediatenus idem radius luminarit, διχοτόμος perhibetur, sed praedictis partibus cum alias XIV adiecerit, ἀμφικύρτος perhibetur, id est maior dimidia, minor plena [la luna piena è detta πανσέληνος].

Allo stesso modo nel poema di Bonincontri una delle fasi lunari è descritta come:
*Aurea nam primo monstrare sua **cornua** coelo.*

Per tutti credo, però, che il modello dell'espressione sia comunque rintracciabile all'interno della memoria poetica classica; basti pensare che solo in Ovidio il nesso *cornua lunae* è presente sette volte e la forma *cornibus* in prima sede quattro volte (di cui una, sempre con uso assoluto, riferito alla luna: *met.* 10. 296: *Cornibus in plenum noviens lunaribus orbem*).

L'argomento successivo presentato da Cingar è quello sugli influssi negativi dell'astro sulla salute dell'uomo:

<i>Haec in cervello prohibet consistere multos,</i>	<i>Haec in cervello non lassat stare legeros,</i>
<i>Haec facit antiquas madefacta dolere piagas,</i>	<i>namque illam sentit cerebros picigare Valenza,</i>
50 <i>Hanc metuunt pazzi, stulti, lunaticus inde</i>	50 <i>quae urbs in Spagna stultorum millia pascit.</i>
<i>Dicitur ille suos qui cascans torquet ocellos,</i>	#
<i>Quem tu iurares animam buttare deforam.</i>	#

Già Abu-Mashar, nell'*Introductorium in astronomiam*⁵¹⁵, aveva trattato ampiamente degli influssi della luna che essendo la più bassa delle stelle erranti influiva più di ogni altro pianeta sulla Terra, per la qual cosa era necessario osservare le sue fasi con timore⁵¹⁶.

Folengo nota con precisione anche l'attenzione che si deve prestare alle fasi lunari nella pratica del taglio della legna, affinché non si tarli. Un'osservazione simile è presente anche nell'*Urania*, 62-69:

*Quid quod materies, viridique e monte recisae
Aere trabes, multaque comam turbata ruina
Fraxinus, Ioniumque abies versura profundum
Ante diem effetae senserunt damna senectae,
Exhaustasque situ vires ac robora clament,
Curva senescentis lunae ni cornua servet*

⁵¹⁵ ALBUMASAR (1506). Il *Kitāb al-mudkhal al-kabīr* fu tradotto in latino da Giovanni da Siviglia nel 1133 (mss. Augusta, Erhard Ratdolt, 31 III 1489, Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, S 10.1.12) ed ebbe poi larga circolazione tra Quattro e Cinquecento.

⁵¹⁶ CHISENA (2015), p. 505.

che al pianeta spetta la *potestas noctis* e i suoi freddi raggi sono nefasti per coloro che si espongono alla luce notturna⁵²¹.

Due versi espunti in C (T. 69-70) alludono al fatto che durante la notte sotto i raggi lunari si pescano i gamberi, e Cingar aggiunge che la congiunzione di cancro e luna non è fausta.

*Zampigerus gambar piliatur nocte per illam,
Quamvis conveniat cum luna non bene cancer.*

Zaggia⁵²² interpreta il nesso come un'allusione al proverbio popolare "unire la luna coi gamberi" il cui senso sarebbe quello di accostare due cose incompatibili fra loro. Ma qui, a mio avviso, Folengo gioca con la teoria delle congiunzioni astrali e propone l'interpretazione astrologica del cattivo auspicio quando la casa della luna è nel segno del Cancro.

L'argomento è trattato diffusamente nel II libro del poema di Manilio (433-447):

*his animadversis rebus, haec proxima cura est,
noscere tutelae adiectaque numina signis,
et quae cuique deo rerum natura dicavit,
cum divina dedit magnis virtutibus ora
condidit et varias sacro sub nomine vires,
pondus uti rebus persona imponere posset.
Lanigerum Pallas, Taurus Cytherea tuetur,
Formosos Phoebus Geminos; Cyllenie, Cancrum,
Iuppiter et cum matre deum regis ipse Leonem,
Spicifera est Virgo Vereris fabricataque Libra
Vulcani, pugnax Mavortii Scorpios haeret;
vacantem Diana virum, sed partis equinae,
atque angusta fovet Capricorni sidera Vesta,
et Iovis adverso Iunonis Aquarius astrum est,
agnoscitque suos Neptunus in aequore Pisces.*

Se queste configurazioni possono essere considerate ideali, esisteva comunque una scala di gradazioni che rendeva conto dell'influsso reciproco dei segni, tanto che possiamo leggere in Bonincontri della congiunzione di Cancro e Luna che, in determinate

⁵²¹ Mt. 4, 24. Molto diffuse erano infatti le leggende sul "mal di Luna", sui licantropi e sui seleniazestai, gli epilettici colpiti dai raggi notturni. Cfr. per una panoramica generale LÜTZENKIRCHEN et al. (1981).

⁵²² ZAGGIA, (1995), p. 79.

condizioni, è comunque da considerare fausta⁵²³:

*Octipedis cancri si forte effulxerit igne,
Et dea fit fortis motu, nullique maligno
Pervia, nec Phoebi flammis obnoxia: mira
Largitur tum summa viris, nam maxima praebet
Munera: tum fasces, et regna potentia donat,
Et populo gratos reddit, plenosque favoris*

Nel discorso di Cingar è evidente il gioco tra la teoria astrologica e il proverbio popolare.

Un altro elemento in comune sia con il poema di Bonincontri⁵²⁴, sia con l'Urania⁵²⁵ sono i segni che i naviganti possono trarre quando vedono il volto scuro della luna, foriera di tempeste. Così in Folengo: *Nuntiat haec pluvias vultu nigrefacta futuras* (in *C rotundo*) / *Nuntiat et nautis pavida* (in *C rubea*) *cum fronte procellas*. Anche se, a rigore, il modello comune è senza dubbio VERG. *georg.* 1,393-396:

*Nec minus ex imbri soles et aperta serena
prospicere et certis poteris cognoscere signis:
nam neque tum stellis acies obtunsa uidetur,
nec fratris radiis obnoxia surgere Luna,*

Per concludere, viene presentata la fabula mitologica del ratto di Proserpina della quale, dice Cingar nella *Toscolanense*, *parlarunt diffusius astrologantes*. In realtà il mito ha una lunghissima tradizione soprattutto al di fuori del contesto astrologico, a partire dall'omerico *Inno a Demetra*, che a sua volta è stata ripresa per descrivere l'alternanza delle stagioni. Qui Cingar dice che Plutone ogni tanto la porta negli inferi (*Hanc tamen interdum Pluto strascinat/strassinat ad orcum*) perché fu ingannata con i semi del melograno, spiegando così la fase lunare in cui la luna non si vede. Giove aveva infatti concesso a Cerere che Proserpina tornasse sulla terra, ma le Parche avevano messo la condizione che nell'Ade non dovesse toccare cibo. In *OV. met.* V. 533-550, Proserpina

⁵²³ BONINCONTRI (1540), II. p. 26.

⁵²⁴ BONINCONTRI (1540), II. p. 29: *Haec maria et ventos, tempestatesque sonoras / Concitat, et nigra coelum ferrugine tingit. / Haec etiam causas nimborum noscere certas, / Edocuitque simul quo sidere decidat himber.*

⁵²⁵ *Urania*, I. 73-75: *Si nubila frontem / occulit, cornu per coelum invecta retuso, / Pro, quantum nimbi terris pelagoque paratur;* I. 83-84: *Ipsa eadem arctoo rigeat si tempora cornu / Tristis ab arctoo vento sibi nuntiet axe*

aveva mangiato sette granelli di melograno.

[...] *Cereri certum est educere natam;
non ita fata sinunt, quoniam ieiunia virgo
solverat et, cultis dum simplex errat in hortis,
puniceum curva decerpserat arbore pomum
sumptaque pallenti **septem** de cortice grana
presserat ore suo, solusque ex omnibus illud
**Ascalaphus vidit, quem quondam dicitur Orphne,
inter Avernales haud ignotissima nymphas,
ex Acheronte suo silvis peperisse sub atris;**
vidit et indicio reditum crudelis ademit.
ingemuit regina Erebi testemque profanam
fecit avem sparsumque caput Phlegethontide lympham
in rostrum et plumas et grandia lumina vertit.
ille sibi ablatus fulvis amicitur in alis
inque caput crescit longosque reflectitur ungues
vixque movet natas per inertia bracchia pennas
foedaque fit volucris, venturi nuntia luctus,
ignavus bubo, dirum mortalibus omen.*

Il particolare è riportato anche nella *Geneal. Deor. Gent.* III. 13 in cui, forse per una lezione corrotta, il numero di granelli è diverso:

*Aschalaphus Acherontis et Orne nyphe fuit filius, ut ait Ovidius: "Ascaphalus audit quem quondam dicitur Orne / Inter Avernales non ignotissima nynpha / Ex acheronte suo fulvis peperisse sub undis" etc. Hunc aiunt, rapta Proserpina a Plutone, cum quereretur numquid aliquid inferos gustasset, eam accusasse atque dixisse **tria** grana mali punici ex viridario Ditis gustasse; ex quo factum est ut non restitueretur ex toto Proserpina, et ipse verteretur a Cerere in bubonem⁵²⁶.*

Andrebbe fatto un esame accurato per vedere se nel contesto dei poemi astrologici questo mito, messo in relazione alla luna, viene riportato con il particolare dei semi di

⁵²⁶ Sulla corruzione del testo ovidiano, vedi il commento di BRANCA (1998), II, p. 1634, n. 51.

melograno. Da un controllo fatto sia sul poema di Bonicontri⁵²⁷ sia sull'*Urania*⁵²⁸ si può osservare che anche se entrambi inseriscono il ratto di Proserpina all'interno del capitolo dedicato alla luna, questo particolare è assente.

4.2 De Mercurio

Mercurio, dio dei ladri, è il patrono di Cingar che in questo contesto è anche l'astrologo della compagnia. Già Manilio (I. 30-37⁵²⁹) raccontava che inventore dell'astrologia fosse proprio Mercurio: la conoscenza del cielo, delle stelle fisse, i loro nomi, movimenti e influssi sono attribuiti alla rivelazione del Cillenio:

*tu princeps auctorque sacri, Cyllenie, tanti ;
per te iam caelum interius, iam sidera nota
nominaque et cursus signorum, pondera, vires,
maior uti facies mundi foret, et veneranda
non species tantum sed et ipsa potentia rerum,
sentirentque deum gentes qua maximus esset.*

Manilio, con l'appellativo di "Cillenio", si ricollegava implicitamente alla tradizione dell'Hermes greco a sua volta figura del Thot egizio, dal momento che la scienza astrologica derivava dai Caldei e dagli Egiziani⁵³⁰. Inoltre, mettendo a confronto i versi di Manilio riguardanti Mercurio con HOR. *carm.* 1.10 (in cui il Cillenio viene definito nipote di Atlante⁵³¹) si può notare come spesso la tradizione abbia messo in risalto la sua natura titanica piuttosto che quella di figlio di Giove, particolare compatibile

⁵²⁷ BONINCONTRI (1540), II p. 28 : *Hac Iovis inferni quondam furor impius, haerens / Visceribus, dilecta deo, quaesita per omnem / Trinacriam, non sponte dedit sub tartara gressum. / Qui simulac vidit radiantia lumina diuae, / Obscura sub parte poli fulgere tenebris, / Arripuit divam, nimio succensus amore, / Et tandem matris precibus lassatus amicis, / Reddidit ad superas sedes, lucemque diei, / Quid non virgineo licitum concedere vultu? / Quid ne minus licuit, leges quam solvere Ditis? / Nanque ubi bisseño potuit perstringere mense / Coniugis amplexus, rigido et convolvere saxo, / Infera regna tenens, coelesti lumine parto; / Impia dissolvit scelerati iura profundi, / Semestre ad superos tantum, ut perfundere posset / Alma decus, nostraque libens regione vagari.*

⁵²⁸ *Urania*, II. 100-105: *Illinc etiam graii vates aetnaeia furta / et raptus siculae totiens flevire puellae, / Infernique Iovis thalamos, lamentaque matris / Funereae, erratasque diu et sole carentia regna.*

⁵²⁹ Le citazioni di Manilio sono tratte dall'edizione critica di GOOLD (2012).

⁵³⁰ SCHIAPARELLI (1926), p. 41-89.

⁵³¹ Nelle *Gen. Deor. Gent.*, II, 7 è riportato il riferimento ad Orazio per l'ascendenza titanica di Mercurio: *Insuper et Horatius de eo scribit in Odis: "Mercurie fecunde nepos Athlantis, Qui feros cultus hominum recentum Voce formasti cantus er decore more palestre"* etc.

soprattutto con il carattere ribelle del dio e con la sua propensione al furto. Emerge il concetto - tutto rinascimentale - che gli uomini hanno tutto il diritto di prendere e godere dei doni concessi da Mercurio, che si presenta come la loro vera guida avendo loro svelato i segreti del cosmo⁵³². Non è quindi un caso che in questo contesto Cingar, personaggio ctonio e ladro devoto a Mercurio⁵³³, ricopra la funzione di cantore dell'astrologia.

Derivando il suo poema da Manilio, anche il *De Rebus Coelestibus* di Bonincontri dipinge Mercurio come inventore dell'astrologia⁵³⁴.

De Mercurio.

	<i>Te patrone meus pochinas cerno fiatas.</i>	<i>Te quoque, Mercuri, pochinas cerno fiatas,</i>
	<i>Mercure, qui doctor primarius in arte robandi es.</i>	<i>qui fur es et latro et primus in arte robandi.</i>
80	<i>Namque times ne dum per coeli rura caminas,</i>	<i>Namque times, ne quum per coeli rura caminas,</i>
	<i>Te rapidis iungat furibundus Apollo cavallis,</i>	<i>teque fretolosis adiungat Apollo caretis,</i>
	<i>Et sburlans faciat tibi forsans rumpere collum.</i>	75 <i>teque giusum burlans faciat spezzare colengum.</i>
	<i>Tu sopra lunarem arcem tua regna locasti,</i>	<i>Tu tua supra casas lunae casamenta locasti:</i>
	<i>Per quae tercentum pegorae faciendo bebeum</i>	<i>sunt ubi sex centum pegorae, cridantque bebeum</i>
85	<i>Pascuntur, grassique boves, asinique ragiantes,</i>	<i>mille caprae, totidemque boves, asinique, somari,</i>
	<i>Atque casalinghi porci, gibbique camelli.</i>	<i>mille casalinghi porci, gobbique camelli.</i>
	<i>Nam tu per mundum vadis faciendo botinos,</i>	80 <i>Tu scorris mundum, facis hinc, facis inde botinos,</i>
	<i>Quos introducis coeli sub tecta secundi.</i>	<i>quos trahis ad coeli furacia tecta secundi.</i>
	<i>Alatum portat semper tua testa capellum.</i>	<i>Alatum portat semper tua testa capellum,</i>
90	<i>Alatum portat semper tua gamba stivallum.</i>	<i>alatos portat semper tua gamba stivallos,</i>
	<i>Fatidicam portat semper tua dextra bachettam.</i>	<i>fatidicam portat semper tua dextra bachettam,</i>
	<i>Ac imbassatas patris Iovis undique portas.</i>	85 <i>quando ambassatas huc portas patris et illuc.</i>
	<i>Tu mercantiam faciens vadisque redisque.</i>	<i>Tu mercantiam traficans, vadisque redisque,</i>
	<i>Tu ventura canis, tibi multum musica gradat,</i>	<i>tu ventura canis, tibi multum musica gradat,</i>
95	<i>Tu pacem, si vis, furibunda in gente reponis,</i>	<i>tu guerram si vis compagna in gente maneggias,</i>
	<i>Tu litem, si vis compagna in gente ministras,</i>	<i>tu pacem si vis sdegnata in gente ritornas.</i>
	<i>Tam bene dulcisonis tua cantat phistula metris,</i>	#
	<i>Quod male delectans ad somnum provocat artus,</i>	#
	<i>Argos centoculus fuit olim mortuus hac re,</i>	#

⁵³² VALVO (1978), p. 121.

⁵³³ Ciò che ulteriormente lega Cingar al suo patrono potrebbe essere indicato anche dall'episodio dei pastori tesini che possiamo leggere nel libro XII della VC: all'inizio del viaggio per mare Cingar compera con monete false un castrone da alcuni pastori che si sono imbarcati con un intero gregge. Appena acquistato il capo lo getta a mare. Tutte le altre pecore lo seguono in acqua e annegano. Si tratta di un episodio che - sebbene segua una diversa dinamica - ha in comune con quello di Mercurio e Apollo tutti gli elementi caratterizzanti della beffa, dell'astuzia del protagonista e dell'inutilità del furto (non godranno delle carni degli animali né Mercurio, né Cingar). La beffa è ripresa da Rabelais in IV, 6-8: cfr. SCALAMANDRÉ (1998), pp. 92-96.

⁵³⁴ Cfr. BONINCONTRI (1540), p. 34. Secondo Bonincontri l'attribuzione al dio Mercurio dell'invenzione dell'astronomia ebbe origine in Egitto: *Esse deum mendax patefacerat olim / Aegyptus. Mores illis ritusque sacrorum / Exhibuit, docuitque viros altaria circum, / Ignibus accensis, sacroque piamine thuris, / Posse homines penetrare globos sedesque supernas.*

100 *Sic, patrone meus, tibi me recomando ladrettum,
Ne triplicem supra forcam me lazzus acoiet.*

90 *Heu patrone meus, tibi me recomando ladrettum,
ne triplicem supra forcam me lazzus acoiet.*

Nel primo verso (*pochinas cerno fiatas*), dove Cingar rimprovera al suo ‘patrono’ di essere visibile soltanto poche volte, possiamo leggere anche un’allusione al problema dell’orbita di Mercurio⁵³⁵. Tra le diverse teorie trasmesse dalla letteratura astronomica una è quella che, passando l’orbita del pianeta molto vicino al sole, esso sia oscurato dal riverbero dei raggi del luminare. Vediamo come l’osservazione di questo fenomeno confluisce nel mito, ad esempio, nelle *Geneal. Deor. Gent. II, 7*:

2. *Illi insuper Staius galerum additis dicens “Obnubique comas et temperat astra galero”.*

5-7. *Sane libet intentum poetarum explicare latius ut, quantum cum astrologis convenient, manifester apertius. Dicunt igitur, ut a capite sumamus exordium, eum tectum galero, ut per hoc sentiamus quia, sicut qui galero tegitur yumbres fugit et radios, sic et Mercurius solaribus tectus radiis, quibus fere semper iunctus est, fugit aspici a mortalibus; rarissime quidem videtur, et paucis notus est, et mercurialis homo calliditate suum tegit consilium.*

Questo aspetto viene sempre legato nei poemi astronomici alla rapidità negli spostamenti del pianeta e trasposto nel mito del dio dai calzari e dal cappello alato⁵³⁶.

Come abbiamo detto in apertura, Mercurio è anche il dio dei ladri (T: *qui doctor primarius in arte robandi es*; C: *qui fur es et latro et primus in arte robandi*) e Folengo inserisce subito il racconto del furto degli armenti di Apollo, con la successiva vendetta da parte del dio, la cui prima attestazione risale all’*Inno omerico ad Hermes*. Il racconto dell’episodio è riportato anche nelle *Geneal. Deor. Gent. 2. 12*:

1. [...] *De quo talis a Theodontio recitatur fabula: quod cum, vidente nemine preter Bathum quendam, Apollinis vaccas futuras fuisse, Batho, ut hoc nemini revelaret, unam concessit ex vaccis, demum in faciem alteram transformatus experturus Bathi fidem ad eum rediit promisitque ei taurum si sublatas sibi vaccas ostenderet; Bathus autem omnia que viderat revelavit, quam ob rem turbatus Mercurius eum mutavit in saxum quod indicem vocavere priores, nos autem paragonem vulgo dicimus. (2) Tandem cum*

⁵³⁵ Sull’argomento vedi anche CULIANU (1981), pp. 96-110.

⁵³⁶ Vedi ad esempio l’epiteto in HOR. *carm. 2. 7, 13 Mercurius celer*; Germ. 1. 4 *Mercuriusque celer*. Nelle *Gen. Deor. Gent. II, 7, 6* in merito alla velocità Mercurio: *Alata etenim habere talaria, velocitatem eius non solum in motu, qui illi circa epicyclum velocissimus est, sed ob celerem aliorum corporum supercelestium proprietatum assumptionem atque traditionem, ex qua mercurialium etiam hominum velox versipellisque circumflexio denotatur.*

divinitate sua fretus hoc cognovisset Apollo, sumpto arcu voluit Mercurium sagittis occidere, sed Mercurius prestigio invisibilis factus ledi non potuit. Postremo, inter eos inita concordia, citharam a se compertam Mercurius concessit Apollini. Apollo autem virgam concessit eidem.

Il palazzo di Mercurio è paragonato a un'enorme stalla piena di animali, frutto di rapina da parte del dio. L'amplificazione è comica anche perché la lista di animali rapinati dal dio si abbassa fino a comprendere pecore, buoi, capre, asini, maiali e perfino cammelli, ben distanti dalle vacche sacre ad Apollo. Il verso T.84:C.77, con la clausola onomatopeica che riproduce il belato delle pecore, ci conduce anche a livello uditivo in un ambiente agricolo-pastorale decisamente lontano dal mito.

Per quae tercentum pegerae faciendo bebeum sunt ubi sex centum pegerae, cridantque bebeum

Pur tuttavia, il ritratto folenghiano del dio si appoggia su tutta una serie di *fabulae* ormai abbondantemente tradite: Mercurio è il dio dei ladri, ha i calzari e il cappello alato, possiede il caduceo donatogli da Apollo, è inventore della lira, dà e toglie il sonno, è protettore dei mercanti, porta la pace e la guerra, è protettore (se vuole) delle amicizie, cfr. *Geneal. Deor. Gent. II. 7*:

1. *Scribit enim de eo sic Virgilius: «Primum pedibus talaria nectit Aurea que sublimem alis sive equora super Seu terram rapido pariter cum flamine portant. Tum virgam capit hac animas ille evocat Orco Pallentes alias sub tristia Tartara mittit. Dat somnos adimitque et lumina morte resignat. Illa fretus agit ventos et turbida tranat Nubila».*

4. *Albumasar autem, maxime inter antiquos auctoritatis homo, asserit Mercurium adeo flexibilis nature, ut e vestigio ad naturam eius cui adheret et ipse suam naturam convertat.*

[...]

5. *Venerabilis autem Andalo, preceptor meus, eum complexione dicit calidum et siccum eumque significare [...] acumen ingenii, prescientiam futurorum, arimetricam et geometriam atque astrologiam, et hinc descriptionem tam celestium quam terrestrium rerum omnium; [...] mendacium et testimonium falsum [...] substantie desolationem, negociaciones et emporia, contentiones, [...] amicitie retentionem.*

Questa lista che elenca le qualità di Mercurio è compendiata da Boccaccio in una forma che, citando tra le varie fonti anche quella astrologica di Albumasar, interpreta il mito ponendo particolare attenzione agli influssi del pianeta. Il testo boccaccesco viene preso e trasposto da Folengo cambiando appena l'ordine delle sequenze e ponendo il

lettore, attraverso un processo di abbassamento e rovesciamento, quasi difronte all'oroscopo di Cingar.

4.3. De Venere

Per comprendere il complesso gioco di rimandi utilizzati da Folengo nel tratteggiare la figura di Venere occorre considerare che questo passo è profondamente collegato con il successivo del Sole, nel quale viene presentata la figura della Primavera e, in chiusura del libro, un esplicito riferimento a Mantegna 'pictor celeberrimus'. In questo paragrafo verranno analizzati solo i versi relativi al cielo di Venere senza anticipare gli elementi - anche iconografici - presenti nel passo successivo che verranno presi in esame, in un secondo momento, segnalando i modelli comuni e provando a trarre delle conclusioni.

De Venere.

	<i>Sed iam de Veneris coelo parlatio fiat.</i>		<i>Sed iam de Veneris coelo nunc sermo fiatur.</i>
	<i>Ipsam cernebam solis seguitare pedattas,</i>		<i>Ipsam mirabar Phoebi seguitare pedattas,</i>
	<i>Quando idem Phoebus Neptunia tecta subintrat.</i>		<i>quando idem Phoebus neptunia regna sotintrat.</i>
105	<i>O quantas voltas Vulcano cornua fecit,</i>	95	<i>O quantas voltas plantavit cornua zoppo</i>
	#		<i>ghiottoncella viro, fusosque in vertice tortos!</i>
	<i>Nam sgarlatatus constat suus esse maritus.</i>		<i>Vulcanum siquidem Veneris patet esse maritum,</i>
	<i>Attamen ipsa fuit comuni iugiter uxor.</i>		<i>sed populi siquidem Venerem patet esse maritam.</i>
	<i>Dum martellaret ferrum Vulcanus in antro,</i>		<i>Dum martellabat ferrum Vulcanus in antro,</i>
	<i>Vel Iovis azzali strales fabricaret acutas,</i>		#
110	<i>Mars occulte suo semper vangabat in horto.</i>	100	<i>Mars occulte suo vangabat semper in horto.</i>
	<i>Sed tamen in trapola, Phoebo monstrante, capatus</i>		#
	<i>Mars fuit, unde suum moverunt numina risum,</i>		#
	<i>Nam Venerem tortos facientem denique fusos,</i>		#
	<i>Cum Mavorte suo Vulcanus reteprehendit.</i>		#
115	<i>O quantos etenim Vulcanos credimus esse.</i>		<i>O quot Vulcani, quot Martes, quotve bramosae</i>
	<i>O quantas Veneres, quae Pallados instar habentur.</i>		<i>prevendae alterius mulae, vaccaequae trovantur!</i>
	<i>Ipsa Venus terzo casamentum fixit in orbe,</i>		<i>Ista Venus terzo casamentum fixit in orbe,</i>
	<i>Per quem nimpharum multis sociata brigatis,</i>		<i>per quem, nympharum multis comitata brigatis,</i>
	<i>It nitidas relegendo rosas, violasque recentes,</i>	105	<i>it nitidas relegendo rosas, violasque recentes,</i>
120	<i>Mentam, Garofolos, Mazuranam, Basalicoium,</i>		<i>mentam, garofilos, mazuranam, basalicoium.</i>
	<i>Texunt freschadas, ghirlandas, sarta, coronas,</i>		<i>Ghirlandas texunt, freschadas, sarta, corollas,</i>
	<i>Diversasque canunt canzones, metra, sonettos,</i>		<i>diversosque canunt strambottos atque sonettos,</i>
	<i>Diversosque sonant chitarinos, atque leuctos,</i>		<i>diversasque sonant arpas, manacorda, leuttos.</i>
	<i>Hic semper ballant, saltant danzantque puellae,</i>	110	<i>Hic semper saltant, ballant, danzantque puellae,</i>

- 125 *Seque lavant freschis in fontibus ac seriolis.*
Venticuli tenues crebris sub frondibus afflant,
 #
Et straccatarum nympharum pectora mulcent.
Hic Fagi, Pinus, Cedri, Pomrancia, Nespoi.
Spernazant umbras, sub quas hae saepe repossant.
- 130 *Ad cazzam vadunt, arcus pharetramque ferentes,*
Discazzant cervos, Lepores, agilesque caprettos,
Extra boscaiam de Cedris atque Narancis.
 #
Non hic villani terram vangare fadigant,
Non hic villanae stupam filare videntur,
- 135 *Non hic plantantur caepae, non hic ravanelli,*
Non hic porra nocent, non alia fortaque nasum,
Non hic urticae, spinae sub tegmine celant
Serpentes, rospos, bissos, gelidasque lusertas.
Hic nisi grata quies, nisi pax, nisi summa voluptas,
- 140 *Hic nisi gentiles animi, gentilia corda.*
Dum Venus in tanto laetatur pulcra triumpho,
Expectat donec vult sol equitare per orbem,
Quem festina suo cupiens precedere cursu,
 #
Et ponens capiti vario de flore coronam,
- 145 *Scandit in auratam, roseam niveamque caretam,*
 #
 #
Vadit ad oceanum vecchium comitata puellis,
 #
Expectat solem, quem prospicit esse propinquum,
Quo viso rutilam liquido de gurgite frontem
Explicat, et se se mortalibus omnibus offert.
 #
- 150 *Parviculis modicam generat splendoribus umbram,*
Ac reliquas penitus discazzat ab aethere stellas.
Sic sic Phoebeos rutilans Venus indicat ortus.
Quattuor hanc menant spaciosa per aethera cigni,
Quos quandoque avium mater, Iovis urget osella.
- seque lavant nudas in fontibus atque laghettis.*
Venticuli molles myrthorum frondibus atque
floribus insultant, frescas ornantibus herbas,
et straccatarum nympharum pectora mulcent.
- 115 *Hic fagi, pini, cedri, pomrancia, nespoi,*
spernazant umbras, ubi nymphae corpora possant.
Ad cazzam vadunt, arcus et stralia portant,
discazzantque leves dainos, agilesque caprettos.
Non mancant boschi de cedris, deque narancis,
 120 *de myrthis, lauris, lentiscis, atque ginepris.*
Non ibi villani terram vangare fadigant,
non ibi villanae stoppam filare videntur,
non ibi plantantur ravanelli, porra, cipollae;
non aiium, capiti nocuum, tyriaqua vilani;
- 125 *non ibi sub spinis, urticis, atque ruidis*
stant serpae, rospi, bissae, turpesque ranocchi.
Hic est grata quies, hic pax, hic plena voluptas,
hic sunt gentiles animi, gentilia corda.
Dumque Venus tanto gaudet bellina diporto,
- 130 *expectat donec vult Sol equitare per orbem,*
quem leggiadra suis cupiens anteire caretis,
plus bellas mandat sibi retro venire puellas,
quae impositis capiti ghirlandis, quaeve tenentes
in manibus virides frascas, madidasque rosada,
- 135 *compagnant dominam, saltantes atque canentes.*
Illa praeit, recreatque polos, et plena rosarum
vadit ad oceani regnum, quo spumea nata est;
cuius turratur niveis carretta columbis,
quumque propinquantem sentit succedere Phoebum,
- 140 *en scoprit rutilam tremulo de gurgite frontem,*
atque sui formam visi mortalibus offert.
Iamque omnes alias discazzat ab aethere stellas,
et modicis parvam generat splendoribus umbram.
 #
 #
 #

Glosse di T

- 106 *Garlettus est pars superior calcagni, unde sgarlatatus dicitur qui sine garletto zopegat.*
- 107 *Comuni: plebis, universitatis.*
- 112 *Suum dixit, quia nescit quomodo rideant.*
- 115 *Notandum.*
- 120 *Basalicoium: herba de qua gignitur scorpio*
- 123 *Chitarinus habet novem cordas - teste Boëtio-, leüttus undecim.*

Dal momento che Cingar esce di notte per scrutare il cielo, la prima volta che scorge Venere è al tramonto, quando il pianeta segue l'orbita del sole che sembra gettarsi nel mare (*Quando idem Phoebus Neptunia tecta subintrat*). Quella relativa al tramonto del pianeta (e alla fine del passo all'alba) è l'unica osservazione astronomica dell'episodio, perché subito viene raccontata la *fabula* del tradimento di Venere con Marte ai danni di Vulcano.

La fonte più antica è naturalmente *Od.* 8. 265 ss. in cui un rapsodo nel palazzo di Alcino canta la storia dell'amore tra Ares e Afrodite, consumato nel palazzo coniugale. Ma la ripresa più divertente della storia è quella di Ovidio (*ars.* 2. 561-600) il cui intento è istruire gli amanti, non proteggere la fedeltà coniugale. Vulcano, avvisato da Febo, aveva architettato il modo di sorprendere i traditori: costruì una rete fatta di catene sottilissime che tese al di sopra del talamo fingendo poi di recarsi a Lemno. Spinto dal desiderio Marte raggiunse subito Venere nel suo letto, ma presi dal sonno dopo l'amore, gli amanti furono avvolti e intrappolati dalla rete. Accorsero tutti gli dei a deriderli, finché Nettuno non li fece liberare.

Nel testo ovidiano a prendersi gioco della zoppia e delle mani indurite del marito è la stessa Venere:

*A, quotiens lasciva pedes risisse mariti
dicitur et duras igne vel arte manus!*

Con rovesciamento parodico (di stampo misogino) Folengo riprende Ovidio, burlandosi insieme dell'infedeltà della donna e dell'aspetto (*sgarlatatus*⁵³⁷) del marito:

105 *O quantas voltas Vulcano cornua fecit,*

#

Nam sgarlatatus constat suus esse maritus.

Attamen ipsa fuit comuni iugiter uxor.

95 *O quantas voltas plantavit cornua zoppo*

ghiottoncella viro, fusosque in vertice tortos!

Vulcanum siquidem Veneris patet esse maritum,

sed populi siquidem Venerem patet esse maritum.

Nel leggere i versi di biasimo a Venere, soprattutto nella versione *Cipadense*, si potrebbe pensare ad un'eco del celebre detto riferito a Cesare riportato da Svetonio nella *Vita Divi Iulii*, 52: *omnium mulierum virum et omnium virorum mulierem*, dove l'analogia consisterebbe nel gioco di parole e nel comune contesto di scherno nei confronti di un

⁵³⁷ CHERUBINI (1827) s.v. *sgarlet, garetto, vedi Gambetta.*

comportamento sessualmente riprovevole. A rigore, però, in Folengo l'accento viene posto soprattutto sulla contrapposizione *maritum/maritam*, termini che nella loro apparente identità rinviano, al contrario, a situazioni opposte.

L'episodio ovidiano è riportato distesamente in *Geneal. Deor. Gent.* IX. 3. 6 (in cui viene citata la fonte omerica) ma anche, sinteticamente, in XII. 70. 2:

Hunc preterea dicunt, ostenso illi a Sole adulterio Veneris coniugis sue et Martis, ambos invisibilibus catenis coeuntes alligasse. Vocant illum etiam Mulciberum, et filiorum plurimum faciunt patrem.

L'espressione in T.113 (*tortos facientem fusosos*) o, come in C. 96 (*fusosque in vertice tortos*) equivale al detto popolare "fare i fusi torti" ovvero "fare le corna". Tale espressione, dice Zaggia, entrerà attraverso la traduzione del *Baldus* anche in lingua francese⁵³⁸. Lo sdegno e la riprovazione nei confronti del tradimento della dea finisce per colpire quasi tutto il genere femminile con la ripresa anaforica del modello ovidiano citato precedentemente. In questo modo la sovrabbondanza genera un riso "punitivo" che sfocia in una battuta volgare nella *Cipadense*:

O quantos etenim Vulcanos credimus esse.

O quot Vulcani, quot Martes, quotve bramosae

O quantas Veneres, quae Pallados instar habentur.

prevendae alterius mulae, vaccaeque trovantur!

Durante il Rinascimento circolarono molte versioni allegoriche di questo episodio utilizzato in senso etico in cui il connubio tra Venere e Marte voleva simbolizzare il ritorno alla pace. L'influenza di questo quadretto folenghiano potrebbe ritrovarsi in un poemetto in lingua maccheronica *Dictamen metricum de bello huguenotrico et reistororum piglamine ad sodales*, di Remy Belleau (scritto nella seconda metà del Cinquecento) in cui l'adulterio degli dei è declinato in senso burlesco e Vulcano viene messo in ridicolo:⁵³⁹

Tempus erat quo Mars rubicundam sanguine spadam

Ficcarat chocho, permutaratque botilla,

Ronflabatque super lardum, vacuando barillos,

Gaudebatque suum ad solem distendere ventrem,

Et conni horridulum Veneris gratare pilamen,

⁵³⁸ ZAGGIA (1995), p. 82. Vedi anche MARGUERON (1976), pp. 439-45.

⁵³⁹ Cfr. FORD (2011), pp.77-78.

*Volcanique super pileum attaccare penachium,
 Nam Jovis interea clochitans, dum fulmen aguisat
 Et resonare facit patatic patatacque sonantes
 Enclumas, tornat candens dum forcipe ferrum
 Martellosque menat, celeries menat ille culatas
 Et forgeronis forgat duo cornua fronti,
 Sic tempus passabat ovans cornando bonhomum
 Artes oblitus solis, Divumque bravadas,
 Non corcettelos, elmos, non amplius arma,
 Nil nisi de bocca Veneris Mars basia curat
 Basia quae divos faciunt penetrare cabassum*

L'attività di fabbro di Vulcano che in Folengo distraeva il dio mentre alle sue spalle si consumava il tradimento, finisce per produrre '*forgeronis... duo cornua frontis*', mentre Marte non si cura più della guerra perché è preso dalle grazie di Venere.

Terminata la parte erotico-comica, Cingar passa alla descrizione del palazzo di Venere, posto nel terzo cielo, che naturalmente ospita il topico giardino popolato di ninfe che se ne vanno allegre raccogliendo rose, viole e garofani, ma anche erbe aromatiche come menta, maggiorana⁵⁴⁰ e basilico.

Che il giardino di Venere, come *locus amoenus*, sia attestato nella tradizione è manifesto anche in questo passo delle *Genal. Deor. Gent.* 9. 4:

Huic preterea Claudianus ubi De laudibus Stylichonis [ma: Epithalamium de nuptis Honorii] apud tuam Cyprum, rex optime, deliciosissimum describit viridarium, in quo omnia facile possint enumerari spectantia ad suadendam lasciviam. (...) et perseverat infra per quadraginta versus (...). Et hic idem viridario descripto quam grandis sit Veneris cura circa cultum et ornatum opponit dicens: «Cesariem tum forte Venus subnixa corusco» et infra per decem versus.

A Claudiano si ispirano l'*Urania* di Pontano (all'altezza del cielo di Venere l. 177 ss) e il I libro delle *Stanze*, (69 ss) di Poliziano⁵⁴¹ che si chiude con la descrizione del

⁵⁴⁰ In *Aen.* l. 680-694 e in l. 760 viene rappresentata l'isola di Cipro con il giardino di Venere dove venne nascosto Ascanio mentre era sostituito da Cupido alla reggia di Didone. L'isola è circondata da boschi profumati di maggiorana.

⁵⁴¹ L'*editio princeps* delle *Stanze da messer Angelo Politiano cominciate per la giostra del Magnifico Giuliano di Pietro de' Medici*, è del 1479.

giardino di Venere⁵⁴².

In Claudiano l'episodio segue questo schema: Cupido si reca a Cipro a far visita alla madre. Il giardino del palazzo sorge su un monte scosceso ed è inaccessibile perché cinto da una siepe d'oro, opera di Vulcano. È sempre primavera, unico vento che soffia è Zefiro. Il boschetto è popolato da uccelli canterini, non mancano i corsi d'acqua (dei quali uno è dolce e uno è amaro dal momento che contiene miele mescolato con veleno). Il giardino è abitato anche dalle Ninfe e dalle personificazioni dei sentimenti (che possono essere positivi o negativi) tra cui *Licentia*, *Irae*, *Pallor*, *Audacia*, *Iuventus* e *Senium*. Il palazzo è fatto di pietre preziose, anche questo opera di Vulcano. Venere viene descritta mentre si pettina i capelli.

Nel corrispondente passo dell'*Urania*, Pontano opera una riduzione rispetto al modello: dice solo che il giardino è pieno di fiori e vi regna un'eterna primavera, c'è comunque una fonte d'acqua. È, come in Claudiano, popolato dalle personificazioni raffiguranti i sentimenti, ma solo quelli positivi, tra i quali possiamo annoverare la dea Voluttà. Riguardo alla descrizione di quest'ultima, Pontano attua un'amplificazione di alcuni versi, aggiungendo particolari: è una donna bella e sensuale, ha i capelli biondi, è adorna di ghirlande, sparge attorno a sé un profumo di rose⁵⁴³.

Il regno di Venere resta comunque dominato dall'*otium*, che (con un richiamo all'*Inno a Venere* lucreziano) è preludio alla lussuria⁵⁴⁴. Come Virgilio sono eliminati gli atteggiamenti frivoli della dea che non è ritratta mentre si pettina i capelli. E riprendendo ciò che viene detto da Manilio su Venere (in 2. 924-926) Pontano ne esalta la funzione anche come dea della fecondità e nume tutelare dei matrimoni e dei talami.

Il corso astrale del pianeta viene descritto con l'immagine di Venere che guida un carro trainato da cigni (il modello è probabilmente STAT. *Silvae*, 1. 2: *l'Epithalamium in Stellam et Violentillam*,) e può essere ammirato nel suo massimo splendore all'alba e al tramonto.

Poliziano, rispetto all'*Urania*, imita Claudiano in maniera più rigorosa: il giardino, per esempio, è collocato proprio a Cipro ed è circondato da mura d'oro; ci sono

⁵⁴² RACZYŃSKA (2015), pp. 141-49.

⁵⁴³ Per la descrizione della Voluttà è evidente la contaminazione tra la *redimita Voluptas* di STAT. *Theb.* 10. 101 e l'incontro di Venere con Enea in *Aen.* 1. 320-321, così come con OV. *met.* 10. 535-536. Il profumo emanato dalla dea richiama la *Flora* descritta in OV. *fast.* 5. 195.

⁵⁴⁴ Da ricordare che Pontano, assieme a Marullo, lavorò alla riedizione del *De Rerum natura* che era stato riscoperto da Poggio Bracciolini, cfr. TATEO (1960), pp. 51-53.

due ruscelli di acque dolci e amare; gli amorini e Cupido giocano e preparano le frecce.

L'autore delle *Stanze* espande, rispetto al modello, la descrizione delle divinità-sentimenti e quella del palazzo amplificando dettagli sui fiori⁵⁴⁵ e sugli animali, mentre omette alcuni particolari del giardino per insistere su quelli del palazzo e delle opere d'arte che lo decorano: si tratta di un paesaggio erudito costruito attraverso immagini tratte da favole mitologiche (nelle quali molto spesso le protagoniste vivono degli amori infelici - come Europa, Dafne, Arianna). In uno dei bassorilievi del palazzo è raffigurata la nascita di Afrodite dalla schiuma del mare.

La rappresentazione indiretta del mito, nelle *ekphraseis* delle decorazioni di un palazzo straordinario, appare comunque anche in quello di Siface nell'*Africa* del Petrarca: di Venere (sempre circondata da rose e da colombe, accompagnata da tre fanciulle nude e da Cupido) è rappresentata la nascita, il cocchio, e l'incontro con Amore nel palazzo mentre la dea si pettina i capelli. Quest'ultima scena è però modificata da Poliziano che immagina Cupido che sorprende la madre nei suoi incontri con Marte (cfr. LUCR. 1. 33-37⁵⁴⁶).

Questi modelli sono stati certamente presenti a Folengo: nel giardino di Venere c'è la brigata delle ninfe oziose (*straccatae*) e inghirlandate (*It nitidas relegendo rosas, violasque recentes / Mentam, Garofolos, Mazuranam, Basalicoium*) che si diletta con canti (T. 122-123: *canunt canzones, metra, sonettos, / diversosque sonant chitarinos atque leuctos*, con la glossa che cita Boezio ; C.108-109: *diversosque canunt strambottos atque sonettos, / diversasque sonant arpas, manacorda, leuttos*). Ci sono due termini per definire i corsi d'acqua (*fontibus ac seriolis* dove la variante di C toscanizza il macaronismo del secondo termine con *laghettis*): una distinzione che in T forse intendeva richiamare le acque dolci e amare presenti in Claudiano e riprese da Poliziano.

C'è poi la lista degli alberi, tra cui quelli da frutta; da notare che vengono ripetuti due volte quelli che producono agrumi (T. 128: C. 115: *cedri, pomrancia*; T. 132 : C. 119: *cedris atque narancis*)⁵⁴⁷. Nell'*Urania*, all'altezza del cielo di Venere, c'è un riferimento alla rielaborazione del mito di Adone collegato con il cedro (1. 483: *te cedrus flevit*). Questo elemento fa pensare alla componente epillico-innovativa della mitografia

⁵⁴⁵ Il catalogo dei fiori (che richiama le favole delle *Metamorfosi*) annovera la Viola, il Giacinto, il Narciso, la Clizia, l'Adone, il Croco, l'Acanto.

⁵⁴⁶ [Marte] *in gremium qui saepe tuum se / reiicit aeterno devictus vulnere amoris, / atque ita suspiciens tereti cervice reposita / pascit amore avidos inhians in te, dea, visus / eque tuo pendet resupini spiritus ore.*

⁵⁴⁷ Sempre nel contesto del *locus amoenus* riferito a Venere (il mirto è la pianta che la rappresenta) anche in T. 16. 37-38 torna la presenza degli agrumi: *Ac circa fontem lauri mirtique virebant, / Limones, cedri, fortes dulcesque naranci.*

creata da Pontano⁵⁴⁸ su questo tema, inserita poi nel *De Hortis Hesperidum*⁵⁴⁹ che, sul modello delle *Georgiche*⁵⁵⁰, descrive la coltivazione dei cedri⁵⁵¹. Questo poema faceva infatti parte di un programma culturale che aveva come obiettivo la celebrazione di Virgilio e legava tra loro le città di Mantova e Napoli. Era dedicato a Francesco Gonzaga (che a sua volta aveva commissionato a Mantegna il progetto per una statua di Virgilio⁵⁵²). In ogni modo l'identificazione dei *poma aurea* con i cedri, e l'equiparazione del giardino di agrumi con l'orto delle Esperidi, ebbe una larga diffusione nella letteratura rinascimentale⁵⁵³.

Nel giardino folenghiano le ninfe si dedicano alla caccia, mentre non sono necessari i lavori agricoli, dal momento che i frutti della terra crescono spontaneamente. I versi descrivono questo fatto per negazione, attraverso l'anafora (in T. *non hic*; in C. *non ibi*) in cui vengono elencate le attività che “non devono” essere fatte. Mi sembra un rovesciamento paradossale dei versi presenti nel giardino del *De Hortis Hesperidum* in cui Pontano inserisce una *laude industriae humanae* (2. 407-431)⁵⁵⁴:

*Scilicet ut Iove nata Fides, tellure relicta,
Detestata hominum mores secessit Olympo,
Illicet emersit Fraus, admonituque deorum
Destitit assuetas tellus producere fruges
Sponte sua, nullis hominum ante obnoxia curis;
Cui Labor impatiensque ocii languentis Egestas
Auxilio occurrere et fato Industria maior.
Haec Indo advexit merces, pelagoque negatum
Stravit iter, secuitque cavis liquida aequora velis;
Haec armenta boum domitans summisit aratro,*

⁵⁴⁸ Nel mito classico delle fatiche di Ercole, il frutto sottratto dal giardino delle Esperidi diviene il cedro. Parlando del cedro, Pontano vi innesta la *fabula* della morte di Adone e della sua metamorfosi in questa pianta (nel racconto ovidiano dal corpo di Adone nasceva l'anemone, cfr. *met.* 10. 735-739). Il frutto del cedro viene poi affidato da Ercole alla ninfa Orniale (che rappresenta Formia). Poi la pianta, scomparsa dalla penisola per una vendetta di Giunone, venne portata nuovamente in Italia dai discendenti di Enea.

⁵⁴⁹ Pubblicato a Venezia nel 1505. L'edizione di riferimento qui è SOLDATI (1902), I, pp. 227-261.

⁵⁵⁰ TILLY (2018), pp. 183-215.

⁵⁵¹ Sull'argomento vedi anche A. SEGRE (1996), pp. 19-40.

⁵⁵² Del progetto resta un bozzetto conservato al Louvre (Département des Arts Graphiques, RF 439), cfr. LUZIO et al. (2006).

⁵⁵³ Anche se nell'*HP*, che è un modello presente in Folengo e in cui è attivo il *topos* del giardino, non è chiaro cosa siano questi frutti che sono comunque legati a Venere, cfr. ARIANI et al. (1998), I, pp. 233-234.

⁵⁵⁴ Il tema della debolezza innata dell'uomo e della sua capacità di migliorare le proprie condizioni attraverso l'intelligenza e l'ingrato lavoro è ricorrente nella produzione di Pontano che utilizzò l'*Urania*, così come il *De rebus coelestibus*, per sostenere che l'influsso performativo dei pianeti nella creazione del mondo era compatibile con il libero arbitrio. cfr. GODDARD (1991), pp. 250-62.

*Invertitque solum, cultis dominetur ut arvis,
 Praescipsitque ovibus, carpsitque e vellere lanam,
 Nudaque textilibus velavit corpora pannis,
 Construxitque domos, frigus quis arcet et aestus;
 Quaeque olim sterilis fuit arbor et horrida cultu,
 Hanc ferro domuit vertitque ad munera frugum,
 Insitio ut plantas foecundet et imperet hortis,
 Degenerent ne poma, genusque in secla propagent.
 Non igitur tantum pratis armenta, nec herbae
 Himbribus, aut apium debent examina rori,
 Quantum de rebus merita est Industria nostris;
 Cuius ope ingenium sese extulit et caput astris
 Admovit, maria ac terras sibi subdidit, ut nil
 Liquerit intentatum, ut summo e vertice Olympi
 Traxerit attonitas citrii ad spectacula Musas.*

Qui il superamento della fine dell'età dell'oro, in cui la terra dava spontaneamente i suoi frutti, avviene grazie all'influsso positivo della personificazione dell'*Industria* fondamentale per la nascita e lo sviluppo delle attività umane. Già nel I e II libro dell'*Urania* Pontano aveva descritto la creazione del mondo da parte delle virtù informatrici dei pianeti, che però si erano esaurite alla nascita dell'uomo ferino. Ai pianeti sarebbero subentrati i segni zodiacali, ciascuno con il proprio influsso, per consentire all'uomo di raggiungere, con la forza del proprio lavoro, lo sviluppo della civiltà. In questo senso Folengo si trova agli antipodi della concezione pontaniana, perché il lavoro (soprattutto quello agricolo) viene sempre dipinto come una maledizione, una calamità dolorosa e faticosa cui l'uomo deve sottostare. In Pontano al contrario si percepisce quasi un moto di orgoglio nei confronti delle risorse intellettuali e operative che l'uomo impiega nelle proprie attività.

Il passo del *Baldus* si chiude con un'ultima allusione astronomica all'orbita di Venere desiderosa di precedere il corso del Sole all'alba e in T. 145 sale sul suo carro (*auratam, roseam, niveamque carrettam*) gettandosi nell'Oceano (C. 137 aggiunge: *quo spumea nata est*) per poi emergere radiosa dalle acque:

<p> <i>Quo viso rutilam liquido de gurgite frontem Explicat, et se se mortalibus omnibus offert.</i> </p>	<p> <i>en scoprit rutilam tremulo de gurgite frontem, atque sui formam visi mortalibus offert.</i> </p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La clausola maniliana (5. 595: *Illa subit contra uersamque a gurgite frontem*)

riferita all'emergere del mostro marino che combatte contro Perseo, viene usata da Folengo per descrivere il trionfo iconografico della Venere rinascimentale, che con il consueto contrasto comico, viene abbassato nella *Toscolanense*, tornando alla materialità terrestre, dove i cigni che trainano il suo carro sono minacciati (*quandoque*) dal loro predatore naturale, l'aquila:

*Quattuor hanc menant spaciosa per aethera cigni,
Quos quandoque avium mater, Iovis urget osella.*

Nelle *Metamorfosi* di Apuleio, all'interno della fabula milesia di Amore e Psiche, nei rari passi in cui Venere viene ritratta con i suoi canonici attributi divini - in trionfo sul suo carro trainato da uccelli - viene sottolineato che questi sono immuni dalla minaccia dell'aquila (6. 6):

*Curram deae prosequentes gannitu constrepenti lasciviunt passeret et ceterae quae dulce cantitant aves melleis modulis suave resonantes adventum deae pronuntiant. Cedunt nubes et Caelum filiae panditur et summus aether cum gaudio suscipit deam, **nec obvias aquilas vel accipitres rapaces pertimescit magnae Veneris canora familia.***

La chiusa folenghiana, al contrario, nega palesemente questo assunto (T. 152: *Quattuor hanc menant spaciosa per aethera cigni / Quos quandoque avium mater, Iovis urget osella*), con una replica diretta alla tradizione. Sembra infatti che Folengo risponda al mito dell'invulnerabilità dei cigni presentando la realtà ferina della legge naturale: l'aquila è un predatore da cui nessuno può scampare, neanche gli uccelli che trainano il carro di Venere.

Nel concludere è doveroso comunque osservare anche un preciso riferimento astronomico: nei poemi aratei, infatti, la levata del Capricorno mostrava la contemporanea comparsa nel cielo delle costellazioni del Cigno e dell'Aquila, cosa che permette a Folengo di costruire questa conclusione parodica di un testo letterario appoggiandosi alla lezione di Arato. Così Germanico in *Arat.* 690-692 : *redit armiger uncis / Vnguibus, ante omnis gratus tibi, Iuppiter, ales. / Omnibus et stellis Cygnus redit;* così Avieno in *Phaen.* 1257-1258: *Rursum procul erigit aethra / Cygnum Aquilamque Iouis.*

4.4. De Sole

Annunciato da Venere appare quindi il Sole e Cingar si accinge a descriverne il palazzo. Come già detto in apertura dell'*Astrologia Cingaris* il numero di versi (301) dedicato a questo pianeta nella *Toscolanense* è circa sei volte quello dedicato a Venere (54 in T e 51 in C) e nella *Cipadense* Folengo ne aggiungerà altri quattordici. La struttura dell'episodio può essere suddivisa in cinque sequenze: la prima è dedicata al palazzo del Sole abitato dal Tempo e dalla moglie Natura che partorisce le quattro stagioni. Ad ogni stagione è ispirata poi una sequenza che, partendo da ipotesti eterogenei e - come vedremo - suggestioni iconografiche, viene elaborata dalla fantasia folenghiana secondo il meccanismo della reciproca interferenza. Il fatto che il Sole occupi una così grande porzione di versi ha fatto pensare Giordano Rodda ad una sorta di eliocentrismo (che muovendo dall'ideologia neoplatonica identificherebbe l'astro con il dio cristiano) declinato in chiave parodica⁵⁵⁵. A mio avviso questa spiegazione non è sufficiente - una parodia al contrario del cielo di Ficino (contaminato dal materialismo macaronico) non significa necessariamente concordare con esso - per dedurre che l'obiettivo di Folengo sia quello di rappresentare un cosmo così corrotto in cui soltanto la grazia può condurre alla salvezza. Sicuramente nell'economia di tutta la digressione il maggiore dei luminari deve avere una posizione privilegiata a causa gli effetti materiali che produce sulla vita terrena: il ciclo solare è misura del tempo diurno e causa dell'alternanza delle stagioni. Ma non credo che nelle intenzioni di Folengo ci sia l'identificazione Sole-Grazia. Dal punto di vista astronomico, forse, la dominanza del Sole rispetto agli altri pianeti potrebbe essere spiegata da una suggestione del sistema geo-eliocentrico delineato da Marziano Capella nel *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*. Già nel I libro infatti Virtù spinge Mercurio alla ricerca di Apollo-Sole e Marziano lo fa muovere secondo la teoria planetaria ideata da Eraclide Pontico⁵⁵⁶ che verrà spiegata in dettaglio nell'VIII libro: il sole, la Luna e i pianeti esterni (Marte, Giove e Saturno) ruotano su cerchi concentrici attorno alla Terra, mentre Venere e Mercurio non ruotano attorno alla terra (VIII 854: *tria item ex iis [scil. sideribus] cum Sole Lunaque orbem Terrae circumeunt, Venus vero ac Mercurius non ambiunt Terram*) ma come satelliti orbitano attorno al Sole (VIII. 857: *denique circulorum suorum centron in Sole constituunt, ita ut supra ipsum aliquando, intra plerumque propinquiores terris ferantur, a quo uno signo et parte dimidia*

⁵⁵⁵ RODDA (2021), p. 190-191.

⁵⁵⁶ FONTANELLA (1992), pp. 34-51.

Mercurius Venuque... dispartur). Per questo motivo le orbite di questi due pianeti appaiono alternativamente come progressioni e retrogradazioni, per cui sembra che il Sole li raggiunge e li sorpassa per poi venire a sua volta raggiunto e sorpassato. Nel viaggio compiuto da Virtù e Mercurio alla ricerca di Apollo si viene a sapere che egli modula armonicamente le orbite del cielo e quindi è posto in una posizione preminente rispetto agli altri pianeti (I. 12-13):

[...] *etiam in coelo orbis parili ratione aut concentus edere aut succentibus convenire. Nec mirum, quod Apollinis silva ita rata modificatione congrueret, quum coeli quoque orbis idem Delius moduletur in Sole: hincque esse quo illic Phebus, et hic vocitetur Auricomus.*

Questa ipotesi giustificerebbe anche il profondo legame, come vedremo, tra l'episodio di Venere e questo del Sole.

De Sole.

155 *Sufficit haec Veneri, Solis veniamus ad orbem,
Qui medios inter coelos sibi tecta locavit,
In quarto quoniam sua splendet mason olympo.
Chortem banditam portis ibi semper apertis
Sol tenet, est cunctis intrandi larga potestas.*
160 *Hic habitat senior maturus nomine tempus,

Qui semper varios horatim sterminat ortus,
Numquam penso durat fundatus in uno,
Nunc vult, nunc non vult, foia legerior omni,
Centipedi similis Ragno,*
165 *Est puer, estque senex, quem barba canuta decorat,
Ac uno quandam tenet in cantone botegam,
Pulveris orloios fabricat, plenosque rodellis,
Quos pulsare horas cum contrapesibus urget,*

*Sat Veneri dictum: Solis veniamus ad orbem,
145 qui medios inter cerchios sua regna governat,
atque suum quarta fabricavit sede palazzum.
Chortem banditam portis ibi semper apertis
Sol tenet, et cunctis intrandi nulla temenza est.
Hic habitat vecchius barbatus, nomine Tempus.*
150 *Tempus, quo nihil hac rerum sub mole terendum
parcius, usque adeo rapidis se surripit horis.
Qui semper varios horatim parturit actus,
qui nec penso manet unquam saldu in uno.
Nunc vult, nunc non vult bagatella, magisque legerus*
155 *quam busca aut folium, quod ventus in aëra menat.*

*Ille sibi quandam tenet in cantone botegam.
Pulveris orloios fabricat, plenosque rodellis.*
#

Il quadro curtense del signore che riceve i postulanti è convenzionale: il palazzo è aperto a tutti (*portis ibi semper apertis*). Qui vi abita il Tempo che, come un artigiano, fabbrica orologi nella sua bottega. Nella *Toscolanense* è definito come *puer senex* (forse anche in ossequio al ciclo dell'anno solare). A mio avviso in questo nesso non c'è nessuna allusione alla tradizione topica del fanciullo saggio (prefigurata dal modello virgiliano

del *puer* della IV *Egloga*) a cui si riferisce Zaggia⁵⁵⁷.

Pensando all'argomentazione agostiniana sul tempo per cui, per connettere le tre dimensioni temporali lineari di passato presente e futuro, è necessario operare una *distentio animi*⁵⁵⁸ in quanto il passato e il futuro non esistono, il Tempo folenghiano supera tale limitazione perché il suo essere è, come l'anno solare, ciclico: contemporaneamente *puer* e *senex*. In contrasto con questo suo statuto però, torna a comportarsi come l'uomo che è spinto a misurare il tempo, costruendo gli orologi⁵⁵⁹. Se a livello filosofico il ragionamento non funziona è invece perfettamente logico se applicato alla mentalità di Cingar: per lui il tempo 'sono' gli orologi, non esiste un'altra dimensione psichica.

Dal momento che nel *Janus* Folengo tratta distesamente il tema del tempo⁵⁶⁰, e che molti dei versi sono in comune con la *Cipadense*, un'analisi comparata con questo testo forse permetterebbe di ampliare la comprensione di questo personaggio inserito nel cielo del Sole.

La data immaginaria dell'azione del *Janus* è la fine di febbraio, che anticamente segnava l'inizio del nuovo anno. Al verso 292 a questo dio è attribuita l'invenzione del calendario pregiuliano:

*Proxima namque dies, et nox haec ultima, signis
Transactis coeunt, nec non vetus interit annus,
ac novus in foribus sumit primordia nostris.
Has ego constitui latio de more calendas*⁵⁶¹

Folengo immagina che il duca Federico, per distoglierlo dalla futilità della poesia macaronica (J. 59-61: *Quo furor ingenium tibi nunc rapit improbus ille, / Ille inquam*

⁵⁵⁷ ZAGGIA (1995), p. 85. Nel commento si rimanda al significato che assumerà l'espressione *puer senex* nella letteratura latina medievale, che attribuisce carattere autorevole e illustre al personaggio a cui è attribuita in CURTIUS (1997), pp. 115-118.

⁵⁵⁸ AUG. *conf.* 11. 24. 31: *inde mihi visum est nihil esse aliud tempus quam distentionem; sed cuius rei, nescio, et mirum, si non ipsius animi.*

⁵⁵⁹ AUG. *conf.* 11. 15. 18: *videamus ergo, anima humana, utrum praesens tempus possit esse longum, datum enim tibi est sentire moras atque metiri.*

⁵⁶⁰ Il *Janus* venne pubblicato nel 1533. L'anno successivo i due fratelli rientrarono in convento grazie all'intercessione di Federico II Gonzaga. Secondo GOFFIS (1985, p. 27-47) le opere contenute in quell'edizione erano pervase dall'eterodossia e dalla speranza di un rinnovamento in seno alla congregazione benedettina. Il *Janus* nasce così permeato da un atteggiamento di 'finto pentimento' per aver dedicato gran parte della sua vita alla "vana letteratura" delle *Macaronee*.

⁵⁶¹ Nonostante l'inizio dell'anno segua l'uso del calendario romuleo, la data è indicata soltanto tramite un'indicazione astronomica, ovvero che il Sole non viaggia più con il segno dell'Acquario.

furor, insulso qui carmine Baldum, / Nescio quem Baldum, simulans, tenet omnia risu?), lo invita a recarsi alla dimora del Tempo (J. 65-66: *quo nihil hac rerum sub mole terendum / Parcius, usque adeo rapidis se surripit horis*) per imparare a farne miglior uso.

Il Tempo vive nel palazzo di Febo, alla sua porta c'è un'Ora vigilante che gli permette di entrare. Incontra subito Giano che - senza svelargli il proprio nome - gli dice che quella è la casa degli Errori: fra molte comode vie fallaci si può trovare solo uno stretto cammino verso la luce. A metà dell'opera Teofilo chiede a Giano di rivelargli chi sia ed egli si definisce il "moderatore del tempo", ovvero il principio, il Caos primordiale o il mondo autogenerato. Essendo la notte di Capodanno lo invita a cena finché, dopo alcuni discorsi sui riti legati a questa festività, inizia a parlare del Diluvio Universale⁵⁶² alla fine del quale lui approdò con l'Arca alla foce del Tevere divenendo primo re del Lazio. Il nome Janus deriverebbe dall'assiro *Jain* (il vino), avendo lui per primo piantato la vite. Per quanto riguarda la figura di questo Giano-Noè, un dio antichissimo, è possibile fare alcune osservazioni sulle fonti, in particolare Macrobio, che interpreta la figura di Giano bifronte simbolicamente (MACR. *Sat.* 1. 9. 4: *Quidam ideo eum dici bifrontem putant quod et praeterita sciverit et futura providerit*; 1. 9. 15: *In sacris quoque invocamus Janum Geminum*) riprendendo Ovidio (*fast.* 1. 139-140: *Sic ego perspicio caelestis ianitor aulae / eoas partes hesperiasque simul*). In Macrobio Giano è il signore delle due vie delle porte del Sole⁵⁶³, una ascendente e l'altra discendente ed è anche il dio del passato e del presente: come *initiator custos* presiede alla porta del Capricorno, attraverso la quale le anime - nella concezione neoplatonica - si liberano dalla schiavitù corporea e ascendono al cielo.

Janus

Quandoquidem deus ille biceps, deus ille biformis

Ianus, ut e monstro vir prodeat, ilicet una

Huc tibi fronte aderit, quem nulla in parte viriles

10 *Defraudantem habitus gressumque et membra videbis.*

I versi in comune tra il *Janus* e la *Cipadense* sono i seguenti: J. 140-177: C. 158-194.

Continuo summis undant ibi turribus atra

nubila, quae pluvio (prout iusserit altus Apollo)

⁵⁶² I motivi scatenanti il Diluvio citati nel poemetto sono l'assalto dei Giganti all'Olimpo e la costruzione della Torre di Babele (che però nella Bibbia è posteriore al Diluvio).

⁵⁶³ In Ov. *fast.* 1.102-103 leggiamo: *Presideo foribus caeli cum mitibus Horis.*

*plena sinus humore cavos, rutiloque vapore,
nunc bibulos placida mulcent aspergine campos;
nunc discussa tonant et torquent fulmina et ictu
grandineo curvi modo spem populantur aratri
et modo brumalis tardo nivis imbre liquescunt.
Saepe tamen vacuum purgantur in aera, nec se
obiiciunt solemque inter, camposque iacentes.
Ventorum hic etiam domus est, et quae omnia certo
sub ductore fluunt, motuque ac fine laborant.
Praeruptas nec enim sine iussu temporis undas
eructare fretum videas, aut ponere fessas.
Flant Euri, altisonum praetexunt nubila caelum ;
flant Zephyri, collecta fugae se se undique dedunt.
Flumina Threiciis Aquilonibus arcta stupescunt ;
mox tumida exuperant ripas urgentibus Austris.
Hic foribus stabulant alternae semper, et ipso
vestibulo positae nent fila cubilibus **Horae**
Horae Parcarum vigiles motusque ministrae.
Ferrea mobilium stat machina plena rotarum,
quas inter se se varias, refluasque vicissim,
pendula detorquent intento fune metalla.
Sex quater haec etiam datur horis cura, minutos
quae obliquant passus, numerosoque ordine se se
ad metam impellunt, ubi quaeliber aere canoro
nuntiat erumpens, quidve umbrae, quidve cosuscae
lucis agat Phoebus, quo ipsi succedere menses
admoniti possint tectis ad iura tyranni.
Post **annus senior** graditur, **cui plurima pectus**
barba tegit, qui fata gerit totamque recenset
temporis expensam, aetatesque, ac singula lustris.
Actor hic est solis, qui bis, terque omne quaterque
supputat in numeros coelum, summamque potenti,
ac procerum primo, dat pleno examine seculo,
seculo cui magnos impendit Phoebus honores,
atque suo lateri semper considerare mandat.*

È chiaro che nella *Cipadense* il Tempo è un alter-ego di Giano, con le Ore che manovrano il meccanismo dell'orologio cosmico (che regola anche il tempo atmosferico, oltre a quello cronologico) la cui rappresentazione richiama molto quella del planetario posta all'inizio dell'episodio alchemico⁵⁶⁴: *J. 136: Illa sed artificum miranda peritia*

⁵⁶⁴ T. XII. 356-357: *Hic prope sentitur giratio magna rotarum / quas velut orloium vaga contrapesia guidant*; C. Maf. III. 185-186: *Hic ascoltantur gyramina plura rotarum / quas velut orlogii vaga contrapesia guidant*. Ma anche T. XII. 367-368: *sed cum perveniunt ad centrum quo sedet arca / stant*

motis / Cardinibus conflarat opus versatile, ut ingens / Circumducta rotae similis structura vehatur.

In ogni caso, i versi *Ferrea mobilium stat machina fixa rotarum, / Quas inter sese varias refluasque vicissim / Pendula detorquent intento fune metalla*, ricordano anche T. 167-168 (... *plenosque rodellis / quos pulsare horas cum contrapesibus urget*) in cui viene descritta la fabbricazione degli orologi nella bottega del Tempo. Alcune di queste idee sul meccanismo ruotante, abbozzate nella *Toscolanense*, ma poi sviluppate allo stesso modo nella *Cipadense* e nel *Janus*, potrebbero dimostrarne una prima gestazione al livello del *Baldus*, che poi è confluita nel poemetto in latino. Il discorso è analogo a quello già fatto a livello del primo *Canto di Giuberto*, in cui propongo l'ipotesi di una datazione anticipata per la composizione della *Cipadense* rispetto alla pubblicazione del *Poema Varium* e del *Janus*. L'anticipazione della composizione della *Cipadense* rispetto alla presunta data di pubblicazione (che è stata solo ipoteticamente stabilita dalla critica, nonostante la lettera prefatoria di Francesco affermasse che Teofilo avesse terminato di comporre il poema nel 1530) comporterebbe la necessità di mettere in dubbio l'idea di una palinodia del poema macaronico per motivi ideologici o religiosi⁵⁶⁵ in quanto farebbe presupporre, da parte di Folengo, un lavoro continuo di revisione dell'opera anche nel periodo in cui non era ancora stato ipotizzato il rientro in convento⁵⁶⁶.

Alla fine del brano ritorna l'immagine dell'anno vecchio che ha il compito di calcolare il tempo passato (C. 187-188 *qui fata gerit totamque recenset / temporis expensam, aetatesque, ac singula lustris*). E quindi diventa forse più chiaro il senso attribuito all'inizio al *puer senex* della *Toscolanense* con l'identificazione con il Tempo circolare dell'anno, scandito dal ritmo dell'orbita solare.

Proseguendo nella lettura veniamo a sapere che il Tempo è sposo di Natura. Nella *Toscolanense* essi sono i genitori delle Stagioni, mentre nella *Cipadense* Natura partorisce al Tempo centomila figli (ma anche castroni e cavalli), in seguito lo tradisce con il Sole con il quale genera le Stagioni.

Tutta questa rappresentazione del Sole circondato da giorni, mesi, anno e stagioni

firmi, tantumque vident girare theatrum; C. Maf. III 197-199: sed quando ad centrum veniunt bigolumque posadae / arca ubi firmatur, stabili que in sede repossat, / stant firmi, cerciosque vident rotolare theatri. Il passo è stato commentato nel presente lavoro.

⁵⁶⁵ GOFFIS (1985), p. 38-39. In questo saggio Goffis interpreta il rapporto del *Baldus* con il *Janus* in senso diametralmente opposto a quello proposto in questo lavoro. A mio avviso l'idea di inscrivere a priori l'ideologia di Folengo all'interno dell'eterodossia religiosa ne ha condizionato l'analisi letteraria.

⁵⁶⁶L'esame dei passi analizzati nel presente lavoro non è esaustivo per dirimere la questione e quindi l'argomento è presentato soltanto come ipotesi da verificare, magari, con un confronto esteso a tutta l'opera di Folengo di questo periodo.

ricorda comunque Ov. *met.* 2. 23-30:

[...] *purpurea velatus veste sedebat
in solio Phoebus claris lucente smaragdis.
a dextra laevaue Dies et Mensis et Annus
Saeculaque et positae spatiis aequalibus Horae
Verque novum stabat cinctum florente corona,
stabat nuda Aestas et spicea serta gerebat,
stabat et Autumnus calcatis sordidus uvis
et glacialis Hiems canos hirsuta capillos.*

In questo caso c'è una profonda differenza con l'*Urania* di Pontano dove vengono riproposte, riecheggiando immagini ovidiane, le riflessioni contenute nei *Saturnalia* di Macrobio (1. 21. 3) - presenti anche nelle *Genealogie* di Boccaccio (4. 3 e 20) - in cui la nascita delle stagioni è causata dalla variazione della luce solare per la morte di Adone⁵⁶⁷: quando l'elemento solare viene a mancare nasce l'inverno, connesso con il pianto luttuoso di Venere. Unica cosa che Folengo ha in comune con Pontano è il rimaneggiamento (in questo caso, grottesco) delle *fabulae* mitologiche per giustificare i fenomeni naturali.

4.4.1. Le Stagioni

Veniamo adesso all'analisi delle quattro sequenze sulle stagioni, la prima delle quali è la Primavera.

De Primavera.

<i>Primavera fuit Veneris mandata fiolo,</i>	<i>Primavera fuit Veneris maridata putello,</i>
175 <i>Qui nuncupatur (si recto recordo) Cupido.</i>	#
<i>Qui post terga gerens alas, volat undique quo vult,</i>	<i>qui gerit in spallis alas de more civettae.</i>
<i>Irrequietum animal, nunquam volitare quiescit,</i>	#
<i>Praesemptuosus cantones praticat omnes,</i>	#
<i>Nudulus it semper, nullamque ferendo mudandam,</i>	<i>Nudus it, et nullis tegitur vergogna mudandis.</i>
180 <i>Nescit vergognam, portat quam semper apertam.</i>	#
<i>Fert arcum, pharetram, stralas dulces et amaras,</i>	<i>Fert arcum semper caricum, plenamque guainam</i>
<i>Cum quibus innumerae cordae franguntur in anno,</i>	210 <i>stralibus innumeris, adeoque sotilibus, ut vix</i>
#	<i>fila sotila magis possint filare begatti.</i>

⁵⁶⁷ NUOVO I. (2003), pp. 989-1012.

	<i>Fert in carcasso varias exinde sagittas, Dicuntur variae, varios quia spargit amores.</i>		<i>Sunt tamen effectu variae, quas iste sagittas slanzat osellazzus, varios quia spargit afannos, cum quibus ad coccam plus centum millia cordas</i>
	#		
	#		
185	<i>Una sagitta suum de plumbo gestat acumen, Namque remucatur tenerini puncta metalli, Nec penetrare potest, nolente Cupidine, panzam.</i>		<i>215 dissipat ognannum, sed nil frustatur azalum. Una sagittarum sors est, cui puncta piombi, unde remucatur nescitque forare coëllum, nec penetrare potest, nolente Cupidine, panzam.</i>
	#		<i>Unde travaiato gentes sub sydere natae</i>
	#		<i>220 vel sibi colla tirant, vel ferro viscera passant. Nam quis homo non se vel desperatus apicchet, vel de praecipiti sibi rumpat turre colengum, si miser, infelix, tragicus, sprezzetur ab illa, quam solam pensat, cupit, ardet, laudat, honorat?</i>
	#		
	#		
	#		
	#		
	#		
	#		
	<i>Auratam sed habet, subtilior altera punctam, Quae scaricata oculos intrat, filzatque magonem.</i>		<i>225 Haec venit a dardis plumbi desgratia: quod, quam meschinellus amas, ab eadem spretus odiris, unde necessaris fato te tradere forchae. Altra sagittarum species aurata refulget, quae scoccando oculos intrat, filzatque magonem</i>
190	<i>Spezzat duritiam cordis, praevertit honorem, Ac adamantinos posset dirumpere montes. Hac feriente, cadunt ab honesto corda volero, Hac feriente, valent nil sentimenta rasonis, Hac feriente, cito mentis franguntur habenae,</i>		<i>230 trincerisque animi spezzat, murosque rasonis. # Hac feriente, cadunt ab honesto corda volero. # Hac feriente, cito mentis spezzantur habenae. Hac feriente, iacent conseia salubria spallis. Hac feriente, bonos compagnos quisque refudat.</i>
195	<i>Hac feriente, iacent veri post terga sodales, Hac feriente, bonos conseios quisque refudat, Hac feriente, Paris patriae fuit, oyme, ruina, Hac feriente, patri taiavit Scilla capillum, Hac feriente, malos Alcides gessit amictus,</i>		<i>235 Hac feriente, Paris patriae fuit, oyme, ruina. Hac feriente, patri taiavit Scylla capillum. Hac feriente, colo filavit claviger Hercul.</i>
200	<i>Hac feriente, uno Daphnis mutatur aloro, Hac feriente, bovem meschina Europa cavalcat, Hac feriente, dedit mugitus Io vedella, Hac feriente, quidem veniunt homicidia, furta, Stupra, sacrilegium, rixae, discordia, lites.</i>		<i>Hac feriente, Iovem cornutum Europa cavalcat, Ioque de vacca ficta fit vacca daverum. 240 Hinc veniunt irae, sdegni, mala quaeque diabli. Fraus, lis, fel, crux, mors tandemque ruina Cipadae</i>

Il ritratto di Primavera, come vedremo più avanti, sembrerebbe quello di un *alter ego* volgarizzato di Venere - anche se viene presentata come sposa di Cupido⁵⁶⁸, del quale Cingar inizia subito a tratteggiare l'aspetto e il carattere. Ci si sarebbe potuta aspettare la collocazione del dio Amore nel giardino di Venere, mentre invece lo troviamo, come sposo, in quello della Primavera. Il carattere ferino del dio viene delineato fin dall'inizio:

⁵⁶⁸ Per questo fatto, procedendo nell'analisi, dovremo tenere presente la favola di *Amore e Psyche* di Apuleio, in KENNEY (1990).

in T. 176-177 (*qui post terga gerens alas volat undique quo vult: / irrequietum animal, numquam volitare quiescit*) e in C.207 (*qui gerit in spallis alas de more civettae*). È provvisto di arco e frecce che possono essere dolci e amare (come le acque dei due fiumi che scorrevano nel giardino di Venere in Claudiano e in Poliziano) a seconda se hanno la punta d'oro o di piombo.

In Folengo l'amore è declinato come *furor*, come passione che fa uscire di senno, perché anche quando si è feriti dalle frecce con la punta dorata la storia d'amore riserva spesso un amaro epilogo. Dodici versi in anafora nella *Toscolanense*, nove nella *Cipadense* elencano il catalogo delle sventure provocate dall'amore, arricchite da allusioni mitologiche: Paride, Scilla, Eracle, Dafne, Europa, Io (in C. Folengo abbassa volgarmente il tono dell'elenco: *Ioque de vacca ficta fit vacca daverum*).

Per comprendere i ragionamenti sulla natura di Amore bisogna naturalmente tenere presente l'influenza sul pensiero rinascimentale del *Commentarium in convivium de Amore* di Marsilio Ficino⁵⁶⁹. È interessante soprattutto perché il discorso prende spunto dal mito delle due Veneri narrato da Pausania nel *Simposio*⁵⁷⁰. Se la struttura formale è fedele al dialogo platonico, il contenuto della trattazione è originale perché Ficino sviluppa una sua dottrina sull'amore. Un passo particolarmente illuminante è quello in cui Tommaso Benci commenta l'orazione pronunciata da Socrate. La 'saggia Diotima' aveva rivelato a Socrate la natura "mediana" di Amore, con il mito della nascita del figlio di Poro e Penia. Amore non è un dio bello, buono e beato, ma un essere intermedio tra bellezza, bontà, beatitudine e i loro opposti; per questo motivo è anche un demone⁵⁷¹. D'altra parte, anche il desiderio dell'anima è duplice perché è spinta a conoscere le cose superiori, ma anche a generare le inferiori. Queste due facoltà sono rappresentate da due Veneri (quella celeste e quella volgare) che albergano nell'anima in

⁵⁶⁹GENTILE (1992), p. 743-767. Ficino aveva tradotto in latino i dialoghi platonici dedicandoli a Cosimo e a Piero de' Medici finché, attorno al 1468, compose il *De Amore*, attingendo contenuti anche da fonti greche. Costruito sullo schema delle sette orazioni del *Simposio* platonico, il convivio è ambientato a Careggi, il 7 novembre, in occasione della data di nascita e morte del filosofo. Il nocciolo del discorso è costituito dall'idea che Amore corrisponde a Bellezza e Bontà, e che il momento più alto dell'erotismo si raggiunge attraverso la contemplazione del Bello in sé, senza alcun coinvolgimento fisico.

⁵⁷⁰ Rifacendosi al mito teogonico Pausania dice che ci sono due Veneri: una è quella di cui parla Esiodo (*Theog.* 177-206), generata dal seme di Urano - evirato da Crono - e caduto in mare, perciò detta Urania o Celeste; l'altra è figlia di Zeus e Dione e fu detta Pandemia (patrona di tutto il popolo). Nella tradizione greca classica Afrodite è la madre di Eros secondo l'idea che la bellezza produce l'amore, di conseguenza esistono anche due Eros: il Pandemico e l'Uranico. Dice Pausania che "non ogni Eros è bello e degno di essere encomiato, ma solo quello che induce ad amare in maniera bella" (180e5-181a6). L'orazione di Pausania del *Simposio*, nella versione ficiniana, avrebbe dovuto essere commentata dal teologo Antonio Agli, mentre lo fa Cavalcanti, difendendo la tesi secondo cui le reazioni che l'uomo prova quando è innamorato sono dovute alla presenza del divino nell'oggetto d'amore.

⁵⁷¹ Nel *De Amore*, la discussione sui demoni, che abitano la zona tra cielo e terra, è in IV. 3.

compagnia di questi due corrispettivi amori (quello rivolto alle cose divine è chiamato dio, mentre l'altro è sempre solo demone).

Nella *Toscolanense*, dopo il verso 199, Folengo inserisce una rubrica interlineare dal titolo *De Plumbea* per rimarcare il diverso effetto delle frecce con la punta di piombo scagliate da Cupido.

De Plumbea.

205 *Plumbea odium parit sdegnatos inter amantes,
Crescit amor, penetratque nimis feriente secunda.
Iste ribaldellus quantae sit causa ruinae,
Balde, viden? certe quondam tu et Berta provastis.*

Il modello è ravvisabile in *OV. met.* 1. 466-477, in cui è sviluppato il tema dell'amore non corrisposto di Apollo per Dafne.

[...] *et eliso percussis aere pennis
inpiger umbrosa Parnasi constitit arce
eque sagittifera prompsit duo tela pharetra
diversorum operum: fugat hoc, facit illud amorem;
quod facit, auratum est et cuspide fulget acuta,
quod fugat, obtusum est et habet sub harundine plumbum.
hoc deus in nympha Peneide fixit, at illo
laesit Apollineas traiecta per ossa medullas;
protinus alter amat, fugit altera nomen amantis
silvarum latebris captivarumque ferarum
exuviis gaudens innuptaeque aemula Phoebes:
vitta coercebat positos sine lege capillos.*

L'episodio è riportato anche nelle *Genealogiae Deorum Gentilium* di Boccaccio; è interessante il riferimento al ritratto di Amore nell'*Octavia* in cui si allude alla crudeltà del dio e si mette in dubbio il suo aspetto alato e la discendenza da Venere (*Gen. Deor. Gent.* 9. 4. 2):

De Cupidine: [...] *de eo refert Ovidius (met. 1. 452), dum illum dicit ob Danis pulchritudinem Apollinem Phytonis victorem aurea vulnerasse sagitta et Danem plumbea, ut amaret ille hanc, illa autem hunc haberet odio. Eius autem formam sic*

describit Seneca⁵⁷² tragicus in Octavia :«Volucrum esse Amorem fingit immitem deum Mortalis error, armat et telis manus Arcusque sacros instruit seva face Genitumque credit Venere».

Dice, sempre Boccaccio, che Francesco da Barberino⁵⁷³ nel fare il ritratto di Cupido gli vela gli occhi con una fascia e gli attribuisce piedi di grifone (“*gryphis pedes attribuit*”) cingendolo di una cintura piena di cuori.

Naturalmente Boccaccio aggiunge anche delle osservazioni astrologiche per spiegare che Cupido, famoso per la sua bellezza, era nato dall’amore tra Marte e Venere (9. 4. 5-6):

[...] quando contingat Martem in nativitate alicuius in domo Veneris, in Tauro scilicet vel in Libra reperiri, et significatorem nativitiatis esse, pretendere hunc, qui tunc nascitur, futurum luxuriosum, fornicatorem, et venereorum omnium abusivum, et scelestum circa talia hominem.

Boccaccio conclude il capitolo (9. 4. 10) con delle considerazioni etiche sulla passione amorosa la cui mutevolezza è simboleggiata dalle ali del dio: *Alatus preterea dicitur, ut passionati instabilitas demonstraretur; facile enim credentes cupientesque de passione in passione volant.* Sulla natura simbolica degli altri attributi del dio, tra cui le frecce, dice:

Arcum atque sagittas ideo ferre fingitur, ut insipientium repentina captivitas ostendatur; nam in ictu fere oculi capiuntur. Has aureas esse dicunt et plumbeas ut per aureas dilectionem sumamus, que, uti aurum lucidum atque preciosum est, sic et ipsa; per plumbeas autem odium volunt, quod uti grave metallum iners et vile, sic malevolentia reddit quos corripit. Fax autem illi superaddita ostendit animorum incendia exustione continua captivos infestantia. [...] Pedes autem gryphis illi ideo apponuntur ut declaretur quoniam tenacissima sit passio, nec facile inerti impressa ocio solvitur.

La storia dell’infanzia di Cupido e delle sue prime esperienze, sotto la guida di Venere, con arco e frecce è riportata anche nell’*Urania* all’altezza del V libro (*De terris Tauro et Veneri subiectis*). Da notare la stupida curiosità di Amore nell’osservare gli effetti dei dardi sulle sue prime vittime, dei piccoli uccelli. Dopo aver acquistato abilità nell’uso dell’arco, il fanciullo ne sperimenta progressivamente la forza anche sui pastori

⁵⁷² L’*Octavia* è un’opera spuria. Già la filologia rinascimentale, a cominciare da Coluccio Salutati, aveva confermato l’autenticità delle tragedie di Seneca escludendo l’*Octavia* e l’*Hercules Oetaeus*.

⁵⁷³ Francesco da Barberino, *Tractatus Amoris*, in EGIDI (1927), pp. 409-411 e 414.

che popolano la regione 5. 415-431:

*Illinc ipsa urbes, hinc oppida gentemque
Invisens et blanda foves, et amica tueris,
Et fontis memor et nemorum, qui sedula natum
Formabas docilem hamatae se aptare pharetrae,
Tendere mox arcum, et celeres tentare sagittas
In volucres prima expertum. Illae ut amabile telum
Senserunt, placida Idalium implevere querela,
Murmuraque ingemuere leves. Strepit incitus ales
In venerem. Certos iterat puer impiger ictus,
Inde feras paecudesque petens graviore sagitta.
Ipsa, faces iaculata, novum post vulnera vulnus
Infligis: caluere ferae, grexque omnis in ignem
Incensus furit. Hic audax puer aptat in ipsos
Pastores ramum, quem stirpe athamantide vulsum
Mater acidalio continxerat amne. Ibi vulgus
Pastorum pecudesque interque armenta ferasque
Ingemuit: Silvae insolita sonuere querela.*

Sotto il segno del Toro, che nella successione delle età storiche corrisponde all'avvento dell'agricoltura, neanche le ninfe dei boschi possono sottrarsi ai dardi di Amore, così come la stessa Venere che si innamorerà di Adone. In Ovidio (*met.* 10. 525-526) l'innamoramento della dea era causato da un involontario ferimento della stessa con una freccia di Cupido, mentre in Pontano il dardo è scagliato volontariamente da parte di Amore (*Urania*, V. 482-485) che scocca un doppio strale.

[...] *Ille*

*Ridet, et implicitus collo blanditur amanti,
Admotusaue sinu nudato atque oscula fingens
Ignotum matri diffudit in ossa venenum*

Ad una lettura più attenta, però, appare evidente che nella struttura dell'episodio folenghiano gioca anche l'interferenza della *fabula milesia* di Amore e Psyche come la leggiamo nelle *Metamorfosi* di Apuleio. Infatti, quasi tutti gli elementi complessi che la caratterizzano sono perfettamente compatibili con il *Baldus*: vi figurano gli elementi colti, con annessa la satira nei confronti degli dei dell'Olimpo, che si intersecano con quelli folklorici derivati dalla cultura popolare. Inoltre, per questo episodio - ma potrebbe essere

un'osservazione valida anche per tutto il poema di Folengo - come nel romanzo di Apuleio, nessun personaggio o evento resta ciò che può sembrare a prima vista: neanche quello che viene detto dal narratore può essere completamente vero⁵⁷⁴.

Uno dei maggiori problemi affrontati dalla critica delle *Metamorfosi* è stato quello di definire il genere narrativo della favola di Amore e Psyche in rapporto a tutto il romanzo preso nella sua interezza: alcuni elementi, che appartengono ai racconti di fate di origine popolare (il motivo dello sposo-mostro, fino ad arrivare alle prove da superare), vengono rielaborati in chiave parodica sul modello delle *Metamorfosi* ovidiane⁵⁷⁵. Anche se nel *Baldus* l'ipotesto è molto meno strutturato dal punto di vista narratologico, possiamo però ammettere che la struttura del cielo del Sole, all'interno della digressione astrologica, utilizza il materiale dei racconti mitologici presumibilmente presenti nella memoria poetica del lettore. Però Folengo non racconta la favola di Amore e Psyche, ma la deforma rendendola quasi irriconoscibile, pur mantenendo dei contatti che ne dimostrano la ripresa.

Procederò a questo punto a ripercorrere le sequenze della *fabula* di Apuleio indicando gli elementi (evidenziando il testo in neretto) che possono essere stati presenti a Folengo nella costruzione dell'episodio folenghiano.

Psyche è la figlia minore di un re di una bellezza straordinaria, capace di attrarre nella sua città stuoli di stranieri pronti a venerarla come nuova Venere, lasciando deserti i santuari consacrati alla "vera" dea (APUL. *met.* 4. 28. 4):

*Iamque proximas civitates et attiguas regiones fama pervaserat deam quam caerulum profundum pelagi peperit et ros spumantium fluctuum educavit iam numinis sui passim tributa venia in mediis conversari populi coetibus, vel certe rursum **novo** caelestium stillarum **germine non maria sed terras Venerem aliam** virginali flore praeditam pullulasse.*

Abbiamo detto che Primavera ci appare sin dall'inizio come la versione volgarizzata di Venere. In effetti Psyche, nel racconto di Apuleio, è una falsa Venere: l'opinione popolare è che la giovane fosse stata generata allo stesso modo di Venere, ma dalla terra, non dal mare. E questo è un elemento che abbassa, in un certo senso, il personaggio.

⁵⁷⁴ KENNEY (1990), p. 2.

⁵⁷⁵ CUGUSI (2003), pp. 271-92.

L'immediata conseguenza è l'ira della dea che convoca il figlio Cupido per essere vendicata facendo innamorare Psyche, grazie alle sue frecce, dell'uomo più vile della terra. In questo caso, per il rapporto di Venere con Cupido, il modello è il primo libro dell'Eneide, quando la vittima degli strali del dio era Didone⁵⁷⁶ (APUL. *met.* 4. 30. 4):

*Et vocat confestim puerum suum **pinnatum** illum et satis **temerarium**, qui **malis suis moribus** contempta disciplina publica flammis et sagittis armatus per alienas domos nocte discurrens et omnium matrimonia corrumpens impune **committit tanta flagitia et nihil prorsus boni facit.***

Abbiamo visto come la natura ferina (alata) e scapestrata di Amore venga richiamata più volte nel *Baldus*. Amore, come ragazzo malvagio, ha alla sua base il ritratto che ne viene fatto in Apollonio Rodio (*Arg.* 3.111-166) quando la madre lo induce a far innamorare Medea di Giasone. E quando Psyche riceve un responso da parte dell'oracolo di Mileto, le viene detto che avrebbe ricevuto uno sposo-mostro, non umano, in parole povere un animale feroce (APUL. *met.* 4. 33. 1):

*"Montis in excelsi scopulo, rex siste puellam
ornatam mundo funerei thalami.
Nec speres generum mortali stirpe creatum,
sed saevum atque ferum vipereumque malum,
quod pinnis volitans super aethera cuncta fatigat
flammaque et ferro singula debilitat,
quod tremit ipse Iovis quo numina terrificantur
fluminaque horrescunt et Stygiae tenebrae."*

Il carattere di Cupido come divinità tremenda e diabolica - di cui hanno paura anche gli dei a causa della virulenza dei suoi dardi - occupa un'ampia porzione di versi in anafora (con la ripetizione del nesso *hac feriente*) che descrive gli effetti nefasti delle frecce. Gli ultimi due versi evocano anche lo spettro della morte e, nella *Cipadense*, 'ogni male del diavolo'.

203 *Hac feriente, quidem veniunt homicidia, furta,* 240 *Hinc veniunt irae, sdegni, mala quaeque diabli.*
Supra, sacrilegium, rixae, discordia, lites. *Fraus, lis, fel, crux, mors tandemque ruina Cipadae*

⁵⁷⁶ Vedi *Aen.* 1. 660: *incendat regina atque ossibus implicet ignem*. Venere appare come mandante delle azioni di Cupido, vedi ad esempio *Aen.* 1. 685-688: *cum te gremio accipet laetissima Dido / regalis inter mensas laticemque Lyaeum, / cum dabit amplexus atque oscula dulcia figet, / occultum inspire ignem fallasque veneno*, in cui *venenum* (*venes-num) è un sortilegio venusiano; cfr. SCHILLING (1954), pp. 3-26.

Dopo questa lunga digressione, finalmente Cingar inizia a parlare della Primavera, ritratta secondo la versione frivola di una pseudo Venere che si pettina i capelli e si mette il belletto.

C'è da ricordare che i due modelli contrapposti per un ritratto della dea da cui Folengo poteva attingere (una celeste e divina, l'altra frivola vanitosa) sono quelli realizzati da Virgilio (che nell'Eneide non aveva potuto inserire alcun elemento o episodio scandaloso riguardante la progenitrice della *gens Iulia*) e da Apollonio Rodio (che in *Arg.* 1. 742-746 ritrae un'Afrodite intenta a rimirare il proprio riflesso sullo scudo di Ares).

	<i>Primavera istum laetatur habere maritum,</i>		<i>Primavera tamen, cum sit muliebre polenta,</i>
	#		<i>non cernit plus oltra sui quam culmina nasi,</i>
	#		<i>unde cupidineo godit maridasse marito,</i>
210	<i>Cui placitura suos componit pectine crines,</i>	245	<i>cui placitura suas rastellat pectine chiomas,</i>
	<i>Atque cerudellos crispas, ponitque, belettum,</i>		<i>atque cerudellos crespat, ponitque belettum.</i>
	<i>In cervice gerit violarum nobile sertum,</i>		<i>Ghirlandetta, rosis violisque cusita galantis,</i>
	<i>Purpureos vestit mantos niveasque pelandas</i>		<i>bellificat trezzas usque ad calcagna volantes.</i>
	#		<i>Canzanti vestit soccam, setaeque sotanam,</i>
	#	250	<i>per quas innumeri flores recamantur et herbae.</i>
	<i>Semper odoriferos unguentos portat adossum,</i>		<i>Semper odorantes perfumos portat adossum:</i>
215	<i>Lascium muschium, zibettum,</i>		<i>muschium, zibettum, nanpham, centumque cigalas,</i>
	<i>In quibus ardet amor crescitque Cupidinis aestus.</i>		<i>in quibus allicitur Veneris bastardus, et ancum</i>
	#		<i>talibus in fraschis minus ille cinaedus amorbat.</i>
	<i>Haec reliquis quoniam magis est formosa puellis,</i>	255	<i>Sed quoniam bella est, et cunctis bellior altris,</i>
	<i>Non curat stuppam pirlanti ducere fuso,</i>		<i>non curat stoppam tereti deducere fuso;</i>
	<i>Nec iam filatam tundo deducere naspo.</i>		<i>nec post deductam, naspo convolvere filum,</i>
220	<i>Sub virides semper frondes resupina quiescit,</i>		<i>at sese viridis sub frondibus illa stravaccat,</i>
	<i>Semper et aspassum per florida rura vagatur,</i>		<i>vel magis ad spassum per florida rura vagatur,</i>
	<i>Quam seguitant dulces oselini mille calientes.</i>	260	<i>quam seguitant dulces oselini semper, et omni</i>
	<i>Non Philomena deest frifolo quae gutture cantat,</i>		<i>sorte melodiae faciunt cantando regattam.</i>
	<i>Quae cantando nihil noctesque diesque rafinat,</i>		<i>Non luscina deest, frifolo quae gutture laudat</i>
225	<i>Quam Lovertisius nigra de nocte gabavit,</i>		<i>laeta lovertisii mores, formamque morosi,</i>
	<i>Quapropter noctem totam cantando trapassat,</i>		#
	<i>Et centum sortes gorghezzat in ore motetti.</i>		<i>et centum foggias gorghezzat voce metrorum.</i>
	<i>Gardelinus ibi est, qui anidat in arbore buxi,</i>	265	<i>Cardellinus adest, qui annidat in arbore buxi,</i>
	<i>Dulcis ab auditu, sed visu pulchrior extat,</i>		<i>dulcis ab auditu, sed visu dulcior, et qui</i>
230	<i>Namque capellinam rubeam, triplicisque coloris</i>		#
	<i>Fert alas tremulamque movet sua lingua camoenam.</i>		#
	#		<i>sublatos natos retrovans, gabiaque seratos,</i>
	#		<i>non umquam lassat, sed miro pascit amore.</i>

	<i>Non ibi franguelli desunt, facilesque fanelli,</i>		<i>Non ibi franguelli mancant, facilesque fanelli,</i>
	#	270	<i>atque caputnigri, lodolaeque per aëra vaghae.</i>
	<i>Atque Papagallus nostras imitando loquelas,</i>		<i>Hic, papagalle, etiam cifolos ad sydera mandas,</i>
	#		<i>humanasque etiam praesumis dire parolas.</i>
	<i>Cui viduata suo iam tortorella marito</i>		<i>cui viduella suo ceu tortella marito</i>
235	<i>Succumbit, sicco nec plorat in arbore sola,</i>		<i>succumbit vestesque viam gittat illa gramezzae.</i>
	#	275	<i>Nec plorans sicca se ponit in arbore sola</i>
	<i>Nec bibit ulterius fangosi fluminis undam.</i>		<i>nec bibit ulterius fangosam fluminis undam.</i>
	<i>Non desunt merlae, lugarini, vel riatini.</i>		#
	<i>Hic semper gazae, puta porca vacca to cantant.</i>		<i>Iugiter hic gazae «Puta, porca, vaccato» cantant.</i>
	#		<i>ut magis chiachiaret supparum semper adest vas.</i>
	<i>Primavera ipsos vult semper habere sodales,</i>		<i>Primavera godit tam dulci accepta ricetto,</i>
	#	280	<i>poltronemque, fame morientem, atque dapocum,</i>
240	<i>Solazzumque fame morientem denique nutrit.</i>		<i>nomine Solazzum, nutrit, pascitque panada,</i>
	#		<i>quam condire facit latesinis atque caponum</i>
	#		<i>pellibus, et magrum sibi praeparat illa bufonem.</i>

Glosse di T

- 211 *Cerudellos, cincinnos; belettum, colorem*
215 *Muschiis, zibettus odoreprovocant ardorem*
225 *Fabula lovertisii reperitur in Metamorphosion Scaramellae*
228 *Gardelinus, avis*
232 *Franguelli, fanelli, aves bene cantantes*
233 *Pappagallus, psitacus*
238 *Gazae, picae quae humaniter canere studentes dicunt "Puta, porca, vaccato"*

In T.211 la glossa a margine rincara la dose precisando: *Cerudellos, cincinnos* (ovvero riccioli); *belettum, colorem*. Anche i profumi con cui la Primavera si unge emanano fragranze che inebriano il marito (T. 216: *in quibus ardet amor crescitque Cupidinis aestus*; C .253: *in quibus allicitur Veneris bastardus*): sembrerebbe quindi che neanche Cupido sia esente dal condizionamento della passione.

Ovviamente Primavera non fila e non tesse (come, secondo tradizione, le oneste dame romane sollevano fare), ma si comporta come una vanitosa sciocca e si diverte a passeggiare seguita da uno stuolo di uccellini. Nel catalogo dei volatili che l'accompagnano è divertente il riferimento, nella *Toscolanense*, alla *Fabula Lovertisii*, che in glossa viene attribuita ad un certo Scaramella, autore di un poema dal titolo macaronizzato *Metamorphosin*: si racconta che il luppolo, disturbato dal canto dell'usignolo, si avvilluppò attorno alle zampe dell'uccello che si era per un attimo addormentato. Da allora l'usignolo prese l'abitudine di cantare tutta la notte per tenersi

sveglia. La storia deriva, in realtà, da un proverbio dialettale⁵⁷⁷.

La glossa in T. 238 spiegherebbe il senso della frase pronunciata dalle gazze parlanti (*Putta, porca, vaccato*) con il gergo studentesco⁵⁷⁸.

Tornando alla lettura in parallelo della *fabula* di Apuleio, mi limito qui ad aggiungere alcune osservazioni sul rapporto di Psyche con la Venere-suocera che, ordinando alla ragazza di scendere nell'Ade per farsi dare un po' della sua grazia, o bellezza, da Proserpina, proferisce queste parole (APUL. *met.* 6. 16. 3):

«*Sume istam pyxidem*", et dedit; "protinus usque ad inferos et ipsius Orci ferales penates te derige. Tunc conferens pyxidem Proserpinae: "Petit de te Venus" dicito "**modicum de tua mittas ei formonsitate** vel ad unam saltem dieculam sufficiens. Nam quod habuit, dum filium curat aegrotum, consumpsit atque contrivit omne". Sed haud immaturius redito, quia me necesse est indidem delitam theatrum deorum frequentare.»

Apuleio qui utilizza il termine *formonsitas* come per indicare un balsamo sacro che potesse essere messo in un'ampolla e usato da Venere per andare ad un'assemblea degli dei (il termine *theatrum* qui suona ambigualmente). Notiamo subito che nella *fabula* c'è già l'abbassamento di quello che topicamente potremmo considerare come una specie di *elixir* utilizzato alla stregua di un volgare "belletto". In Folengo c'è comunque il riferimento al "belletto" come accessorio funzionale a sottolineare la vanità di Primavera che si pettina i capelli (T. 211:C.246: *Atque cerudellos crispat, ponitque belettum*). Il risultato è un personaggio tanto distante dalla Venere virgiliana, quanto più è vicino a quella rappresentata da Apuleio.

L'ultimo punto di contatto tra i testi è rappresentato dalla nascita della figlia di Psyche e Cupido, dal nome *Voluptas* (VI. 24):

Sic rite Psyche convenit in manum Cupidinis et nascitur illis maturo partu filia, quam Voluptatem nominamus.

Cingar chiude l'episodio dicendo che nel giardino della Primavera c'è un fannullone di nome *Sollazzo*, il suo buffone, che dovrebbe ricordare le personificazioni dei sentimenti presenti nel giardino di Venere (*Sollazzo* potrebbe essere la trasposizione

⁵⁷⁷ Il proverbio recita: "Se cardess che 'l lovaris nam lighess, voria dormir fin ch'è di ciàr ciàr (trad.: se potessi credere che il luppolo non mi legasse, vorrei dormire fino a giorno chiaro chiaro), 'lovaris' è voce diffusa in Italia settentrionale; cfr. CHIESA (1997), vol. II, p. 607.

⁵⁷⁸ Cordié traduce 'vacca to' con "va a casa tua, cfr. CHIESA (1997), vol. II, p.608.

della Voluttà). Qui Folengo sembra raggiungere il massimo livello di degradazione del modello.

La conferma dell'identità del significato dei nomi ci viene dalle *Geneal. Deor. Gent.* V. 22, in cui Psyche alla fine delle peripezie [scil. *actum est, ut...*] *et in celis assumpta, Cupidinis perpetuo fruereetur coniugio, cui peperit Voluptatem*⁵⁷⁹. Ma anche in IX, 5, 2: *Cum enim contingit nos aliquid optare, et optato potimur, procul dubio obtinuisse «delectamur»; hanc delectationem prisci Voluptatem vocavere.*

Delectationem, in lingua macaronica, diviene “sollazzo”: è evidente, a questo punto, l'interferenza della favola di Apuleio con il tema “venereo” presente sia nell'episodio del pianeta precedente, sia in questo quadro dedicato alle stagioni.

Concludendo possiamo quindi osservare come sia dal punto di vista linguistico - attraverso l'inserimento di termini dialettali e un più insistito uso delle glosse - sia con questa riproposizione degradata del giardino di Venere - con il ritratto di Primavera e del marito Cupido - Folengo espliciti la sua idea negativa nei confronti dell'amore. In generale, comunque, si è già visto che nel *Baldus* non c'è posto per l'amore (né cavalleresco, né erotico) e l'atteggiamento dell'autore è senza dubbio improntato alla misoginia: le donne sono tutte cortigiane oppure streghe (non si salva neanche la moglie di Baldo, Berta). Assistiamo dunque ad un processo inverso rispetto a quello attraverso cui il neoplatonismo aveva modificato l'immagine della Venere virgiliana. Grazie alle teorie sviluppate da Ficino il mito virgiliano era infatti diventato espressione della *vis* creativa declinata nei ruoli di Venere Celeste e di Venere Urania⁵⁸⁰. In Folengo il mito classico subisce due progressive trasformazioni verso il basso (la prima nel cielo di Venere con la parodia dell'adulterio con Marte, la seconda con il ritratto frivolo di Primavera-Psyche) dove la *vis* creativa rimanda soltanto alla funzione erotica o riproduttiva e al suo riflesso nefasto sulla società.

De Aestate.

*Altera naturae vel filia temporis, Aestas
Dicitur, haec multo semper sudore bagnatur.
Non portat vestes, tantum fert nuda camisam,
Titanis rapido nam brostolatur ab igne,*

*Altera Naturae proles, bona foemina certe,
285 Aestas dicta, godit multis sudare fadighis.
Nullam fert soccam, sed solam nuda camisam,
namque brusaretur nimio scaldante Leone.*

⁵⁷⁹ BRANCA (1998), p. 564.

⁵⁸⁰ Nelle *Georgiche* Venere è associata a tutte le funzioni legate alla riproduzione e la sua figura viene impiegata in senso metonimico. In questo senso Virgilio rappresenta sincreticamente l'ellenistica Afrodite lucreziana del *De Rer. Nat.* 1. 4-5, cfr. SCHILLING, (1954), p. 358.

<p>245 <i>Ipsa laborando granaria frugibus implet, Qua sine Mortales cereali pane carerent. Poltrones multum facit insudare vilanos, Attamen ipsa illis est grata fadiga gaiofis, Nam quamvis asinina dolet schenazza ribaldis,</i></p> <p>250 <i>Atque caro veniat crevata batendo ladrazzis, Omnia supportant, memores quod tempore fredii Tantum nix, glacies apparent atque pruinae.</i></p>	<p><i>Ipsa laborando granaria frugibus implet, qua sine mortales marza de famme perirent.</i></p> <p>290 <i>Zaltrones facit ista nimis sudare vilanos. Haec tamen est illis sat grata fadiga marassis, nam quamvis asinina dolet schenazza cuchinis, atque caro veniat tibiando crevata ladronis, omnia supportant memores: quod tempore freddo</i></p> <p>295 <i>non nix dat panem, non dat sibi giazza fugazzam.</i></p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

L'Estate è rappresentata come una donna bagnata di sudore, svestita e bruciata dal fuoco di Titano (in *T*) o del Leone (in *C*). Il primo è un riferimento mitologico, il secondo astronomico (relativo alla levata del segno del Leone). Nelle *Genealogiae* di Boccaccio (4. 1. 1) Titano è figlio del Cielo e di Vesta (la fonte citata sono le *Divinae institutiones* di Lattanzio). Oltre che a causa dell'eccesso di calore, si scopre che l'abbondante traspirazione di questa figlia della Natura è provocata dal carico di lavoro agricolo cui è sottoposta. Con un rovesciamento, l'estate che dovrebbe donare le messi all'umanità è in primo luogo una contadina che si affanna a lavorare nei campi sotto il sole, assieme ai villani. Ma anche i villani sono descritti malignamente: sono definiti *poltrones* (che non significa 'pigri' ma, come dice Zaggia⁵⁸¹, il termine assume il significato ingiurioso di *gaioffo, ribaldo*).

A questo punto la *Toscolanense* inserisce una *Parenthesis* di quaranta versi in cui Cingar si lancia in un'aspra invettiva antivillanesca. La collocazione del brano a questo punto della digressione è solo in parte giustificata dal fatto che i lavori estivi nei campi sono svolti dai villani. Nella *Cipadense* i versi sono spostati nell'episodio dei "pastori tesini". Sul significato di questa satira nel *Baldus* sono stati versati fiumi d'inchiostro, ma per comprendere l'ideologia folenghiana alla base di questo tema dobbiamo fare riferimento alla prima parte del poema, quello ambientato a Cipada. Il fratellastro di Baldo (suo antagonista), di nome Zambello, è figura del tipico contadino mantovano, la cui condizione di vita disperata sarà all'origine delle rivolte che infiammarono le campagne padane nella prima metà del Cinquecento. Alla fine della prima parte del poema la storia di Zambello finisce violentemente, dal momento che viene strangolato da Baldo. L'idea della piramide sociale in Folengo dovrebbe essere quindi ben chiara: i nobili non devono avere nulla a che fare con il lavoro manuale della terra, considerato umiliante, e i monaci e i frati devono interessarsi soltanto alla vita spirituale o allo studio.

⁵⁸¹ ZAGGIA (1995), *ad vers.*

I villani sono quindi uno stereotipo sociale rappresentato negativamente⁵⁸². Nella glossa a T.II. 495 (in un passo nel quale Zambello si lamentava del trattamento che gli riserbava Baldo), viene scritto:

*Quaeritur quare Baldus sic pius et prudens, creditum germanum tam male tractabat.
Audi Platonem: vir naturaliter gentilis vilanum abhorrere cogitur.*

Ma questo mondo contadino rappresentato da Folengo è, in verità, del tutto ideale e non ancorato alla sua realtà storica: bisogna vedere se quanto espresso esplicitamente nel testo non risponda ad un intento parodico. Quello che si leggerebbe, secondo da questa impostazione, è che la classe nobile detesta i villani e Aquario cerca, con la citazione di Platone, di darne una giustificazione sempre secondo il *modus arguendi* della scolastica. Tonna⁵⁸³ afferma che il mondo contadino, per Folengo, si configura come alterità rispetto agli ideali cavallereschi. Ma il *Baldus* è un romanzo cavalleresco? A mio avviso si tratta di un'opera molto più complessa, dove il poeta gioca sempre parodiando dei modelli.

Dal conflitto tra Zambello e Tognazzo (esponenti dei villani) e Baldo (esponente della nobiltà) si uscirà solo con l'intervento fraudolento di Cingar, un cerretano che, proprio per questo, non appartiene né alla classe dei nobili, né a quella dell'ambiente contadino: è un individuo libero, non legato alla terra (ama infatti il denaro liquido) e vive di ruberie.

Gli elementi più importanti dell'invettiva antivillanesca possono essere identificati nei versi seguenti (T. 282-285 e in T. 248-258):

*Semper habent ossum poltronis quando lavorant,
Sed quando ballant, tot caprae nempe videntur.
Ad virides currunt piva clamante pioppas,
Et calcagnadis terram pistantque repistant,
Quam vangando tepent, dicunt et habere padronem⁵⁸⁴.*

⁵⁸² La visione del mondo villanesco che leggiamo nella *Toscolanense* subirà, però, una sostanziale ristrutturazione nelle edizioni successive soprattutto grazie all'introduzione dell'unico personaggio positivo proveniente dal contado: Berto Panada (che aveva accolto i genitori di Baldo, Guidone e Baldovina, a Cipada). Questo Berto è un personaggio ospitale, gentile e discreto, che ha in sé tutte le caratteristiche idealizzate del saggio (assolutamente distante dalla realtà sociale del volgo).

⁵⁸³ TONNA (1981), pp. 41-65.

⁵⁸⁴ Questo verso è corredato da una glossa che recita: *Patronem, genus morbi*. Nell'edizione Portioli veniva aggiunto in nota: "padrone, nel nostro dialetto mantovano talvolta significa lo stomaco. In questo senso lo usa comunemente l'Oltrepo. Qui è nel senso di malanno". Ma anche nella *Zanitonella* VI, dell'edizione *Toscolanense* abbiamo *Dicebas quod panza tibi dolet, atque padronus*, con la glossa: *Padronus, infirmitas*.

*Poltrones multum facit insudare vilanos,
 Attamen ipsa illis est grata fadiga gaioffis,
 Nam quamvis asinina dolet schenazza ribaldis,
 Atque caro veniat crevata batendo ladrazzis,
 Omnia supportant, memores quod tempore fredii
 Tantum nix, glacies apparent atque pruinae.
 Progenies maledicta quidem villana vocatur,
 De quibus, ut parlo, semper mea Togna caminam
 Ammittit rectum, quia transportatur ab ira.
 Pichetur quicumque favet tutatque vilanos.
 Nil nisi crudelis quisquis miseretur eorum.*

D'altra parte, nel denunciare le ingiustizie subite dai contadini da parte dei gendarmi e dell'iniqua amministrazione della giustizia a Cipada, si può notare che Folengo mostra compassione verso questi umili. Di più, il personaggio di Baldo sbiadisce progressivamente nel corso del poema, lasciando maggiore spazio a Cingar, a Boccalo, ai pirati e agli altri strampalati compagni di avventure.

Concludendo, si può affermare che globalmente il mondo contadino del *Baldus* appare cristallizzato: a Cipada non sono mai descritte le stagioni, che vengono trattate diffusamente soltanto in questa digressione cosmologica. È evidente che il mondo villanesco non è ambientato secondo lo stile di un romanzo realista, ma si fonda su una tradizione letteraria che segue una sua logica autonoma: quella della rappresentazione di un universo macaronico in cui i villani 'devono' giocare la parte dei 'cattivi'. Mi limito a questo punto a segnalare in nota i lavori di riferimento su questo argomento dal momento che una trattazione più approfondita sarebbe sproporzionata rispetto all'economia di questo lavoro⁵⁸⁵.

L'episodio si chiude con la descrizione dell'effetto nocivo del calore dei raggi solari: Febo non è un luminare benigno che nutre e feconda la terra, ma la inaridisce. Domina qui un pessimismo di fondo che è fortemente antitetico ad una visione apollinea e vitalistica del cosmo.

A questo proposito, è bene ricordare che l'immagine dei campi abbandonati dai lavoratori a causa del sole rovente è presente anche nella *fabula* di Amore e Psyche

Luzio accoglie il "mal di padrone" nel glossario posto alla fine della sua edizione (LUZIO, 1911).

⁵⁸⁵ MERLINI (1894), p. 49-53. MESSADAGLIA (1973), pp. 417-419. NAVARRINI et al. (1993), pp. 241-63. CAPATA (2000), pp. 110-122.

(APUL. met. 6.3):

*Videt spicas frumentarias in acervo et alias flexiles in corona et spicas hordei videt. Erant et falces et operae messoriae mundus omnis, sed **cuncta passim iacentia et incuria confusa et, ut solet aestu, laborantium manibus proiecta.***

Mentre un riferimento alla teoria umorale, per cui il Sole secca e inaridisce la terra, è contenuto nelle *Genealogiae* di Boccaccio (in 4. 3. 18):

Macrobius ostendit Cleantem aliam rationem reddere dicens: “Cleantes Lycium Apollinem nominatum scribit, quod, veluti lupi pecora rapiunt, ita ipse quoque humorem rapiat radiis”⁵⁸⁶.

Comina.	#
<i>Semper apollineo nigrefacta colore fadigat</i>	<i>Dum coquitur Phoebo, segetes dum falce trucidat,</i>
<i>Aestas, attendens crebro vacuare botazzum.</i>	<i>dum quoque cum virgis gravidas dispaat aristas,</i>
295 <i>Cui non, Bacche, tuos lassas mancare liquores.</i>	300 <i>nunquam sbaiaffae cessant cridare cicalae,</i>
<i>Dum coquitur Phoebo, segetes dum falce stravaccat,</i>	<i>quae cridando super legnos culamina menant.</i>
<i>Dum quoque verzellis flavus dispaat aristas,</i>	#
<i>Non unquam raucae finant stridere cigalae.</i>	#
<i>Debilis est auster ventus, nil murmurat aura,</i>	<i>Debilis est ventus, nullumque movetur ab aura</i>
300 <i>Nec tremolare vides foiamen arboris unum.</i>	<i>foiamen tenui, sbadacchiat terra, nec herbae</i>
<i>Omnia pro caldo Phoebi lusore strinantur,</i>	#
<i>Schiappantur lapides, sbadacchiant rura, nec herbae</i>	#
<i>Se drizzare queunt, quoniam fugit humor ab illis.</i>	<i>se drizzare queunt, quoniam fugit humor ab illis.</i>

Glossa di T

297 *Verzellis', flagellis; 'finant', pro 'rafinant'*

La glossa a margine richiama quella di T. XVIII. 52: *Verzella est instrumentum duobus virgis compositum ad disgravandam segetem*. Le cicale non finiscono di stridere (il termine *finant* viene tradotto in glossa con *rafinant* che appare in T. 224 dove chi non smetteva di cantare era l'usignolo).

Sono dell'idea che alla base di questa rappresentazione dell'estate possano essere state di ispirazione le miniature presenti nei *Tacuina Sanitatis*⁵⁸⁷: l'estate e il lavoro nei

⁵⁸⁶ MACR. Sat. 1. 17. 36.

⁵⁸⁷ Questo argomento sarà trattato diffusamente nel capitolo dedicato alle *Doctrinae Cosinandi* del cielo di Giove. Per il momento anticipo dicendo che si tratta di manuali medici tradotti dall'arabo che contengono anche indicazioni alimentari per la buona salute. Nell'Appendice sono inserite immagini tratte da THOMASSET-POIRION (1995). Le versioni illustrate di questa opera sono state oggetto di studi approfonditi.

campi raffigurano i villani abbigliati con vesti corte e leggere a causa dell'eccessivo calore. Queste miniature sono particolarmente interessanti perché generalmente la pittura del XVI secolo riguardava soprattutto il tema sacro o metteva in scena l'ambiente delle corti e della cavalleria, mentre la vita quotidiana era rappresentata raramente. Il *Tacuinum* può quindi essere considerato come un documento eccezionale che restituisce anche l'immagine dei personaggi più diversi, provenienti dall'ambiente popolare, vestiti secondo la loro condizione e ripresi nelle più disparate attività, ed è altamente probabile che Folengo abbia avuto presente questo patrimonio iconografico. Inoltre, essendo il *Tacuinum* un testo di medicina, vi si possono leggere diversi riferimenti alla teoria umorale che presenta l'estate, come in questo caso, una stagione malsana per via della sua secchezza e calore.

De Autumno

- | | | | |
|-----|-----------------------------------------------------------|-----|----------------------------------------------------------|
| | <i>Diximus ecce satis de magni tempore caldi,</i> | 305 | <i>Diximus assaium de magni tempore caldi,</i> |
| 305 | <i>Naturae terci promatur usanza fioli.</i> | | <i>Naturae terzi promatur usanza fioli.</i> |
| | <i>Autumnum veteres quondam dixere Silenum,</i> | | <i>«Autumnum veteres Silenum dire solebant,</i> |
| | <i>Cui testam dicunt nudam picigasse cabrones.</i> | | <i>cui testam nudam dicunt picigasse tavanos.</i> |
| | <i>Iste praeest Bacchi domibus, vinique fameiae,</i> | | <i>Ipsae praeest Bacchi domibus, totaeque fameiae,</i> |
| | <i>Quem nos gastaldum, vel dicimus esse fatorem.</i> | 310 | <i>quem nos gastaldum, multi dixere fatorem.</i> |
| 310 | <i>Et quoniam gustat sol vinum dulce libenter,</i> | | <i>Et quoniam gustat Sol vinum dulce libenter,</i> |
| | <i>Imbriacum quem nos semper damatina videmus,</i> | | <i>quem caricum musto semper damatina videmus,</i> |
| | <i>Gastaldum Bacchi, Bacchum quoque diligit ipsum.</i> | | <i>gastaldum Bacchi et Bacchum diligit ipsum.</i> |
| | <i>Nil igitur mirum si stant in Apollinis agros.</i> | | # |
| | <i>Iste Silenus habet Bacchi pro coniuge nimpham,</i> | | <i>Hic Silenus habet quandam pro coniuge nympham,</i> |
| | # | 315 | <i>cui caput est grandis baghae, cui panza tinazzi.</i> |
| 315 | <i>Mustolenta, bibax, Vindemia dicitur illa.</i> | | <i>Semper olet vinum, tandem Vindemmia dicta est.</i> |
| | <i>Ambo sunt adeo pingues adeoque grevazzi,</i> | | <i>Ambo sunt adeo pingues, adeoque pafuti,</i> |
| | # | | <i>ut minus in grassa positi tumuere boazzi,</i> |
| | <i>Quod velut inflati vento schioppare videntur.</i> | | <i>ac velut inflati vento schioppare minazzant.</i> |
| | <i>Semper habent lateri barilottos, atque fiascos,</i> | 320 | <i>Semper habent lateri, de retro, et ante, sonantes</i> |
| | # | | <i>mille fiaschettos, barilottos, atque botazzos,</i> |
| | # | | <i>cum quibus andando, stando, saltando, canendo,</i> |
| | # | | <i>se recreant, crebrisque caput sorbotibus implent.</i> |
| | <i>Et pariter vadunt plures cantando sonettos,</i> | | <i>Usant saepe etiam plures cantare sonettos,</i> |
| 320 | <i>Sorbottumque bibunt vini, cessante sonetto.</i> | 325 | <i>gorgadamque tirant vini, cessante sonetto.</i> |
| | <i>Inde canunt etiam, post cantum pocula sugant.</i> | | <i>Post potum saltant, post saltum pocula siccant.</i> |
| | <i>Sic alternantes Iaxis briagantur habenis,</i> | | <i>Sic alternantes, Iaxis ebriantur habenis:</i> |

Le miniature rappresentative dell'Estate e dei lavori di mietitura sono rispettivamente: fig. 2 Estate fol. 54r; fig. 3 Grano, fol. 46v; fig. 4 Orzo, fol. 44r.

	<i>Hisque meant circum montes casamenta, paludes.</i>		<i>hisque volant circum montes, casamenta, paësi,</i>
	<i>Non quod eant circum, sed quod girare videntur,</i>		<i>non quod eant circum, sed quod gyrare videntur.</i>
	#	330	<i>Imo sibi parent tam presto currere cursu,</i>
	#		<i>Quod barbarescos lassent post terga cavallos.</i>
325	<i>inque suos oculos paret res unica bina.</i>		#
	<i>Non cessant trincare tamen, magis imo retornant,</i>		<i>Non cessant trincare tamen; tota agmina donec,</i>
	<i>Sorbentes faciunt, clo, clo, resonare botazzum.</i>		<i>agmina zucarum, buttentur voda tereno.</i>
	<i>Denique somnus adest, quorum nisi membra foveret,</i>		<i>Somnus adest tandem, quorum nisi membra ligaret,</i>
	<i>Illi transcocti se velle volare putantes,</i>	335	<i>illi plus cocti quam crudi, dummodo gambis</i>
330	<i>Forsitan in terram de coeli sede tomarent.</i>		<i>currere pensarent, de coeli sede tomarent.</i>
	#		<i>Guaique meo capiti, si tunc se imbatteret esse</i>
	#		<i>pondere tanto, quae nam plus stricca fritada est?</i>
	<i>His nudis nudi fant guardam mille putini,</i>		<i>His nudis nudi fant guardam mille putini,</i>
	<i>Dum sornacchiantes porcorum more quiescunt.</i>	340	<i>dum sornacchiantes porcorum more quiescunt:</i>
	<i>Cantant, eu, oe, saltant et circa parentes,</i>		<i>cantant ehu ohe, saltant, faciuntque morescas,</i>
	#		<i>pinguiduli, forsanque habiles, aptique guacetto.</i>
	<i>Quisque suam testam vIGNALI fronde coronat,</i>		<i>Quisque caput rizzum vIGNALI fronde coronat.</i>
335	<i>Quisque manu portat botros, uvaeque racemos,</i>		<i>Quisque tenet manibus botros, uvaeque razinos,</i>
	<i>Quisque fiaschettum parvo pendente loretto.</i>	345	<i>quisque fiaschettum, parvo pendente loretto.</i>
	<i>Morbezzant, rident, faciuntque bragalia Baccho,</i>		<i>Morbezzant, rident, celebrant baganalia patri,</i>
	<i>Inde sub uviferis vIGNIS briagantur et ipsi,</i>		<i>inde sub uviferis vIGNIS ebriantur et ipsi.</i>
	#		<i>Ebria stat mater, pater ebrius, ebria proles,</i>
	<i>Et pleni musto pariter dormire comenzant.</i>		<i>sic ve ebri omnes patefacto gutture boffant.</i>

Il terzo figlio della Natura è Autunno, sovrintendente del palazzo di Bacco e sposo di Vendemmia. Cingar qui propone un'identificazione tra Autunno e Sileno (chiamato così secondo gli antichi) che i calabroni o i tafani pungono sul capo: *Autumnus veteres Silenum dire solebant.* / (T) *Cui testam dicunt nudam picigasse;* (C) *cui testam nudam dicunt picigasse tavanos.* Il sole, che di mattina è rosso, gli è affezionato (T) *Imbriacum quem nos semper damatina videmus;* (C) *quem caricum musto semper damatina videmus.* Il dato fisico del colore rosso dei raggi del sole all'alba viene traslato nella propensione verso il gusto per l'alcol da parte del dio.

Il personaggio di Sileno, ebro del nettare di Bacco, compare in VERG. *ecl.* VI. 13-15:

[...] *Chromis et Mnasyllus in antro*
Silenum pueri somno uidere iacentem,
inflatum hesterno uenas, ut semper, Iaccho;

Anche in DIOD. SIC. 4. 4. 3 è presentato in qualità di maestro di Dioniso,

depositario di una sapienza antica e preziosa testimoniata dal famoso paragone con Socrate (*Symp.* 215a-b; 216d)⁵⁸⁸. Nell'*Ecloga* virgiliana riveste un ruolo didattico esprimendo nel suo canto una profonda conoscenza cosmogonica: la creazione del mondo e l'avvento dell'umanità precedono l'inserimento di numerosi episodi mitici. A Sileno sono contrapposti i *pueri*, che potrebbero corrispondere ai giovani Satiri tipicamente inclusi nell'iconografia del personaggio⁵⁸⁹. Già da una prima lettura dei versi folenghiani ci accorgiamo che la figura di Autunno è una degradazione del Sileno virgiliano.

Nelle *Genealogiae* di Boccaccio a Sileno sono dedicate poche parole all'interno del mito bacchico (5. 25. 3):

Huic insuper alumnus fuisse Sylenum, qui captus a rusticis, a Mida Bacho restitutus est.

Ma, sempre su questo personaggio, c'è un episodio che potrebbe richiamare il passo folenghiano nella cornice del *De nuptiis Philologiae et Mercurii*. Si tratta di una scena comica in cui Cupido "punge" la testa di Sileno mentre questi è semisvenuto in quanto ebro (MART. CAP., 8. 804-805):

Silenus interea, ut Evan consecutus pone vietus atque acclinis adstabat, seu marcore confectus aetatis, sive anxia inter doctae vocis miracula intentione comprehensus, an alias poculis turgens etiam nuptialis gratiae nomine prolectatus inundantis se temeti infusione proluerat, iam dudum laxatus in somnos, forte repente blandum stertens ranae sonitum desorbentis increpuit. Quo terrore et rapiduli sonitu raucitate concussi eodem se quamplures convertere divi, senisque proflantis somnum atque humentis crapulae exundatione inspecta, risus circumstantium eo maxime quo claudebatur excussus. Tunc quoniam credita iocos nuptialis licentia non vetare, famulitium Veneris vernaculaeque Bromiales tantos cachinnos concussis admodum tulere singultibus, ut quamplures alios connisos cohibere risum hoc maxime in petulantis prurptionis sonitum effusique cachinni libentiam provocarint. Denique, ut semper impatiens atque inverecondus, procax ac protervus assultibus ad eum alacer Cupido atque hilarus accucurrit, atque ut depile rubellumque calvitium senex baculum acclinatus affixerat, palmae verbere percrepantis apploso eoque sonitu reclamantis, risum velut etiam permissum paene omnibus suscitavit.

⁵⁸⁸ Alcibiade loda Socrate paragonandolo alle statuette raffiguranti Sileno, che sebbene appaiano esteriormente grossolane, sono un simulacro degli dei. Come un Sileno, Socrate sembra eroticamente inclinato verso chi è bello, ma conoscendolo ci si accorge che è pieno di *sophrosyne* (la 'prudenza' intesa come capacità di autocontrollo). Sull'interpretazione di Sileno nel Cinquecento, soprattutto nell'ambiente dell'Accademia degli Intronati - alla quale, sembra, abbia fatto parte anche Folengo - vedi RODDA (2017), pp. 1-8.

⁵⁸⁹ CUCCHIARELLI (2017), p. 317-335.

*Tunc vix senex reclusis
 Creperum videns ocellis
 Circumspicit ridentes,
 Ictuque suscitante
 Stupidum dolens tuetur,
 Frictuque palmulari
 Madida detergit ora.
 Tunc motus increpante
 Baculum rapit Lyaeo,
 Tandem recepta luce
 Superum videt senatum.
 Percellitur repente,
 Silicerniumque nutans
 Tentat celerare cursum;
 Tunc motibus negatis
 Magis involutus adstat,
 Cessimque formidantes
 Abeunt pedes tremore,
 Titubansque moliensque
 Haeret, redit, recurrit;
 Tunc victa palpitansque
 Turgens cadit senectus.
 Fit maior inde risus,
 Nec scit modum voluptas,
 Donec iubente Baccho
 Satyrus rapit iacentem,
 Scapulisque dat supinum,
 Uvidumque quadrimembrem
 Colloque complicatum
 Utribus parem reportat.*

La moglie di Sileno è la ninfa Vendemmia e il tema bacchico è amplificato e abbassato fino a rendere l'immagine di queste due figure come quella di due ubriaconi. I loro figli sono rappresentati come puttini nudi e grassi che gli svolazzano attorno cantando inni bacchici (*eu oe* sta per *Evoè*). Ognuno di essi porta al fianco una fiaschetta di vino, *morbezzant, rident faciuntque bragalia Bacho*. La glossa a T. 337 dice: '*Bragalia*' macaronice, '*Bachanalia*' Graece. Il termine *morbezzant* è già glossato in T.

V. 274: *morbezzat a morbieza descendit, pro 'luxuriat'*⁵⁹⁰. È evidente che il gioco di parole tra *bragalia*⁵⁹¹ e *bachanalia* alluda alla nudità dei partecipanti ai rituali bacchici (che non portano le braghe, ovvero i calzonni).

A questo punto viene inserita la grottesca descrizione del palazzo di Bacco, che è una enorme cantina: Autunno (*camisottum vestit olentem / de centum macchis vini mustoque colantem*) dirige il lavoro che viene svolto dai puttini. Anche qui viene inserita una *Parenthesis* dedicata alla *gens Todesca* ritenuta, per antonomasia, devota a Bacco.

Parenthesis.

<p>365 <i>Gens todesca suos dicunt hos esse patronos, Immo deos alios non cognoscuntur habere. Effectum si quidem nunc experientia monstrat, Nam si quando student pacchiae, vel dente rasant, # Per quemcumque volunt bocconem suggerere zainam.</i></p> <p>370 <i>Ast ubi se totos cernunt vacuasse bocalos, # # # # # # Chioccant becheri calidam fundamine frontem, Per letram parlant plus quam nunc ante bocalum. Deque suo mittunt redolentes pectore rottos. Dum trincher faciunt, multas tartofen habetur.</i></p> <p>375 <i>Sed quando surgunt de pacchia solvere scottum, # # # # # # # # Non illos muro se discostare videmus. Sunt vultu similes Phoebo damatina levanti, Humiferos torquent oculos, centumque miaros Cervello faciunt quamvis stent in pede saldi.</i></p>	<p><i>Gens todesca suos dicunt hos esse patronos, imo deos alios non lanzechineccus adorat. Prova tibi effectum monstrat, si dicta refudas.</i></p> <p>385 <i>Aspice, quum student desco, tavolaeque paratae, quomodo boccalum vodant per quemque boconem. Mangiaguerra ruit per zaynas, perque becheros, fracassusque ingens per gregghi pocula fitur. Non aqua praesumit tales accedere mensas, 390 quae, bandita, pedes salicum tantummodo bagnat. Estque vetus mottum: "Scelus est iugulare phalernum". Mox ubi se retrovant tandem vacuasse barillam, dant pugnos, calzosque ipsi furibunde barillo, spezzatumque vasum, nunquam reparabile, mandant.</i></p> <p>395 <i>Chioccant inde sibi frontes culamine zayni, # deque gravi mittunt redolentes gutture rottos. Per letram melius parlant, quam ante bevandas, nec nisi de vino tunc fit parlamen in illis. Semper enim vinum pensat, loquiturque todescus, 400 somniat, et piccam, dagam, bragasque frapatas pro vino impegnat, vendit, semetque pisonat. Si quid ei restat, quod vult lassare, celata est, quae sibi tazza capax scusat, dum sorbet in illa. Dum trincher faciunt multus tartonfen habetur; 405 inde resurgentes ut eant, andare negantur, namque bogas pedibus vernazza iniecerat illis, quos nunquam muro se discostare videbis. Sunt vultu similes Phoebo damatina levanti, fumantesque oculos torquent, centumque miaros 410 efficiunt cerebro, quamvis stent in pede saldi.</i></p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

⁵⁹⁰ ZAGGIA (1995), p. 95.

⁵⁹¹ CHERUBINI, (1827), p. 13.

380 *Andagando, pedes nulla ratione guidantur,
Se muro taccant manibus, quem linqere nolunt.*

*Inde movendo pedes, nulla ratione guidantur,
tantonesque abeunt, veluti de nocte solemus,
ac ubi nullus adest intoppus, saepe trabuccant.
Tandem se taccant manibus, se prorsus acostant*

*Donec supra thorum paiae sua membra stravolgant,
Ac ibi somnifero smaltiscant vina reposito.*

415 *aut muro, aut banco, seu trunco, sive pilastro,
donec se buttent zosum, vel supra paiarum,
vel medium in fangum porcino more volutent.*

Glosse di T

368 *Pacchia dicitur mangiamantum stomachiter assumptum. 'Rasonare dente' est comedere.*

372 *Rottus est ventositas procedens aut crapula, aut ab inflatione milzae, quar dicitur mirach.*

374 *Trincher' et 'tartofen' quid significant lege Svetonium*

La glossa di T. 372 propone un termine di origine araba che indica una patologia addominale: *mirach*⁵⁹². È possibile che si tratti di un riferimento parodico al lessico medico presente nella trattatistica medica sul genere dei *Tacuina Sanitatis*.

La glossa a T. 374, a mio avviso, è un gioco di parole sul nome *Svetonio* che potrebbe rimandare alla *Svevia* e quindi, metonimicamente, alla *gens todesca*.

Il verso di C. 391 è una ripresa di Marziale 1. 18:

*Quid te, Tucca, iuuat uetulo miscere Falerno
In Vaticanis condita musta cadis?
Quid tantum fecere boni tibi pessima uina?
Aut quid fecerunt optima uina mali?
De nobis facile est, scelus est iugulare Falernum
Et dare Campano toxica saeua mero.
Conuiuiae meruere tui fortasse perire:
Amphora non meruit tam pretiosa mori.*

In linea generale, l'immagine dell'autunno associato alla vendemmia e a Bacco è un cliché consolidato, di cui resta traccia anche nell'iconografia delle stagioni dei *Tacuina Sanitatis*.

Resta da spiegare da dove provenga l'assimilazione di Autunno con Sileno (a parte la comune propensione per il vino).

Infine, a Cingar non resta che di parlare dell'Inverno che, dice ai compagni, anche solo a nominarlo si sente assalire dal freddo. È un vecchio storpio, magro e malconco,

⁵⁹² Cfr. CASTELLI et al. (1700), s. v.: *Mirach*, Arab. *Idem, quod Abdomen* [...] *Mirachia vocatur Morbus, vel Dolor intestinalis, qui fit ab humoribus acutis et pungitivis, vel ab Apostemare mirach, vel mesenterii.*

coperto di neve: ricorda i mendicanti che si aggirano nei sobborghi delle città, la stessa famiglia di cerretani a cui appartiene anche Cingar che, non a caso, rabbrivisce al ricordo del freddo patito durante i suoi vagabondaggi.

De Inverno.

	<i>Sint ea dicta satis de te, pater alme Silene,</i>	#	
	<i>Restat et Invernus naturae filius ultim,</i>		<i>Nunc Invernus adest, Naturae filius ultim,</i>
	<i>De quo dum parlo, me grandis freddus assultat.</i>		<i>de quo dum dicam, mihi da, Boccale, pelizzam,</i>
	#	420	<i>namque procul dubio me magrum giazza gelabit.</i>
	<i>Vir macer, exanguis, strio, bigolumque tacatum</i>		<i>Vir macer Invernus, quo non plus magra quaresma est,</i>
	#		<i>non habet humorem venis, bigolumque tacatum</i>
390	<i>Fert schenae, sguanzasque cavas subtileque collum,</i>		<i>fert schenae, guanzas cavas, subtileque collum,</i>
	<i>Sfondratum stomachum, possent numerarier ossa,</i>		<i>deque pede ad testam numerari ossamina possunt,</i>
	#	425	<i>ut Gonnella suo poterat numerare cavallo.</i>
	<i>In testa ficcos oculos frontemque rapatam,</i>		<i>Semper habet fluvidos oculos in fronte latentes,</i>
	<i>Pallidus et smortus, stroppiatus, rancidus, asper,</i>		<i>pallidus et smortus, stroppiatus, rancidus, untus,</i>
	<i>Tamque melancholicus, quod semper flere videtur.</i>		<i>tamque malenconicus, quod semper flere videtur:</i>
395	<i>Giazzatam barbam, giazzatos fertque capillos,</i>		<i>cui ghiazzata colat de mento barba gelato,</i>
	#	430	<i>ghiazzatique sonant per circum tempora crines.</i>
	<i>Horrescunt magrae nimio pro frigore carnes.</i>		<i>Horrescunt magrae nimio pro frigore carnes,</i>
	<i>Est sua de nivibus vestis textuta bianchis,</i>		<i>pocchettumque iuvat duplices gestare pelizzas;</i>
	<i>Cui nisi donaret soror aestas munera panis,</i>		<i>cui nisi donaret soror Aestas, atque Autumnus,</i>
	#		<i>altera mangiandas spesas, alterque bibendas,</i>
	<i>Gaioffazzus enim de marzafamme periret.</i>	435	<i>gaioffazzus enim marza de famme periret.</i>
400	<i>Semper apud brasas sibi stesso crura boientat,</i>		<i>Semper apud brasas sibi stesso crura boientat,</i>
	<i>Nec miser inzegnat retro portare cadregam,</i>		<i>nec miser ingegnate retro portare cadregam,</i>
	<i>Substizzat torres, cogitque bulire pignatam,</i>		<i>substizzatque focum, cogens bollire polentam.</i>
	<i>Pigriritat atque timet, si vadit ad aera borram.</i>		<i>It piger et strictus, quum vadit ad aëra, tantum,</i>
	#	440	<i>integer ut posset per gucchiaie intrare busolum.</i>
	<i>Sunt albis semper sua tecta coperta pruinis,</i>		<i>Sunt albis semper sua tecta coperta pruinis,</i>
405	<i>Et candelotti giazzae de culmine colant.</i>		<i>et candelotti giazzae de culmine pendent.</i>
	<i>Quando ipsum mundi per campos ire bisognat,</i>		<i>Non habet un minimum spassum, nisi quando dapochus</i>
	#		<i>unghibus ante focum rognam sibi grattat aguzzis,</i>
	<i>Extemplo fugiunt ravarini vel philomenae,</i>	445	<i>omnis osellorum cantantum dulciter hymnus</i>
	<i>Ac volucres alii, quos primavera ministrat,</i>		<i>hinc procul, et quidquid Primavera tilata ministrat:</i>
	<i>Tantum cornacchiaie, corvi tacolaeque videntur,</i>		<i>tantum cornacchiaie qua qua, corvi quoque cro cro</i>
410	<i>Qui cra cra semper, cra cra per rura frequentant.</i>		<i>continuo resonant, tacolantque insemma mulacchiaie.</i>
	<i>Provida non exit picolas formica masones,</i>		<i>Provida non exit dulcem formica masonem;</i>
	<i>Clauditur in gusso limaca busumque muraiat.</i>	450	<i>clauditur in gusso limaca, busumque muraiat.</i>
	<i>In casulis celantur apes dum frigora varcant,</i>		<i>In stabulis conduntur apes ad grepia mellis.</i>
	<i>Non errare vides gelidas hinc inde lusertas,</i>		<i>Non errare vides bissas, freddosque lusertos.</i>
415	<i>Pastores calidis reserant armenia casottis,</i>		<i>Pastores mandris servant armenta stopatis.</i>

#		<i>Tantum furfanti stentant hoc tempore freddi,</i>
#	455	<i>qui faciunt nulla tremolantos veste coperti.</i>
#		<i>Sunt tamen invernì gratae studentibus horae,</i>
#		<i>longa quibus multa de nocte dat ocia semper.</i>
		<i>Fornari gaudent, furni tunc ignis agradat.</i> #
		<i>Brettari moerent, ingucchiant namque scopertis</i> #
		<i>Cum digitis brettas, supra quos saepe sbadacchiant.</i> #
		<i>Attamen ad furnos sic agucchiando reducti,</i> #
420		<i>Tempere sed caldi comprant sorbentque cagiadadas,</i> #
		<i>De pandemeio faciunt mangiando pelizzas.</i> #
		<i>Cumque cagiarolis, tres, quatros, quinque gridantes</i> #
		<i>Hinc menses, anni veniunt, horaeque, diesque,</i> #
		<i>Hanc etiam bellam Sol gaudet habere fameiam,</i> <i>Praticat has igitur Solis fameia masones,</i>
425		<i>Quam pascit, nutrit, cui non gravis ulla fadiga est.</i> <i>magnaue pro tantis bocchis fit spesa quotannis.</i>
		Glosse di T
387		<i>Ultim' removit 's' causa schignifogniae</i>
394		<i>Melancholicus</i>
397		<i>Nam teste Bombosphoro nives etiam nigrae reperiuntur</i>
399		<i>Marzafammis difert a fame: est una dictio tantum</i>

I furfanti sono richiamati, successivamente, anche al verso di T.424 (*Suntque molestati furfanti tempore freddi*) e C.454 (*Tantum furfanti stentant hoc tempore freddi*). La glossa di T. 394 dice: *Melancholicus*: è un termine medico (secondo la teoria flemmatica degli umori) che ci rimanda a Ficino e fa pensare ai temperamenti saturnini⁵⁹³. Questo, come vedremo, è un termine chiave che mette in collegamento il ritratto dell’Inverno con il cielo di Saturno. Se la sorella Estate e l’Autunno non gli dessero da mangiare morirebbe di fame. Sta sempre più vicino al fuoco rischiando di scottarsi le gambe (*Semper apud brasas sibi stesso crura boientat*). Gli uccelli, che avevamo visto affollare il giardino della Primavera non ci sono più, tranne naturalmente la cornacchia (T. 410: *qui ‘cra cra’ semper, ‘cra cra’ per rura frequentant*; C.447: *tantum cornacchiae qua qua, corvi quoque cro cro*). La formica previdente non esce dal formicaio, la lumaca dal suo guscio, così come l’ape dall’alveare. Nella *Toscolanense* Folengo elenca anche le attività lavorative che si svolgono durante l’inverno con un riferimento particolare ai pastori che chiudono gli armenti nelle stalle; i fornai che nelle loro botteghe non temono

⁵⁹³ KLIBANSKY et al. (1989), *passim*. Gli studiosi definiscono il *De Vita* di Ficino come un trattato di medicina platonica, in cui la cura del corpo è perseguita in funzione di quella della mente. Nel testo viene introdotto il concetto di temperamento saturnino, suscettibile dell’influenza del pianeta che presiede alla contemplazione filosofica, ma induce anche alla tristezza e alla melancolia. Questo argomento sarà sviluppato nel capitolo su Saturno.

il freddo, al contrario dei berrettai che soffrono perché devono usare le mani nude per il loro lavoro. Qui c'è un gioco di parole (*attamen ad furnos sic agucchiando reducti*): la frase 'i berrettai sono ridotti al forno' ha origine dal detto popolare il cui significato è simile a 'essere agli sgoccioli'⁵⁹⁴. Il quadretto di vita popolare si arricchisce dalla scena dei casari, che non hanno problemi durante l'inverno e giocano a morra bevendo cagliate. Soltanto gli studenti apprezzano l'inverno perché le notti sono più lunghe (e quindi le ore da dedicare allo studio sono di meno).

Tutti questi quadretti richiamano alla mente una serie di miniature presenti nel *Tacuinum Sanitatis* a proposito dell'Inverno, delle attività umane invernali, dei problemi fisici che il freddo di questa stagione può provocare al fisico. Nell'appendice ho inserito quelle prese dal facsimile curato da Opsomer-Halleux⁵⁹⁵.

Un'ultima osservazione riguarda la glossa di T. 397 che è antifrastica rispetto al testo (*Est sua de nivibus vestis texuta bianchis*) e cita un'*auctoritas* immaginaria (*Bombosphoro*) che attesterebbe l'esistenza della neve nera con un ragionamento tipico della scolastica. La glossa è l'ennesimo esempio della parodia folenghiana contro questo tipo di sofismi⁵⁹⁶.

5. Mantegna '*pictor celeberrimus*'

La *Toscolanense* chiude la digressione dedicata al cielo del Sole descrivendone il palazzo sul cui portone è appesa la pelle del serpente, con riferimento al mito di Apollo Pizio. Sulla facciata è raffigurato il mito di Fetonte. Cingar aggiunge che la decorazione del palazzo non sia opera di un pennello, ma che maestra sia stata la stessa Natura, per cui il colore è di viva carne (T. 442-444):

⁵⁹⁴ ZAGGIA (1995), p. 100.

⁵⁹⁵ OPSOMER-HALLEUX, (1991), vedi figg. 6-12 dell'Appendice.

⁵⁹⁶ Nel ragionamento filosofico il problema del colore della neve è discusso nell'*Aristotele latino*, nella traduzione di Boezio (Venezia, 1491): *Categoriae (uel Praedicamenta) (editio composita [uulgata])* - ALD, cap.10, pag. 72, linea 10: *Non enim possibile est ignem frigidum esse neque nivem nigram; quare omni quidem susceptibili non est necessarium alterum eorum inesse, sed solis * quibus naturaliter unum inest, et his determinate unum, non alterutrum contingit.*

Già Cicerone, negli *Academica priora* (2. 23. 72) in cui discute sui problemi della conoscenza, utilizza nell'argomentazione una frase di Anassagora sul colore della neve: *Anaxagoras nivem nigram dixit esse. ferres me si ego idem dicerem? tu ne si dubitarem quidem. at quis est? num hic sophistes (sic enim appellabantur ii qui ostentationis aut quaestus causa philosophantur)? maxima fuit et gravitatis et ingeni gloria.*

*Non tabulas pennellus eas formasse videtur,
Sed magis apparet natura fuisse magistra,
Ac viva de carne merus color esse putatur.*

Cingar non sa chi sia l'autore di quest'opera, ma - prosegue - molto probabilmente si tratta di Apelle, dalla cui progenie discende il Mantegna⁵⁹⁷ famoso per aver dipinto i *Trionfi di Cesare* sotto il marchese Francesco Gonzaga detto il Turco⁵⁹⁸.

445 *Nescio, sed forsan magnus fuit auctor Apelles,
Cuius progenie noster Mantinea venit,
De quo, sicut apud Serraffi scripta catatur,
Maximus alter erit pictor Mantegna vocatus,
Gentibus e Paduae, quem parvum nostra robabit*

450 *Mantua, desegni mirum fictique coloris.
Qui sub Francisco Turco cognomine vivet,
Atque triumphantis depinget Caesaris actus,*

Per quanto concerne l'influenza di questo artista sugli episodi di Venere e del Sole voglio indicare alcuni suoi lavori che possono essere stati presenti a Folengo come ipotesto iconografico. Mi riferisco a due dipinti destinati alle mura opposte dello Studiolo di Isabella d'Este Gonzaga⁵⁹⁹ dal titolo *Parnaso*⁶⁰⁰ e *Minerva che caccia i vizi dal giardino di Venere*.

Nel *Parnaso* l'asse centrale del dipinto è costituito dalla figura di Venere e Marte, posti sopra un'arcata di roccia (in realtà la scena si svolge sull'Elicona, perché il Parnaso è riconoscibile sulla destra). Le due figure sono contrapposte una di fronte all'altra e hanno dietro di loro un letto e alcuni arbusti di agrumi. Alla loro destra c'è *Anteros*⁶⁰¹ che

⁵⁹⁷ Questa informazione sarebbe stata attestata da Serafo, un profeta-mago che comparirà negli ultimi libri del Baldus come aiutante della compagnia per penetrare nel regno degli inferi. Una glossa di rimando in T. X. 9 ne loda la cultura nelle arti liberali: *Serraffus maximus in quibuslibet liberalibus artibus fuit*, cfr. ZAGGIA (1995), p. 102.

⁵⁹⁸ Il ruolo innovatore della pittura di Mantegna, soprattutto sull'uso del colore, era stato riconosciuto anche dai contemporanei. Ad esempio Giovanni Santi, padre di Raffaello, lo elogia come il più grande artista del suo tempo e colloca senza esitazione il suo nome tra quelli dei più consumati maestri d'arte, accanto a quelli di Bellini, Giorgione, Tiziano, Leonardo, Raffaello e Michelangelo, cfr. P. KRISTELLER et al. (1901), p. 432.

⁵⁹⁹ ROMANO (2008), pp. 332-333.

⁶⁰⁰ Il *Parnaso* (1496-1497) è esposto al Louvre dal 1801. All'inizio del 1520 in seguito al trasferimento del quadro alla Corte Vecchia, il dipinto subì diversi interventi: le figure di Venere e di Apollo e il viso di alcune muse furono rifatti, ma soprattutto il paesaggio, secondo lo stile fiammingo. Vedi fig. 13 dell'Appendice.

⁶⁰¹ Vedi fig. 14 dell'Appendice.

punta la sua cerbottana verso i genitali di Vulcano. Vulcano tiene con la mano destra una rete di sottili fili metallici: è quindi adombrato l'amore adulterino di Venere e la successiva vendetta di Vulcano. In realtà l'adulterio non è rappresentato e la dea figura nella composizione come Venere Celeste sposa di Marte e madre di *Anteros*. Di conseguenza possiamo concludere che la fonte di Mantegna non è *Od. VIII*, ma la lettura allegorica di Omero che fece Eraclito Pontico nel I sec. d. C.⁶⁰².

Gombrich fornisce un'interessante interpretazione di questo quadro: dall'unione di Marte (simbolo di guerra e discordia) e di Venere (immagine della concordia) nasce Harmonia, sotto la quale fioriscono l'arte e la poesia. A destra del gruppo appare anche Mercurio con Pegaso che con un colpo di zoccolo fa sgorgare la sorgente Hippocrene.

Il tema dell'Ignoranza come nemica della Virtù è probabilmente il motivo che sta alla base della concezione del secondo dipinto, *Minerva che caccia i vizi dal giardino di Venere*⁶⁰³. Agosti afferma che Mantegna ha elaborato delle invenzioni estremamente personali, accompagnate da iscrizioni in alfabeti diversi - tra cui anche l'ebraico - ideando delle creature mostruose nate dalla sua fantasia e non ispirate al repertorio classico⁶⁰⁴.

La scena si colloca in un giardino chiuso da una siepe di archi. Minerva sopraggiunge da sinistra armata di lancia e scudo. È preceduta da una schiera di amorini con ali di farfalla (quelle che caratterizzano *Anteros*) ai quali si sono aggiunti, sullo sfondo, altri Amorini con il muso di civette e allocchi⁶⁰⁵. Dietro la dea una figura umana trasformata in alloro (o olivo) porta dei cartigli (in capitali latine, lettere greche e lettere ebraiche) su cui è scritto:

AGITE PELLITE SEDIBUS [NOSTRIS FOEDA HAEC VICIORU(M) MONSTRA]
VIRTUTUM COELITUS AD NOS REDEU(N)TIUM DIVAE COMITES⁶⁰⁶.

Le fonti letterarie di questa allegoria potrebbero essere gli *Intercoenales* di L. B. Alberti, ma anche il giardino di Claudiano con le personificazioni dei sentimenti (in

⁶⁰² Eraclito Pontico - di provenienza e cronologia oscure - ebbe fortuna nel XVI secolo per la sua interpretazione allegorica di Omero (l'edizione aldina della sua opera è del 1505).

⁶⁰³ Vedi fig. 15 dell'Appendice.

⁶⁰⁴ AGOSTI (2005), p. 56.

⁶⁰⁵ Vedi fig. 16 dell'Appendice.

⁶⁰⁶ Dalla parte opposta un muro di mattoni ha un altro cartiglio con l'iscrizione: ET MIHI VIRTUTU(M) MATRI SUCCURRITE DIVI. La madre invisibile imprigionata, che ha lanciato questo cartiglio, è identificata con la Verità, ma può anche essere la Prudenza che implora l'aiuto divino per essere liberata.

questo caso soprattutto quelli negativi): Avarizia e Ingratitudine trasportano una grassa Ignoranza incoronata.

Dietro le aiutanti di Atena c'è un satiro che le segue e tiene tra le braccia la pelle di un animale e un amorino privo di ali. L'uomo mezzo scimmia porta altri cartigli che indicano i vizi contenuti nelle sue borse attaccate alla vita (*semina mala, peiora, pessima*).

Dietro la donna senza braccia (l'*Otium*) trainato dall'*Inertia* c'è una scritta (sul bordo dello stagno) tratta da Ovidio: *Otia si tollas / Periere / Cupidinis arcus* (*rem.* 139). Nel centro dello stagno un centauro porta sulla sua groppa una figura femminile con arco, che rappresenta la Venere Terrestre e quindi la Lussuria (come è descritta da Battista Spagnoli nel *De calamitatibus temporum*). Davanti a lei c'è un Cupido con le fiaccole che poggia un piede sul satiro. Le due donne davanti a Venere potrebbero essere Diana e la Castità (con la torcia spenta) in funzione di assistenti di Minerva.

Entrambi questi dipinti allegorici del Mantegna risentono della teoria d'amore dell'Umanesimo in cui era ampiamente recuperata e discussa l'idea platonica della duplicità di Venere e della conseguente duplicità di Amore (rappresentata da *Eros* e *Anteros*⁶⁰⁷). Nella corte di Isabella tale tema era, per così dire, all'ordine del giorno, tanto che si ritrova svolto e illustrato in tutte le tele dei cinque dipinti dello Studiolo. La dialettica tra gli elementi simbolici presenti in questi due dipinti può essere stata uno spunto per quella che intercorre tra i due episodi folenghiani del cielo di Venere e della Primavera in tutta la loro complessità.

In primo luogo, la differenza che intercorre tra le due Veneri dei dipinti corrisponde alla distanza tra la dea "vera" del *De Venere* e la "falsa" dea Primavera-Psyche del *De Sole*. Nel *Parnaso* è rappresentato contemporaneamente il tradimento ai danni di Vulcano con la relativa vendetta (*Anteros* oltre all'amore corrisposto, rappresenta l'amore vendicato) di cui però fa menzione solo la *Toscolanense*:

105 *O quantas voltas Vulcano cornua fecit,*

95 *O quantas voltas plantavit cornua zoppo*

[...]

⁶⁰⁷ Il mito di *Eros* e *Anteros* è richiamato anche nei *Fasti* IV: *Alma fave dixi geminorum mater amorum*, cfr. FRAZER (1929), p. 163. Per i Greci la passione d'amore era personificata in due forme distinte: l'Amore e l'Amore corrisposto. LUCIANO (in *Dem. Enc.* 12-13 e in *Am.* 37) distingueva due amori, un Amore volgare e ignobile che trascinava le vittime dei suoi strali alle porte dei postriboli e un Amore celeste che attirava i filosofi alle porte di Platone. In *Cic. nat. deor.* III. 23. 59-60) si legge che i Greci riconoscevano tre Amori, uno figlio di Mercurio e Diana, il secondo figlio di Mercurio e Venere, il terzo figlio di Marte e Venere (che identifica con *Anteros*). Per lo sviluppo di questo tema nel Rinascimento, in cui *Anteros* acquista anche il carattere di vendicatore degli amori traditi, come ad esempio in Pietro Edo (*Antieroica*, 1492) vedi COMBONI (2000), pp. 7-21.

La corte del giardino di Venere (in cui il frutto simbolicamente più rappresentativo è il pomarancio alle spalle della dea e di Marte⁶⁰⁸) è raffigurata come una brigata danzante e suonante (con riferimenti tecnici all'arte musicale), che si addice topicamente anche all'immagine di Apollo che suona attorniato dalle sue muse:

<p><i>Per quem nimpharum multis sociata brigatis,</i> <i>It nitidas relegendo rosas, violasque recentes,</i> 120 <i>Mentam, Garofolos, Mazuranam, Basalicoium,</i> <i>Texunt freschadas, ghirlandas, sarta, coronas,</i> <i>Diversasque canunt canzones, metra, sonettos,</i> <i>Diversosque sonant chitarinos, atque leuctos,</i> <i>Hic semper ballant, saltant danzantque puellae,</i></p>	<p><i>per quem, nympharum multis comitata brigatis,</i> 105 <i>it nitidas relegendo rosas, violasque recentes,</i> <i>mentam, garofilos, mazuranam, basalicoium.</i> <i>Ghirlandas texunt, frescadas, sarta, corollas,</i> <i>diversosque canunt strambottos atque sonettos,</i> <i>diversasque sonant arpas, manacorda, leuttos.</i> 110 <i>Hic semper saltant, ballant, danzantque puellae,</i></p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Al contrario, la Venere terrena del secondo quadro (con l'esplicita allegoria dei vizi) si adatta maggiormente alla figura vanitosa di Primavera che è priva di ogni virtù tradizionale e incline alla lussuria:

- ¥ si pettina i capelli (T. 210: *Cui placitura suos componit pectine crines*; C. 245: *rastrellat pectine crines*);
- ¥ mette il profumo (T.214: *Semper odoriferos unguentos portat adossum*; C. 251: *odorantes perfumos portat adossum*);
- ¥ seduce Amore con le sue fragranze (T. 215-216: *Lascium muschium, zibettum / In quibus ardet amor crescitque Cupidinis aestus*; C. 252-253: *muschium, zibettum, nanpham, centumque cigalas; / in quibus allicitur Veneris bastardus*);
- ¥ Dal momento che è la più bella di tutte non fila né tesse, è oziosa (T. 218: *Non curat stuppam pirlanti ducere fuso*; C. 256: *tereti deducere fuso*)

L'elemento più interessante, comunque, è la presenza degli Amori alati sullo sfondo del secondo quadro, che hanno i visi di civette, e ricordano molto da vicino la rappresentazione del Cupido sposo della Primavera:

<p><i>Primavera fuit Veneris mandata fiolo,</i> 175 <i>Qui nuncupatur (si recto recordo) Cupido.</i></p>	<p>206 <i>Primavera fuit Veneris maridata putello,</i> #</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------

⁶⁰⁸ Sulla simbologia degli agrumi e sulla presenza di questo frutto nel *Baldus* ho già parlato nel paragrafo dedicato a Venere.

<i>Qui post terga gerens alas, volat undique quo vult,</i>	207	<i>qui gerit in spallis alas de more civettae.</i>
<i>Irrequietum animal, nunquam volitare quiescit,</i>		#
<i>Praeseemptuosus cantones praticat omnes,</i>		#
<i>Nudulus it semper, nullamque ferendo mudandam,</i>	208	<i>Nudus it, et nullis tegitur vergogna mudandis.</i>
180 <i>Nescit vergognam, portat quam semper apertam.</i>		#

Credo, quindi, di aver dimostrato che nell'immaginario folenghiano sia fortemente presente anche una cultura visiva fatta di immagini (che potevano essere tratte da dipinti, come da miniature o da stampe). A questo proposito vorrei richiamare l'attenzione su due incisioni, sempre del Mantegna, che potrebbero aver influito sulla costruzione del brano dedicato all'Autunno: si tratta del *Bacchanale con un tino* e il *Bacchanale con Sileno* datati a prima del 1481⁶⁰⁹.

È stato dimostrato che le due parti che compongono questa creazione sono in realtà un lavoro unico: il vino che scorre nella scena di sinistra forma, infatti, una specie di stagno che troviamo nella scena di destra⁶¹⁰. Anche il Vasari le considerava come un'unica opera e nelle *Vite* le attribuisce al Mantegna⁶¹¹; così anche Signorini⁶¹².

L'inventario di Ludovico Mantegna parla di episodi della vita di Bacco utilizzando la parola "baccaneria", o "bacchanale", termine utilizzato per designare un testo letterario come la *Canzona di Bacco e Arianna*, di Lorenzo il Magnifico, del 1490. Ma l'incisione sembrerebbe riferita ad un episodio più preciso perché non è facile riconoscere Bacco nell'uomo che regge la cornucopia sulla sinistra.

Il personaggio obeso, situato al centro della seconda incisione è comunemente identificato con Sileno, ma molti particolari non corrispondono alla sua immagine tipica. Un ulteriore elemento che impedisce l'interpretazione tradizionale di queste due scene è la mancanza di figure femminili eccetto quella grassa a cavalcioni di un uomo con i piedi immersi nel mosto, della seconda incisione⁶¹³. A mio avviso nel personaggio folenghiano di Vendemmia si potrebbe intravedere la suggestione di questa immagine.

⁶⁰⁹ Sono incisioni a burina, in punta secca, conservati a Paris BNF, département des Estampes et de la Photographie, inv. EA (G. L. 401), vedi figg. 17 e 18 dell'Appendice. Sull'argomento vedi anche CANOVA (2008), pp. 268-270.

⁶¹⁰ VICKERS (1978), pp. 367-368.

⁶¹¹ KRISTELLER et al. (1901), p. 386. E P. KRISTELLER (1902), p. 406.

⁶¹² SIGNORINI (1996), p. 112.

⁶¹³ Sono presenti anche altri personaggi antropomorfi di cui è difficile dare spiegazione: ci sono alcuni satiri con orecchie appuntite e zampe di capra; altri sempre con orecchie appuntite e la testa adorna di corona floreale, ma gambe umane (potrebbero essere dei fauni); altri ancora hanno le gambe su cui crescono foglie allungate e sono provvisti di una piccola coda. Ma la figura alta e robusta che porta l'uomo sulle spalle è coperto da un mantello che termina con gli artigli di un leone, da qui l'identificazione con Ercole; cfr. EMISON (1994), p. 166.

<p>314 <i>Iste Silenus habet Bacchi pro coniuge nimpham,</i> #</p> <p>315 <i>Mustolenta, bibax, Vindemia dicitur illa.</i> <i>Ambo sunt adeo pingues adeoque grevazzi,</i> # <i>Quod velut inflati vento schioppiare videntur.</i> <i>Semper habent lateri barilottos, atque fiascos,</i> #</p>	<p><i>Hic Silenus habet quandam pro coniuge nympham,</i> 315 <i>cui caput est grandis baghae, cui panza tinazzi.</i> <i>Semper olet vinum, tandem Vindemmia dicta est.</i> <i>Ambo sunt adeo pingues, adeoque pafuti,</i> <i>ut minus in grassa positi tumuere boazzi,</i> <i>ac velut inflati vento schioppiare minazzant.</i> 320 <i>Semper habent lateri, de retro, et ante, sonantes</i> <i>mille fiaschettos, barilottos, atque botazzos,</i></p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Infine, un'ultima caratteristica è che quattro personaggi si trovano sulle spalle di qualcuno, mentre due sono incoronati con fronde vegetali:

<p>323 <i>Hisque meant circum montes casamenta, paludes.</i> (...) <i>Illi transcocci se velle volare putantes,</i></p> <p>330 <i>Forsitan in terram de coeli sede tomarent.</i> (...)</p> <p>334 <i>Quisque suam testam vIGNALI fronde coronat,</i></p>	<p>328 <i>hisque volant circum montes, casamenta, paësi,</i></p> <p>335 <i>illi plus cocti quam crudi, dummodo gambis</i> <i>currere pensarent, de coeli sede tomarent.</i></p> <p>343 <i>Quisque caput rizzum vIGNALI fronde coronat.</i></p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

L'incisione si presta naturalmente ad un'allegoria moralizzante in cui l'aspetto bizzarro dei satiri e la deformità della donna e di Sileno sembrano evocare il vizio⁶¹⁴, mentre le figure di Ercole, del personaggio che porta sulle spalle e quello con la cornucopia, la virtù. Soltanto questi tre non sembrano in balia dell'ebbrezza del vino di cui sono preda anche i bambini raffigurati a terra nella prima incisione. Proprio questi bambini grassi e ubriachi potrebbero essere stati il modello per i puttini, figli di Sileno e di Vendemmia, che lavorano nella fabbrica del vino (T. 349: C. 365: *Mille putinelli gestantes tergore corbas*).

È ormai accertato che queste due incisioni ebbero una grande fortuna, anche se la figura più imitata fu quella dell'uomo con la cornucopia⁶¹⁵. Il puttino situato a sinistra della prima incisione è copiato in una miniatura del frontespizio di un'edizione della *Naturalis Historia* di Plinio⁶¹⁶. L'esemplare di Parigi presenta in filigrana il basilico,

⁶¹⁴ Da segnalare con lo stesso sfondo moraleggiante anche l'*Allegoria dei Vizi* di Antonio Allegri detto il Correggio, Louvre, Inv. 5927 (dipinto facente parte dello Studiolo di Isabella d'Este), p. 358. Il protagonista della tela rappresenta un Sileno-Marsya, ispirato al paradigma antico di Laocoonte, tormentato e preso in giro.

⁶¹⁵ Cfr. AGOSTI (2005), pp. 42-52. Tra le derivazioni più illustri occorre citare il disegno di Albrecht Dürer conservato all'Albertina di Vienna.

⁶¹⁶ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Lat. VI, 245 [= 2976], f. 3v, copiato per Pico della Mirandola nel 1481.

diffuso in Lombardia ed Emilia-Romagna per gli incunaboli mantovani: si tratta quindi di fogli stampati sicuramente sotto il controllo dello stesso Mantegna e sicuramente disponibili anche a Folengo.

5.1. Conclusione del libro e l'ascesa al terzo cielo della « Toscolanense »

La conclusione dell'episodio del Sole coincide con quella del libro e possiamo osservare la differenza tra le due varianti: i compagni di Cingar sono presi dal sonno (si direbbe per il tedio ad ascoltare una così lunga digressione) e mentre la *Toscolanense* si limita ad aggiungere dei versi allusivi alla salita al terzo cielo da parte di Paolo, la *Cipadense* chiude con soli tre versi, per poi aggiungere un corposo episodio di stacco all'inizio del libro successivo prima della ripresa del discorso di Cingar.

Conclusio.

<i>Sed quia somniferam tibi cerno Leonarde vedettam,</i>	460	<i>Sed tibi somniferam cerno, Leonarde, vedutam.</i>
<i>Tu male dormisti tribus istis noctibus, immo</i>		<i>Tu male dormisti tribus istis noctibus, et tu,</i>
<i>Contra fortunam semper vigilavimus ante,</i>		#
#		462 <i>Balde, caput plumbi spallis portare videris.</i>
460 <i>Sufficiat Phoebi stanzas recitasse decoras.</i>		#
Berta.		
<i>Baldus ait, vellem, mi Cingar, Apollinis almas</i>		#
<i>Semper inesse domos, nec eundi forma catatur.</i>		#
<i>Respondet Cingar, nimis optas Balde, quid inquis?</i>		#
<i>Ad terzum Paulus rapitur solummodo coelum,</i>		#
465 <i>Tu ne super divum pensas conscendere Paulum?</i>		#
<i>Non sic, Balde, cupis troppum, faciemus asaium,</i>		#
<i>Si portinarius paradisi Petrus, et Enoch,</i>		#
<i>Nos aperire velint, cantoncelloque sub uno</i>		#
<i>Condere, quo lucis valeamus habere pochinum.</i>		#
470 <i>Ergo repossemus, video ronfare Lonardum.</i>		<i>Ergo repossemus, video ronfare Bocalum».</i>

In questa chiusa c'è la prima vera allusione al viaggio oltremondano che Baldo desidera compiere fino al terzo cielo (*Ad terzum Paulus rapitur solummodo coelum*) come Paolo. Ovviamente il primo modello di riferimento è Dante, (*Inf.* II, 27-30) che si rifà alla seconda lettera ai Corinti (12. 2-3) in cui Paolo racconta d'essere stato rapito in cielo⁶¹⁷:

⁶¹⁷ A partire da questi versetti all'inizio del V secolo venne redatta l'apocrifia *Visio Sancti Paoli*.

Andovvi poi lo Vas d'elezione,
per recarne conforto a quella fede
ch'è principio a la via di salvazione.

Cingar gli risponde che questo è impossibile: sarà già tanto se Pietro ed Enoch permetteranno loro, dopo la morte, di entrare in Paradiso. Qui Enoch viene visto, al pari di Pietro, quasi come portinaio dell'Empireo (*Si portinarius paradisi Petrus, et Enoch / Nos aperire velint*).

Già Agostino aveva affermato che Enoch, al pari di Elia, fu portato nell'Eden dove avrebbe vissuto, sarebbe morto per poi risorgere come un novello Adamo. Leggiamo nel *De Genesi ad litteram* (IX. 6.11):

Nam si Enoch et Elias in Adam mortui, mortisque propaginem in carne gestantes, quod debitum ut solvant, creduntur etiam redituri ad hanc vitam, et, quod tamdiu dilatatum est, morituri.

Tommaso d'Aquino, nella *Summa Theologiae* (III. 49. 5) dice che Elia ed Enoch furono traslati nel cielo "aereo", ma non assunti nell'Empireo, dove sarebbero rimasti fino all'avvento dell'Anticristo:

Dicendum quod Elias sublevatus est in caelum aereum, non autem in caelum Empyreum, qui est locus beatorum. Et similiter nec Henoch, sed raptus est ad Paradisum terrestrem, ubi cum Elia simul creditur vivere usque ad adventum Antichristi.

La debita osservazione da fare a questo punto è che il viaggio raccontato da Folengo sarà completamente diverso, perché la compagnia di Baldo effettuerà una *catabasi* all'inferno dal quale non si sa come uscirà. Non ci sarà nessuna ascesa al terzo cielo, ma una discesa in un luogo infernale disgustoso e putrescente. È quindi possibile che i riferimenti ad Enoch e Paolo siano derivati dall'interferenza anche di altre tradizioni, diverse dal canone. La prima, in cui è riportata l'immagine di una discesa agli inferi come luogo orrendo e pestilenziale è la *Visio Pauli*⁶¹⁸:

⁶¹⁸ Tra l'ampio corpus di visioni ultraterrene, le descrizioni di un abisso maleodorante sono frequenti, ma solo due visioni di questo tipo - il *Purgatorio di San Patrizio* e la *Visio Tnugdali* - contengono resoconti di una fossa come quella della *Visio Pauli*.

" Quare ploras, Paule? Nondum vidisti maiores penas inferni." Et ostendit illi puteum signatum .vij. sigillis et ait illi: " Sta longe, ut possis sustinere fetorem hunc." Et aperto ore putei surrexit fetor malus et durus superans omnes penas inferni. Et dixit angelus: " Si quis mittatur in hoc puteo, non fiet commemoracio eius in conspectu domini." Et dixit Paulus: "Qui sunt hi, domine, qui mittuntur in eo? " Et dixit angelus: " Qui non credunt, filium dei Christum venisse in carnem nec nasci ex Maria virgine et non baptizati sunt nec communicati corpore et sanguine Christi⁶¹⁹.

La seconda potrebbe essere derivata dall'apocrifo *Libro di Enoch*⁶²⁰ nel quale viene esposta una diversa visione del peccato, che non avrebbe avuto origine dalla caduta di Adamo, ma dalla violazione dell'ordine divino-naturale da parte degli angeli ribelli: sette tra le stelle del cielo - ovvero le loro intelligenze angeliche incaricate di controllare il moto delle sfere - si rifiutarono di osservare le orbite stabilite da Dio; in seguito, questi "Angeli Vigilanti" si unirono alle "figlie degli uomini", generando così la razza mista e impura dei Giganti⁶²¹. Viene poi raccontato che questi insegnarono alle donne la magia, l'agricoltura, la metallurgia, la cosmesi, la medicina e l'astrologia: in pratica, l'intero sistema di conoscenze che resero possibile la civilizzazione del mondo.

Questa variante al mito esiodeo di Prometeo è adatta a dare un senso a tutto l'insieme delle conoscenze presentate in questi tre libri centrali del *Baldus* prima della catabasi.

⁶¹⁹ BRANDES (1885), pp. 77-78.

⁶²⁰ CAPELLI (2012), pp. 135-56. Al pari di molti altri testi apocrifi, la mancata accoglienza del *Libro di Enoch* nei canoni ebraico e cristiano ne causò un lento e progressivo abbandono. Le ultime citazioni dal *Libro di Enoch* risalgono agli inizi del IX secolo nell'opera *Chronographia Universalis* dello storico bizantino Giorgio Sincello. La memoria delle tradizioni enochiche rimase tuttavia vivida in ambito cristiano, islamico ed ebraico (specialmente nell'opera cabalistica ebraica di Menahem Recanati nel XIII secolo). La ricerca del *Libro di Enoch* in Europa ebbe inizio nel Rinascimento all'interno del movimento della cabala cristiana. Sia Pico, sia Reuchlin, ne ricercarono inutilmente le fonti.

⁶²¹ Nel *Libro dei Vigilanti* (1 *Enoch*, 1-36) venne redatto attorno al IV secolo a.C.

6. La seconda parte dell'astrologia Cingaris

L'ultimo libro che contiene l'*Astrologia Cingaris* presenta notevoli varianti d'impianto tra l'edizione *Toscolanense* e la *Cipadense*.

La prima, in ordine di apparizione, è l'inserimento di un secondo Canto di Giuberto posto al di fuori della digressione di Cingar. La seconda è rappresentata da una burla ai danni di Boccalo (con successiva reazione). L'episodio in breve: Boccalo cucina un pesce per tutta la compagnia. Nel fare le porzioni Cingar divide il branzino in sole tre parti, alla guelfa (la testa, il corpo centrale e la coda) aggiudicandosi la testa con questa frase: *Scriptura favellat: / in capite libri de me scripsere prophetae, / sic caput istud erit sancte completio legis*. Baldo si aggiudica il corpo con questa citazione: *Lucanumque legit "Medium tenere beati"*. Leonardo, a questo punto, afferra la coda dicendo: *Nasone probante, / exitus acta probat; poterit nodare Bocalus, / cui iacet ante oculos pelagus brotaminis istud*. Boccalo, defraudato del pesce e rimasto con il solo brodo, si vendica e spruzza con quello gli astanti dicendo: *Asperges me, Domine, mundabor isoppo*. Per questo secondo episodio rimando all'articolo di Rinaldi⁶²² che ne dà un'interpretazione allegorica attribuendogli una simbologia eucaristica. Non condivido questa lettura⁶²³, ma dal momento che il passo esula completamente dal contesto astrologico del presente

⁶²² RINALDI (1997), pp. 103-116.

⁶²³ Rinaldi definisce questa sequenza "pranzo eucaristico" identificando nel pesce l'allegoria di Cristo salvatore. Infatti, mette subito in relazione l'episodio del pranzo con il tema del secondo Carme di Giuberto della *Vigaso Cocaio* (il cui tema è la tempesta da cui si salvano i naviganti esperti) anche se, a rigore, nella *Cipadense* figura il carne *De Sala* dedicato a Scipione Capece. Di conseguenza l'idea della salvezza che Rinaldi attribuisce a questa sequenza perde, nella sua costruzione allegorica, il suo primo presupposto. Il fatto che la beffa sia poi scandita da citazioni che possono far pensare ad un cerimoniale liturgico necessita di una ulteriore precisazione: la citazione di Cingar, secondo Rinaldi, viene dall'Epistola agli Ebrei (X.7: *In capite libri scriptum est de me: ut faciam, Deus, voluntatem tuam*) e dal Vangelo di Matteo (XIII. 14: *et completur in illis prophetia*) a cui però alluderebbe solo la banale somiglianza del termine *prophetae/prophetia*. Quella di Leonardo deriverebbe dalle *Heroides* (II.83-84: *atque aliquis "iam nunc docta eat", inquit, "Athenas; / armiferam Thracen qui regat, alter erit. / Exitus acta probat"*). Questa frase la troviamo anche in un commento a Boezio attribuito a Guillelmus Wheatley: *Qua de re non inepte dictum est, exitus acta probat*. Quella di Baldo, sempre secondo Rinaldi, deriverebbe un po' "cervelloticamente" dalla *Pharsalia* (IV. 652: *Alcides medio tenuit iam pectora pigro*). In realtà, la citazione è solo parodicamente attribuita a Lucano da Folengo, ma viene dal commento al *De consolatione philosophiae* di Boezio (4.3) di Dionigi di Rijkel (mistico certosino attivo nel Quattrocento): *de quo communiter dicitur, Medium tenere Beati; et, In medio consistit virtus*. La citazione di Boccalo proviene dal *Salmo* 51: *Asperges me, Domine, hyssopo, et mundabor*. A parte l'imprecisione nell'identificazione delle fonti, direi che l'abitudine di accompagnare i gesti quotidiani con citazioni (vuoi bibliche, vuoi liturgiche) era una prassi di mnemotecnica degli ambienti monastici (un celebre testimone ne è la *Coena Cypriani*). Tutto l'episodio è quindi interpretabile, a mio avviso, in chiave faceta e non necessariamente riconducibile ad una metafora eucaristica. O se anche lo fosse, il tono scherzoso potrebbe addirittura essere letto in senso dissacratorio. Rimando ad un futuro lavoro un commento più approfondito del passo.

lavoro, non interverrò con un commento puntuale limitandomi a dire che a livello strutturale questo episodio costituisce una pausa importante tra la prima e la seconda parte dell'*Astrologia Cingaris*. Al contrario, il secondo *Canto di Giuberto* offre interessanti spunti di riflessione per comprendere l'universo culturale all'interno del quale si è mosso Folengo negli anni precedenti alla pubblicazione della *Cipadense*.

6.1. Il secondo Canto di Giuberto

Il carme, come il precedente, figura anche nel *Varium Poema*⁶²⁴ (IV) con il titolo *De Sala regione Campaniae*. Nell'edizione *Vigaso Cocaio* è sostituito da un altro componimento, molto più breve, che ha per tema la calunnia metaforicamente descritta come un mare in tempesta, in cui soltanto i naviganti esperti riescono a destreggiarsi.

Nel suo commento, Goffis⁶²⁵ presenta alcune ipotesi sul luogo e sulla data di stampa dei *Pomiliones*⁶²⁶: la dicitura *In Promontorio Minervae* indicherebbe Punta Campanella come luogo, ma la data è incerta (*ardente Sirio*, 1533)⁶²⁷. Secondo Goffis la datazione dei *Pomiliones* sarebbe stata anticipata dai Folengo.

Passiamo dunque all'analisi del carme.

«*Sala Nepearum, dryadumque admixta choraeis,
ibat, earundem tantum pulcherrima, quantum
ipsa Same atque ipsa Paros Nereidas inter.*

25 *Illam Capripedes, illam qui Pana sequuntur,
et videre simul, simul et caluere medullis.*

*Nam neque visa Pado stella est tam pulchra, neque ipsa
Tybri pater visa est tibi tam formosa Lycoris.*

Parthenope licet hic, licet illi Mantua vatem,

30 *Parthenope similem det primo, Mantua primum.*

⁶²⁴ Ricordo che il *Varium Poema*, come il *Janus*, venne pubblicato assieme ai *Pomiliones* di Giambattista Folengo.

⁶²⁵ *Il Poema vario* [...], in GOFFIS (1958), IX: osservando la filigrana della carta, si nota un'ancora in cerchio, sormontata da una stella; le contromarche sono a forma di M dove la cuspidine sinistra è una A, le due punte sormontate da un arco a pieno centro. Forme simili sono riscontrabili in Veneto. Sappiamo che a Venezia l'editore di Folengo era Pincio, cfr. GOFFIS (1950), pp. 35-37. Il motivo di questa filigrana è riscontrato nelle stamperie italiane di area veneto lombarda anche in PICCARD (1978), p. 8.

⁶²⁶ Ricordo che il *Varium Poema* venne pubblicato assieme ai *Pomiliones* di Gianbattista Folengo, mantenendo quest'ultimo come titolo del volume.

⁶²⁷ Nei *Pomiliones* XI e XII ci sono dei riferimenti al 1534, di conseguenza l'edizione deve per forza essere posteriore.

*Sed quid erit tantae sacra inter pectora mentis,
 qui, velut hic stellam superat, velut ille lycorim
 laudibus, aequato celebret certamine salam?
 En reperire datur, quem sumat Phoebus, amentque*

35 *usque adeo Aonides, ut eas, quas aurea vernas
 sala rosas, violasque et candida lilia nectit,
 auferat et laurum, cui lauri cura, remittat.
 Huc huc verte fides aurati **Scipio** plectri,
 Scipio Scipiadam nomen sortite, decusque.*

40 *Quid sua nequicquam tibi confuit Ischia sarta?
 Ischia Nereidum matri decus Amphitritae?
 Non minus ipsa tibi debet, quam myrthea vati
 Mergilina suo, atque suo vel Clodia, vel quae
 Sirmia Benaci ludit pulcherrima ripis.*

45 *Ischia cur frustra populat durissima quidquid
 ramorum, florumque tibi, laurique hederaeque,
 et myrthi pariunt et fragrantissima citrus?
 Ut nedum decori, verum sint illa decori
 tam tibi quam patriae, Cyrrhaeque bibentibus undam?*

50 *Verum nec decori, nec erunt sarta illa decori
 tam tibi quam patriae, Cyrrhaeque bibentibus undam.
 Sala videm te sola manet, quae solis amica est.
 Illa venit, venit en Dryadum stipante caterva,
 cui latus adglomerant charites, cui thessala virgo*

55 *inter Hamadryadas occurrit laeta, vicissimque
 extantes complexae humeros grata oscula miscent.
 Cos quibus atque flex et marmora dura liquescunt
 iamque vagus per odora suae vestigia Daphinis
 Phoebus adest, sed quem niveae praesentia Salae*

60 *perstringit, coelique hebetat Sala una nitores.
 At cita Poeneis tumidi consulta pudori,
 arripuit conversa fugam, perque avia multam
 emicat in Sylvam fugitans, iamque aspice, iamque
 fronduit et miserum, ut crebro, delusit amantem.*

65 *Sala manet tantum, claroque arridet amanti,
 obiicensque oculos oculis, simul ardet et urit.
 Urit adurentem extincta Peneide Phoebum ?
 His furtivus amor repit, petisque cachinnis
 implicat et Dryadas et semicapros Sylvanos.*

70 *Ipsa Venus formosa suos intenderat arcus,
 vitisatorque suos, sed Hymen tener abfuit unus,*

*abfuit unus Hymen, qui quos exciverat ignes
alma venus, Venerique puer, quicquid ve iocorus est,
compescant miscens iunctis connubia taedis.*

75 *Mittuntur blanda illecebrae, Charitesque decorae,
quae raptim accito Geniorum antistite laetas
apportant Choreas, plectro sonante resultant,
Interea salam Solo carpit, salaque Solem,
dunque alternantes Natura intercipit ictus,*
80 *ipsa suas textit Zephiritis odora corollas,
rident prata et sylvae et multicolora pererrant
rura vagi fontes, gemmantque in palmitibus
atque ita perpetuo Campania tempore vernat.*

Il *De Sala regione Campaniae* chiama in causa il poeta Scipione Capece, protetto di Vittoria Colonna e amico di Folengo. È un carme apparentemente avulso dal contesto in quanto è eseguito da Giuberto, con la consueta cortesia, per allietare la brigata che si è appena risvegliata mentre Boccalo prepara il pranzo.

Sala Consilina è una località vicina a Salerno - non particolarmente rilevante per bellezze naturalistiche - che viene cantata come ninfa a imitazione di Capece che aveva celebrato la ninfa Ischia in un poemetto dal titolo *Inarime*⁶²⁸ dedicato a Vittoria Colonna.

Di questo carme, darò di seguito, una parafrasi di servizio con relativo commento dei passi più problematici.

Il termine *Napearum*, si riferisce alle Napee, ovvero le ninfe delle fonti⁶²⁹, identificando quindi Sala con una di esse; rivale in bellezza con le Driadi, le ninfe dei boschi. Le isole di Samo e Paro sono annoverate tra le Nereidi, le ninfe dei fiumi, anche se non compaiono nell'elenco dei diciotto nomi riportati da Virgilio nelle Georgiche. L'inserimento di queste due isole nel consesso delle Nereidi è funzionale all'introduzione di Ischia nei versi successivi.

Sala sarebbe dunque una ninfa così bella da accendere di furore erotico i Fauni non appena la vedono (*Illam Capripedes, illam qui Pana sequuntur / et videre simul, simul et caluere medullis*).

⁶²⁸ (Napoli 1532), ristampato da ALTAMURA (1972), pp. 183ss.

⁶²⁹ Cfr. *Geneal. Deor. Gent.* 7. 14.5-6.: *Sunt et alie que dicuntur fontium, et appellantur Napee, quasi Naptee, id est aquarum fomites; nam napta apud Persas fomes est, etsi non sit aquarum; transumptive aliquando vocabula apponuntur (...)* Ex his enim numerantur VIII, quibus Castalius fons dicatus est; quarum nomina non apponam, quoniam Muse vocantur, et de eis alibi fit sermo prolixior. Così anche in MART. CAP. 5. 425: *Tunc Amnes Fauniquae, Pales, Ephialta, Napeae / Respectant proceres nulloque assurgere motu / Cernunt attoniti uicibusque alterna profantes / Mirantur placidam per pectora sacra quietem.*

Al Po non sembrò Stella pari a lei per bellezza, né al padre Tevere la stessa Licoride (*Nam neque visa Pado Stella est tam pulchra, neque ipsa/ Tybri pater visa est tibi tam formosa Lycoris*): qui Giuberto sembra rivolgersi direttamente al Tevere.

Licoride è il nome della donna celebrata negli *Amores* del poeta elegiaco Gallo⁶³⁰, ma l'identificazione come ninfa delle acque è in VERG. *georg.* IV. 339 (*flaua Lycorias, altera uirgo*) nella *fabula* di Aristeo. Anche se, a rigore, *Lycorias* non è *Lycoris*, su questa variazione è utile vedere il commento di Thomas⁶³¹. La clausola ricorda Massimiano, *eleg.* 2.1: *En dilecta mihi nimium formosa Lycoris*.

I versi 29-30 (*Parthenope licet huic, licet illi Mantua vatem, / Parthenope similem det primo, Mantua primum*) si riferiscono a Pontano e a Virgilio. Il primo, infatti aveva dedicato il volume di poesie erotiche *Eridanus*⁶³² al suo grande amore, chiamata con il *nomen omen* di Stella, mentre Eridano identifica il fiume Po, che bagna Ferrara, patria della donna amata. Queste due ninfe ebbero entrambe due grandissimi vati. Occorre dunque cercare un poeta capace di cantare la bellezza della ninfa Sala conferendole lo stesso onore: *Sed quid erit tantae sacra inter pectora mentis / Qui, velut hic Stellam superat, velut ille Lycorim / Laudibus, aequato celebret certamine Salam?*

Un poeta che Febo accolga (*En reperire datur, quem sumat Phoebus*) e che le Muse amino a tal punto che egli sia spinto a prendere le rose, le viole e i candidi gigli che intreccia Sala, lasciando l'alloro a chi si interessa all'alloro (*et laurum, cui lauri cura, remittat*). Qui viene indicata la superiorità della poesia erotica che meriterebbe la bellezza di Sala e che dovrebbe far disdegnare, a questo ipotetico poeta, l'interesse per l'epica (simboleggiata dall'alloro).

Arriviamo finalmente all'indicazione del vate che dovrebbe cantare Sala, ossia

⁶³⁰ Di quest'opera è rimasto ben poco, vista la *damnatio memoriae* che lo colpì dopo la condanna di Augusto. Tuttavia, i riferimenti in Virgilio (ma anche in Ovidio) permettono di classificarlo tra i grandi poeti elegiaci: VERG. *ecl.* 10. 2-3: *Pauca meo Gallo, sed quae legat ipsa Lycoris, / Carmina sunt dicenda: neget quis carmina Gallo?*; 10. 22: *"Galle, quid insanis?" inquit "tua cura Lycoris;* 43-44: *Hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori, / Hic nemus; hic ipso tecum consumerer aevo.*

⁶³¹ Sui nomi delle ninfe in Virgilio è opportuna una precisazione: nessuna delle trentatré citate da Omero compare nell'elenco virgiliano, anche se il contesto è apparentemente quello di *Il.* 18. 39-49. La stessa cosa si può osservare prendendo in esame il catalogo delle cinquanta ninfe della *Teogonia* di Esiodo. Chi è dunque *Lycorias*? Secondo THOMAS (2002, pp. 133-134) indicherebbe la città di Lycoreia, presso Delfi, che compare in *Aet.* 3 fr. 62 e che, per associazione, venne usata per creare un epiteto per Apollo in CALL. *Himn.* 2. 19. Se l'epiteto e la sua connessione con Apollo è callimachea, è plausibile che Gallo scelse il nome *Lycoris* proprio per questa derivazione, come Propertio per *Cynthia*.

⁶³² Il poemetto è edito in SOLDATI (1902), II, pp. 339-397. Vedi anche RACZYŃSKA (2014), p. 119. Pontano trasforma l'amata nel corpo celeste per renderle omaggio nel V libro dell'*Urania* (vv. 293-300) in cui Stella appare a Eridano in tutta la sua bellezza: *Tum candida turribus altis/ Purpureos sinus, niveasque intacta papillas / Albenti strophio, formae sibi conscia amorumque / Eridani, sese ostentat, sua lumina amnem / Defigit Stella arridens, ac flumina molli / Obtutu irradiat. Sentit sua gaudia et antro / Proripiens, cinctumque almo caput exerit undis / Eridanus. Tunc nympa oculis iacit aurea in illum.*

Scipione Capece, (*Scipio Scipiadam nomen sortite decusque*). Perché questi avrebbe cantato inutilmente (*necquicquam*) Ischia nel poemetto *Inarime*? Qui Folengo mette in dubbio che la bellezza di questa ninfa possa costituire un ornamento per la madre delle Nereidi: *Ischia Nereidum matri decus Amphitritae*? Si potrebbe interpretare il verso anche in senso analogico: se Ischia è un'isola, Amphitrite rappresenterebbe il mare.

Ischia, quindi, non è meno debitrice a Capece di quanto lo sia Mergellina al suo vate (e qui saremmo tentati di concordare con Goffis e identificare il poeta in Sannazaro, autore del componimento *Ad Villam Mergilinam*), così come Clodia e Sirmione a Catullo⁶³³. Ma anche quest'ultimo accostamento (Clodia e Sirmione come muse di Catullo) crea dei problemi: infatti lo spazio e l'attenzione data a Clodia (che comunque è cantata dal poeta sempre con il nome di *Lesbia*) nel *Liber* catulliano non sono paragonabili con quelli dati a Sirmione la cui bellezza, nel *Carm.* 31, è celebrata solamente perché ricorda al poeta la terra natia: *Paene insularum, Sirmio, insularumque / Ocelle, quascumque in liquentibus stagnis / Marique uasto fert uterque Neptunus, / Quam te libenter quamque laetus inuiso.*

Oltre a ciò, appare ambiguamente anomalo porre sullo stesso piano Sannazaro (un poeta "moderno") con Catullo, un poeta classico.

A mio avviso i versi potrebbero essere nati da una rielaborazione del *De Hort.* *Hesp.* 1. 209-231 di Pontano:

*Benaci tamen ad ripam Charidaeque recessus
Laeta nitet ramisque exsultat adonias arbor.
Munus et hoc, Cytherea, tuum, dum forte canentem
Ad virides Saloi salices tua dulcia furta,
Et pueri amplexus teneros et Adonidis ignes
Miraris vatem egregium, cui candida plaudit
Verona et liquidis Athesis favet assonus undis.
Ille suas canit ad volucres, sua reddit Adonim
Silva, dionaeae ludunt ad carmina nymphae;
Ipsa tuos repetis lusus, repetis hymenaeos,
Per silvas, per saxa sonat tibi gratus Adonis,
Antra et per valles resonat formosus Adonis:
"Huc, o Adoni, ades, huc ades, o mihi dulcis Adoni".
Addis et his etiam suspiria: suspirarunt
Et tecum salices et tecum flumina; dumque*

⁶³³ GOFFIS (1958), p. 8.

*Et flectunt salices ramos et flumina cursum,
Illicet et salices frondes et poma tulerunt
Hesperidum nemoris (nam sic, dea grata, tulisti),
Illicet et fluvii gaudent cyrenide silva
Delituisse novoque comas nituisse decore,
Gaudet et ipsa suo **Verona** ornata **Catullo**,
Altisonisque favet reflexa e montibus echo,
Sirmiaque auratis resplendent rura volemis.*

Pontano è il vate di Napoli (indicata dal termine Mergellina) come Catullo lo è di Verona e di Sirmione. Ma dal momento che la musa erotica di Catullo è Clodia, e non la città o l'isola, è molto probabile che Folengo abbia associato tutti gli elementi sopra esposti, partendo dal fatto che Pontano (il poeta di Napoli) canta Sirmione sul Benaco e ricorda Catullo che a sua volta l'ha cantata. L'ipotesto è quindi Pontano, il fondatore dell'Accademia di cui Capece è prosecutore. Alla memoria di Folengo, però, appartiene la citazione di Clodia (non Lesbia) la vera musa della poesia erotica di Catullo che può essere messa a paragone con Sala.

Il carne prosegue con un'interrogativa: perché Ischia *populat* ('guasta') tutti quei rami e fiori che i lauri e le edere e i mirti generano per te (*pariunt tibi*)? Qui Goffis traduce *populat* con sperpera, riferendosi all'effimera gloria che Capece ha tratto da una musa immeritevole, ma potremmo pensare anche all'attività distruttiva dell'isola vulcanica legata al mito di Tifeo presente nell'*Inarime*.

Si ha come l'impressione che il carne di Folengo giochi ambigualmente con la metafora della poesia dedicata all'immagine delle due ninfe e la loro realtà naturalistica (con il riferimento dispregiativo ad Ischia che non abbellirebbe la marina napoletana e con l'allusione alla sua natura vulcanica). Ma mentre sul piano metaforico possiamo pensare plausibilmente che Sala sia una bellissima ninfa, se paragoniamo le due località dal punto di vista paesaggistico, tutta questa lode iperbolica non regge: è parodica.

In realtà tutti quei serti non saranno di onore o di decoro, né per Scipione né per la sua patria (Napoli), ma neanche per la poesia più ispirata, (*Verum nec decori, nec eruntserta illa decori / Tam tibi quam patriae, Cyrrhaeque bibentibus undam*). Questo passo ricorda la protasi del Paradiso di Dante, quando il poeta invoca l'aiuto di Apollo per trarre l'ispirazione divina necessaria a trattare la materia della terza cantica (*Par. I. 36: si pregherà perché Cirra risponda*). Apollo e le Muse risiedevano sul Parnaso, la cui cima più alta è appunto Cirra.

A Capece non resta dunque che rivolgersi a Sala, che è amica del Sole. E qui c'è

la rappresentazione dell'ingresso della ninfa danzante con la consueta, topica, coreografia. Incontro a lei avanza anche Dafne con cui scambia baci e abbracci: tutta questa bellezza e dolcezza ammorbidisce addirittura le pietre e i marmi (*Cos quibus, atque silex, et marmora dura liquescunt*). Ma sulle orme di Dafne e seguendo il suo odore al pari di un animale in estro (*iamque vagus per odora suae vestigia Daphnis*) giunge anche Febo, che però viene subito irretito dalla bellezza di Sala: *coelique hebetat Sala una nitores*. Tale distrazione viene colta al volo da Dafne che gettandosi nel bosco dà inizio alla sua metamorfosi (*At cita Peneis tumido consulta pudori, / arripuit conversa fugam, perque avia multam / emicat in Sylvam fugitans, iamque aspice, iamque / fronduit et miserum, ut crebro, delusit amantem*). Questi versi creano una difficoltà per quanto concerne il nesso *tumido pudori*. Goffis lo traduce in 'con ribelle pudore'. Ma si potrebbe normalizzare ipotizzando un errore di stampa sfuggito alla revisione di Folengo e correggere con *timido pudori*. In complesso la scena è divertente dal momento che forse la fuga e la repentina metamorfosi di Dafne resta alla fine inutile dal momento che Apollo era appena stato irretito da Sala la quale, al contrario della ninfa, si mostra subito disponibile (*Sala manet tantum, claroque arridet amanti*).

Nel verso successivo (*His furtivus amor repit, pētisque cachinnis / Implicat et Dryadas, et semicapros Sylvanos*) dato lo spondeo in quarta sede dobbiamo leggere *paetisque cachinnis*. L'aggettivo, che significa "strabico", ha una sua attestazione come caratterizzante lo sguardo seduttivo di Venere (*Th.L.L.* 10. 1. 77. 42-47), così in *Ov. ars.* 2. 659: *Si straba, sit Veneri similis: si rava, Minervae*. Il senso del verso, quindi, è: "Non visto da questi si insinua Amore, e con lascive risate avvolge anche le Driadi e i Fauni", creando quindi un'atmosfera fortemente erotica.

Tutto è pronto per l'unione dei due amanti (anche Venere e Bacco si sono attivati), ma manca Imeneo, che avrebbe dovuto frenare gli ardori e unire prima in matrimonio i due innamorati. Quello che viene celebrato somiglia, quindi, più a un baccanale (presieduto da Cupido, ma sono presenti anche Bacco e i Fauni) che fa da sfondo all'atto amoroso tra Sala e il Sole. Tutta la Natura partecipa a questa unione (*Dumque alternantes Natura intercipit ictus*), con uno slancio vitalistico e panerotico. Per questo motivo, per l'amore tra il Sole e Sala in Campania, dice il canto, è sempre Primavera (*Atque ita perpetuo Campania tempore vernat*).

Il primo elemento che mi interessa discutere è il motivo per il quale questo carme sia stato espunto e sostituito nell'edizione *Vigaso Cocaio* (postuma, del 1552). Per

comprendere tutto ciò dobbiamo prima di tutto occuparci del personaggio evocato dal carne, ovvero di Scipione Capece, allievo del Pontano e del Summonte, appartenente alla cerchia del Sannazzaro. Dopo la morte di questi, nel 1530, le riunioni dei più brillanti intellettuali napoletani dell'Accademia Pontaniana si tennero in casa di Capece.

Teofilo Folengo, stabilitosi negli anni Trenta del Cinquecento nella penisola sorrentina col fratello Giambattista, aveva stretto amicizia con Capece e con i letterati del circolo di Vittoria Colonna⁶³⁴, che qualche anno più tardi finirono per aderire all'eresia valdesiana.

La prima notizia in merito alla diffusione di dottrine ereticali in Italia è del 1536 con l'arrivo a Napoli di Carlo V, preoccupato per la predicazione di Ochino e di Marco Antonio Flaminio. Ma la propagazione dell'eterodossia si avrà soltanto dopo la morte di Valdés, nel 1541. Diretta discendente della scuola valdesiana si diffonderà a Padova, dal 1550, l'eresia anabattista. I processi dell'Inquisizione veneziana verranno avviati soltanto dopo questa data e potranno ricostruire, a posteriori, tutto il fermento di idee che aveva avuto origine a Napoli all'ombra dell'Accademia pontaniana⁶³⁵. È ormai noto che nelle riunioni dell'Accademia venissero accolti intellettuali di matrice eterogenea, tra cui appunto i valdesiani, Marcantonio Flaminio e altri intellettuali calabresi. L'umanesimo pontaniano, nel suo essere aperto all'indagine razionale ed essendo influenzato soprattutto dalla lettura di Lucrezio, fu fin da subito attratto dal radicalismo valdesiano: i due gruppi, infatti, si occupavano di questioni analoghe come il tema dell'immortalità dell'anima e lo studio della struttura cosmologica dell'universo. Flaminio però asserisce che molti di loro credevano nell'immortalità dell'anima (mantenendo comunque un

⁶³⁴ BILLANOVICH, (1948), pp. 135 ss.

⁶³⁵ Cfr. ADDANTE (2010), *passim*. Il saggio ricostruisce la storia del movimento ereticale napoletano traendo informazioni dalle confessioni di tre intellettuali che avevano coinvolto anche Capece. Il primo è Giovanni Laureto (benedettino a Napoli), che testimonia la massima libertà nelle discussioni teologiche (cit. "ognuno diceva quello che gli pareva"). L'esperienza di totale libertà di Laureto si concretizza nel tipo di vita avventuroso: segue il teologo di origine spagnola Girolamo Busale a Napoli, poi entra a servizio di Giulia Gonzaga. A Salonicco si fa ebreo (facendosi praticare la circoncisione) poi però, proseguendo con gli studi, diventa critico anche nei confronti della religione ebraica. Si reca in seguito a Venezia, presso Giulio Besalù (cugino di Girolamo Busale) costituito nel 1550 (ma ricercato già un anno e mezzo prima) che lo convince a presentarsi spontaneamente al Sant'Uffizio; in seguito, Laureto riuscirà ad evadere dalla prigione. Dalle confessioni di Besalù sappiamo che questi era giunto alla conclusione che tutte le anime fossero mortali (sia quelle dei giusti sia quelle degli empi) anche se Valdés non aveva scritto nulla di ciò (parlava infatti degli eletti e della resurrezione dei giusti). Un altro personaggio, vittima dell'Inquisizione nel 1553, è Lorenzo Tizzano (alias Benedetto Florio), anche lui benedettino a Napoli. Come Folengo esce dal convento, conosce Valdés e il suo allievo Juan de Villafranca, ed elabora una sua teoria antitrinitarista, disconoscendo l'autorità del papa, non credendo nell'esistenza del purgatorio, nell'utilità del digiuno, nei santi, e formulando una singolare teoria sul libero arbitrio: l'uomo non è libero nel fare del bene (che avviene per grazia di Dio), ma solo nel fare del male (per la qual cosa è l'unico responsabile); crede, inoltre, nella dottrina della predestinazione.

atteggiamento di tolleranza nei confronti di coloro che ne dubitavano). Circa l'orientamento religioso di Capece, la confessione di Tizzano riporta che era nota la sua adesione al pensiero di Juan de Valdés, a quello degli antitrinitaristi come Villafranca, a quello di Bernardino Ochino⁶³⁶ e che credeva anche alla teoria dell'annichilamento delle anime dei peccatori.

Così, nei costumi resi all'Inquisizione veneziana da Giulio Basalù, ma solo nel 1555, Scipione Capece è citato tra coloro i quali negavano la divinità di Cristo. Nicola Badaloni è stato il primo studioso ad attribuire al pensiero di Capece una portata eterodossa ritrovandone dei riscontri nel *De Principiis Rerum*⁶³⁷ (un poema d'ispirazione lucreziana e di argomento filosofico-scientifico). In generale, nell'ambiente napoletano, prevaleva la teoria del "sonno" delle anime dei giusti e della morte eterna di quelle dei malvagi (per questo motivo era considerato inutile chiedere l'intercessione dei santi, dal momento che essi sono immersi in uno stato di incoscienza, dal quale si risveglieranno soltanto nel giorno del giudizio universale).

Per quanto riguarda la concezione cosmologica Capece si rifà alle teorie di Sabazio, che aveva spiegato cosa fosse il III cielo in cui era stato rapito Paolo - per lui il primo cielo era composto dall'*aer* sublunare, il secondo dalla zona occupata dai pianeti, dal sole e dalle stelle fisse e il terzo era l'Empireo - e aveva ridotto così, in un unico spazio, un cielo che la scolastica aveva distinto in molte sfere.

È particolarmente interessante che mentre la chiusa del XIV libro della *Toscolanense* aveva inserito il riferimento all'ascesa di Paolo al III cielo (identificato con quello del Sole), la *Cipadense* cassa l'episodio e inserisce questo secondo Carme di Giuberto in cui è menzionato Scipione Capece, che si era occupato di tali teorie. Degno di nota è, inoltre il commento che farà Cingar alla fine della sua prolusione in C. 491-

⁶³⁶ ADDANTE, (2010), pp. 53-54.

⁶³⁷ *Scipionis Capicij [...] De Principiis rerum*, Venezia, Eredi di Aldo Manuzio (1546). Secondo Capece la materia prima da cui originano le cose, l'*aer*, non è extraceleste, né infinita e quindi è corruttibile. Si tratta di un unico elemento, in contrapposizione alla teoria aristotelica dei quattro elementi, che non può crearsi, né dissolversi. La fonte di Capece è Basilio Sabazio, attivo tra gli intellettuali a Napoli e promotore del dibattito fiorito a Napoli attorno al 1532 sulla corruttibilità della materia sopralunare, idea nata per risolvere il problema del passaggio delle comete (due comete apparvero nel 1531 e nel 1532). La discussione sulla natura della materia sopralunare aveva coinvolto anche Ficino che, nel commento a Plotino, pur ammettendo che l'etere può essere sempre diviso in orbi, introdusse però l'idea che questo fosse di natura flussa e solubile, proprio per far passare le comete. Non per questo, però, il cielo avrebbe potuto essere considerato corruttibile, cfr. BADALONI (1972), pp. 641-689 (vedi in particolare il par. VI, «Le filosofie diaboliche», p. 664-668). Nello studio viene messo in evidenza come lo spiritualismo di Valdés e l'interesse per la filosofia naturale dell'ambiente napoletano siano due istanze solo apparentemente lontane. Infatti, alla base dell'opera di Capece, sussiste anche una matrice materialista: essendo l'aria (principio della creazione) un elemento materiale, contiene in sé la forma delle cose, ed essendo l'anima la forma del corpo, partecipa anch'essa al ciclo vitale di nascita e morte.

493, relativamente alla composizione dei cieli divisi assurdamente in molti cerchi:

*En vobis coeli septem descripsimus orbes,
quos male scripserunt veteres, peiusque moderni,
seu sit Aristotel, seu Ginus, sive Macorbi.*

Tale teoria verrà espressa ancora più chiaramente nella *Palermitana*⁶³⁸. Su questo argomento torneremo in seguito, per il momento mi basta segnalare la possibile conoscenza di Folengo delle teorie di Capece e di Sabazio⁶³⁹.

Occorre comunque precisare che all'epoca della composizione dell'*Inarime*, e della permanenza dei Folengo in Campania, Capece ancora non ha conosciuto Valdés, che giungerà a Napoli soltanto nell'autunno del 1533.

I primi sospetti su di lui cominciarono ad addensarsi attorno al 1543, quando fu destituito dai suoi incarichi come alto funzionario del Regno di Napoli e riparò a Salerno. Inoltre, non ci sono prove che la sua destituzione fosse dovuta a motivi religiosi. Infatti, la politica repressiva contro l'eterodossia iniziò soltanto dal 1544 (con la censura sui libri) per arrivare nel 1547 con il tentativo di introdurre a Napoli l'Inquisizione spagnola.

Addante è convinto però che i fatti del 1547 fossero legati alla diffusione del valdesianesimo e che per questo motivo Busale, Belsalù e Tizzano erano fuggiti da Napoli pochi anni prima. Nel 1539 Ochino (prima di riparare in Svizzera) aveva tenuto delle prediche a Napoli di contenuto sospetto diffondendo le sue idee anche negli strati più popolari della società, perfino tra i conciatori di pelli, che ne discutevano liberamente in piazza del Mercato. Ciò significa che anche prima della morte di Valdés le autorità civili e religiose avevano cominciato a ricevere segnali su una diffusione capillare dell'eresia.⁶⁴⁰ L'Inquisizione romana, nonostante non avesse potere sul Regno di Napoli, era infatti composta da esponenti che conoscevano da vicino la situazione napoletana⁶⁴¹. Ciò nonostante, i libri di Ochino furono bruciati pubblicamente soltanto nel 1543.

⁶³⁸ La *Palermitana* è un poema in terzine, rimasto manoscritto: «Questo vo' dir, che sogni e ciance mere / Fint'hanno il mondo eterno e l'ampio cielo, / da Dio fatt'uno, han trito in molte spere». In ogni caso, l'interesse dell'Inquisizione per le opere di Folengo è molto debole: sarà messo all'Indice nel 1596 soltanto per le *Macaronee* (e solo per la satira anticlericale, non per complessi contenuti teologici) non per l'*Umanità del Figliol di Dio*, né per la *Palermitana* che, soprattutto secondo GOFFIS (1950), contengono elementi esplicitamente sospetti.

⁶³⁹ Sabazio sarà costretto ad abiurare a Milano nell'aprile del 1539.

⁶⁴⁰ In quello stesso periodo circolarono anche dei libretti (tra cui il *Beneficio di Cristo* di Benedetto Fontanini) di esplicito contenuto eterodosso.

⁶⁴¹ Il cardinale Carafa aveva molte spie a Napoli (era anche parente dei Caracciolo, famiglia di origine della moglie di Capece).

Come detto, Capece ripara a Salerno presso i Sanseverino, dove intraprese una esplicita propaganda eterodossa. Nel 1549 rientra a Napoli dove muore nel 1551 appena in tempo per non essere coinvolto nei processi inquisitoriali contro i valdesiani.

Tornando all'inserimento del *De Sala* nella *Cipadense* possiamo inferire alcune ipotesi che riguardano il processo compositivo del *Baldus* (per lo meno all'altezza di Maf. V):

- ¥ Il passo è stato composto successivamente all'uscita dell'*Inarime* (1532);
- ¥ Nell'*Inarime* non sono esplicitati elementi eterodossi;
- ¥ Questo secondo carne di Giuberto, apparentemente avulso dal contesto astrologico della digressione di Cingar, proprio grazie al riferimento a Capece - un filosofo dell'Accademia pontaniana i cui interessi erano orientati, già da prima dell'adesione all'eresia valdesiana, allo studio della natura del cielo (ricordiamo il passaggio delle meteore del 1531 e del 1532) - diviene al contrario perfettamente compatibile con la materia trattata in questo libro del *Baldus*;
- ¥ Il tema di Amore e dell'unione tra il Sole e una ninfa-Natura ci riporta al libro precedente e alla digressione di Cingar appena interrotta;
- ¥ Il tono paradossale del Canto - che pone Sala Consilina al di sopra dell'isola di Ischia quanto a bellezza - è perfettamente compatibile con lo stile macaronico del *Baldus* e in linea con il primo Canto di Giuberto;
- ¥ Il fatto che nel 1552, quando viene pubblicata la *Vigaso Cocaio*, il passo con il riferimento a Capece sia stato cassato (già nella prima revisione di Folengo o, più tardi, da un curatore anonimo) è perfettamente motivato dall'incremento dell'attività dell'Inquisizione che, dal 1543, aveva cominciato a stringere le maglie attorno agli eretici napoletani: a quel punto l'accostamento a Capece poteva risultare pericoloso.

Per tutti i motivi sopra esposti posso confermare l'ipotesi già avanzata precedentemente, ovvero che i versi in latino umanistico che costituiscono i due *Canti* di Giuberto siano stati progettati per il *Baldus* e solo successivamente riversati nel *Varium Poema* e nel *Janus*. Essendo canti indipendenti, è perfettamente giustificato l'uso del latino al posto del macaronico, allo stesso modo in cui oggi inseriremmo un brano in inglese in un romanzo in italiano, se dovessimo riferire il testo di una canzone. Se da una parte gli *addenda* di queste cospicue porzioni di latino umanistico nella *Cipadense* hanno

fatto pensare taluni studiosi ad un ripensamento in senso classicista da parte di Folengo, dall'altra li si è visti come degli inserti anomali, delle zeppe, prelevati dal *Janus* o dal *Varium Poema* per poi essere rielaborati macaronicamente (perché poi Folengo non l'abbia fatto, nessuno ha saputo spiegarlo). A mio avviso i canti sono perfettamente compatibili con il contesto del poema, il latino umanistico in cui sono scritti gioca il ruolo di una lingua "straniera" rispetto al macaronico.

Il fatto che, dal punto di vista ideologico, Folengo possa aver accolto alcune delle idee circolanti nell'ambiente napoletano non significa che abbia aderito al pensiero eterodosso. Si trattava di un ambiente di umanisti che sperimentavano i propri ragionamenti in piena libertà, già da prima che iniziasse la predicazione di Valdés a Napoli. È comunque possibile che elementi provenienti dall'epicureismo lucreziano assieme al platonismo ficiniano abbiano influenzato il pensiero di Folengo e contribuito, così, alla costruzione del suo fantastico cosmo macaronico.

Pensiamo ad esempio all'episodio della taverna davanti all'entrata dell'Inferno⁶⁴² (T. XXI. 424 ss C. *Striax* III): nella *Toscolanense* l'oste ha il nome di Luca Filippo, mentre nella *Cipadense* viene chiamato Pasquino⁶⁴³. Quest'oste racconta di aver aperto in un primo momento (per decreto papale, come ricompensa per i servigi resi) una taverna alle porte del Paradiso, pensando di fare grandi affari con l'arrivo dei ricchi prelati che sarebbero passati lì davanti. Al contrario, dopo tre anni aveva avuto come avventori soltanto storpi e miserabili: *vel zoppus, vel gobbus erat, vel lumine sguerzus, / vel cantans boris coram latrone votatis. / Nemo, qui scottum posset pagare tavernae, / qui vellet cameram, qui lectum quique biavam: / quisque carens soldis, soliti dormire paiaris, / strazzati tunicis, cercantes atque pecentes, / deque pitocatis implentes viscera tozzis. / Raro pontifices vidi regesque ducasque, / raro signores, marchesos, raro capuzzos, / qui mihi scudiferas possent aperire crumenas, / quique zafranatos vellent pagare capones / splumatosque toros, dulces garbasque* (VC. XXIII. 284-231).

Ma l'elemento più ambiguo è la rappresentazione della porta del Paradiso,

⁶⁴² BARBERI SQUAROTTI (1978), pp. 40-42.

⁶⁴³ Pasquino era una delle statue parlanti di Roma su cui a partire dal 1513-1521 cominciarono ad apparire manifesti satirici (inizialmente in latino) che colpivano il potere dei papi. Al genere della pasquinata, l'umanista riformato Cecilio Secondo Curione (legato ad Ochino) aggiunse alcune novità come il tema del viaggio nell'aldilà e il motivo dell'estasi. Nel *Pasquilli extatici*, (CECILIO SECONDO CURIONE, 1541) immagina che la statua di Pasquino, trasformata in un essere umano caduto in estasi, sia accompagnata da un angelo in un viaggio verso il Paradiso. In questo spazio extraterrestre esistono due cieli antitetici sia spiritualmente sia topograficamente: nel primo "è asceso Cristo partendosi dal mondo, dal quale scenderà accompagnato dagli angeli a giudicare il mondo"; l'altro cielo, invece, "è stato di poi fabbricato per man de' Papi e d'uomini che avevano poca architettura." Sorprende il contatto di questo testo con questo episodio del *Baldus*, che a sua volta ne potrebbe costituire l'ipotesi.

sprangata e chiusa da pesanti catene (T. 432-434: *Ante sed Hospicium Paradisi, semper habentis / Mille Cadenazzis portas stanghisque seratas, / Et sua taccarunt passim velamina Ragni*) l'aspetto burbero e poco accogliente di Pietro (T. 463-465: *Protinus in colera spallancat rugine vecchio / Stridentes portas, et rauca voce sonantes. / Quis, gridat, hanc bussat portam? quae frezza coeracet?*) e degli angeli - esseri alati affamati e sporchi che uscendo di soppiatto dai cancelli irrompono nella taverna e divorano tutto quello che è, ma anche quello che non è, commestibile (T. 476-485: *Aligeri, nudi, saltantes atque canentes, / Inque meam sine respectu venere Tavernam, / Et mihi mangiarunt cophinum de pane repletum, / Tres vaccas, septemque Boves, cinquanta capones, / Viginti pegoras, castrones trenta bicornes, / Octoque Mezenos, de Cervellatibus Ollam, / Quid plura? et Gattas, Asinum, Mullamque, canesque / Mastinos, guardam Cortivi nempe vorarunt, / Et nisi quamprimum scapolassem nudus ab illis, / Meque fiamque meam duplici boccone rapissent*). Per questo motivo Pasquino decide di trasferirsi davanti alle porte dell'Inferno, dove gli affari prenderanno una piega migliore. Qui, a parte il motivo popolare del Paradiso dove i prelati non sono di casa, quello che colpisce è l'estrema desolazione nella descrizione dell'Empireo.

Non è qui la sede per discutere se il materialismo dell'ambiente napoletano possa aver influito su questa visione dell'aldilà. Ma un Paradiso vuoto sarebbe compatibile con l'idea valdesiana del "sonno" dei giusti che risorgeranno soltanto nel giorno del Giudizio Universale.

È comunque necessario tenere presente che quello rappresentato nel *Baldus* è il cosmo macaronico, con le sue peculiarità materiali. Vedremo alla fine della digressione di Cingar che questa costruzione mantiene comunque una sua coerenza interna e che l'universo rappresentato nel *Baldus* non ha nulla a che vedere con un'idea teologica del cielo.

6.2. De Marte

La digressione di Cingar prosegue con il cielo di Marte che si apre con l'*ekphrasis* statica del dio della guerra. In C.204 l'epiteto richiama *Aen.* 9. 717: *Hic Mars armipotens animum uirisque Latinis* (ma già LUCR. 1. 32-33: *quoniam belli fera moenera Mauors / Armipotens regit*), ripreso da Ovidio in *fast.* 5. 559: *Perspicit Armipotens operis fastigia summi*. L'epiteto richiama la canonica descrizione di Marte

con la sua armatura che, però, somiglia molto di più a un paladino medievale - con il pesante spadone - piuttosto che alla divinità classica secondo uno stilema che poteva essere entrato nell'iconografia dell'epoca a partire da scritti storici sulle crociate e confluito poi nelle *chansons de geste*⁶⁴⁴. Il carattere 'moderno' di questo ritratto torna anche nelle scene di guerra rappresentate in seguito.

5	<i>Mars ferus aspectu quinta versatur in arce, Qui scorrozzatus crispata fronte minazzat. Brasatos oculos, dum guardat, buttat adossum, Sanguineasque bavas sua labra tumentia spargunt. Cristatam portat galeam chiusamque vesiram,</i>		<i>«Mars», ait, «armipotens quinto versatur in orbe, qui scorozzata semper cum fronte menazzat, brasatos oculos guardando torcet adossum, sanguineasque bavas sua labra colerica spudant. Cristatam gestat galeam, chiusamque viseram,</i>
10	<i>Iugiter et totus rutilis ficcatur in armis. Targonus lateri dextro, tum spada sinistro Dependet, mazzamque tenet gallone feratam.</i>	205	<i>totus azalinis semper cazzatus in armis. Targonus dextro galloni, spada sinistro pendet, et arzono taccatur mazza ferato, quem centum libras pesat, non una demancum. Talem portabat iuvenum fortissimus ille, ille gaiardorum columen Gonzaga Lovisus,</i>
		210	<i>quem male consulto quidam Rodomonta vocarunt, quem bene consulto poterant chiamare Rugerum, aut magis Orlandum, si cum virtute gaiardi corporis est animi virtus pensanda coëllum.</i>

Nei versi aggiunti alla *Cipadense* (213-218), infatti, quasi a raffigurare il nuovo modello iconografico di Marte, viene nominato Luigi Gonzaga, detto Rodomonte. Qui Folengo aggiunge una parentesi encomiastica precisando quanto tale soprannome fosse improprio (*male consulto ... vocarunt*) per il carattere negativo di Rodomonte (personaggio sia dell'*Innamorato*, sia del *Furioso*) e che Luigi avrebbe dovuto essere soprannominato (*bene consulto*) Ruggero o addirittura Orlando.

Ma subito la scena si anima e vediamo Marte in azione in groppa ad un cavallo lanciato al galoppo (T.13 *Semper it in frezza magno galopante cavallo*; C.219 *Mars ruit in pressam, grosso galopante cavallo*) ad ispezionare le fortificazioni e le truppe armate. Di nuovo abbiamo un elenco (più dettagliato nella *Cipadense*) delle armi e degli strumenti

⁶⁴⁴ Una di queste immagini, ad esempio - conservata nel ms. Par. Lat. 11309, f. 64 v di un'edizione di Virgilio - è una miniatura che rappresenta un *Trionfo di Marte* e fu realizzata da Marco Antonio di Ruggero, detto Marco Zoppo. Questo Marte non è ispirato dal poema virgiliano, ma dai *Trionfi* del Petrarca in cui il dio vittorioso è posto su un carro trainato da quattro cavalli e accompagnato da un corteo di soldati. Un altro celebre Trionfo di Marte era quello, ormai perduto, che figurava in una parete del *Salone dei Mesi* di Palazzo Schifanoia, a Ferrara. Sembra che per la progettazione della fascia astrologica degli affreschi Pellegrino Prisciani abbia ampiamente utilizzato l'*Introductorium* di Albumasar, come per primo ha dimostrato Aby Warburg.

di morte: l'immagine è quella di un esercito moderno che comprende anche cannoni e colubrine. Torna alla mente il ciclo dei *Trionfi di Cesare*⁶⁴⁵ di Mantegna, citato espressamente alla fine del libro precedente della *Toscolanense*:

*Maximus alter erit pictor Mantegna vocatus,
Gentibus e Paduae, quem parvum nostra robabit*
450 *Mantua, desegni mirum fictique coloris.
Qui sub Francisco Turco cognomine vivet,
Atque triumphantis depinget Caesaris actus,*

Ricordo che questi versi sono cassati nella *Cipadense* - che ha invece inserito un lungo episodio di stacco di circa 200 versi all'inizio di questo libro (*Maf.* V), separando l'episodio del Sole da quello di Marte - per cui manca un diretto collegamento con questo modello iconografico.

Nel ciclo dei quadri sono comunque identificabili i dettagli citati da entrambe le edizioni del testo di Folengo: T.13:C220 *bastiones*; C.221 *turres, casamatta, reparos*, così come l'elenco dettagliato delle armi presenti nella *Cipadense*:

<p>15 <i>Non hic armorum genus omne carebitur unquam,</i> # # # <i>Stendardi volitant, banderae, timpana, trombae,</i> # <i>Non desunt pifari, gnacarae, comaeque bitortae,</i> <i>Denique quicquid habent homines bellando necesse.</i> #</p>	<p><i>Non ibi telorum generatio queque bramatur: ronchae, alebardae, partesanae, scuta, celatae, spontones, lanzae, picchae, spadaeque, daghaeque.</i> 225 <i>corsaletta, elmi, maiae, cossalia, guanti.</i> <i>Stendardique volant, banderae; timpana pon pon continuo chioccant; sonitantque tarantara trombae.</i> <i>Non mancant alii stromenti, cornua, cifo,</i> <i>gnacara, bussones, pifari, pivaeque bitortae,</i> 230 <i>et quidquid tandem doperatur tempore guerrae.</i></p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Così la serie di stendardi, bandiere, trombe e timpani (Fig. 4-5-7-9) sono elencate in una serie di versi tra cui spicca quello in C. 227 (*continuo chioccant; sonitantque tarantara trombae*) che richiama l'enniano *At tuba terribili sonitu taratantara dixit*⁶⁴⁶. L'utilizzo del termine *taratantara*, celebre soprattutto come voce onomatopeica e barbara, disprezzata dai poeti epici classici, funziona perfettamente all'interno dell'impasto linguistico folenghiano, essendo essa stessa una neoconiazione 'macaronica' da parte di Ennio.

⁶⁴⁵ Vedi figg. 19-25 dell'Appendice.

⁶⁴⁶ ENN. *ann.*, *frag.* 451 Sk.

Cingar va così ad accrescere, progressivamente, l'idea della violenza provocata dalla guerra. Marte è come una belva assetata di sangue:

20 *Sanguine, iucundans carnarum cernere quartos.* 232 *solum squarzones delectans cernere carnis.*

Si passa poi alla cruda descrizione di scene di battaglia, in cui le lance arrivano a sconvolgere le stelle.

28 *Celsa fracassatae conturbant sidera lancae,* 240 *Celsa fracassatae conturbant sydera lancae,*
Atque tacollarum per nubila more nigrescunt. *non quod conturbent, sed conturbare videntur,*
gestarum quoniam sunt hic simulacra cosarum.

Il verso C.242 *gestarum... cosarum* oltre ad essere un calco macaronico generico per il nesso *res gestae*, ricorda LUCR. 3; 673: *Nec uestigia gestarum rerum ulla tenemus.*

Un Marte crudele assiste quindi divertito alle scene di morte e devastazione:

Marsque roversatos ibi mortos cernere gaudet, *Marsque roversatos ibi gaudet cernere mortos,*
Scannatosque viros sub calpistrare cavallos. *subque cavallorum pedibus stentare misellos.*

Con la rubrica interlineare di *T, Creatio militum*, viene introdotta un'ulteriore digressione in cui sono presentate otto ancelle (allegorie di quattro virtù e quattro vizi preposti alla formazione del carattere del soldato) che sono di guardia nel cielo di Marte attorno ad una fontana (nella *Cipadense* la fontana è così torbida di sangue da spaventare addirittura Giove).

Est hoc in coelo labens fontana cruoris,
spaventare Iovem quae viso turbida posset.

Nella *Toscolanense*, l'espressione *labens sub antris* può far pensare ad una sorgente sotterranea. La fontana, o sorgente, torbida di sangue che prefigura le stragi della guerra è uno stravolgimento del topos del *locus amoenus* (del tipo che abbiamo trovato nel giardino di Venere). Un richiamo potrebbe essere in LUCAN. 7. 535-537: *utinam, Pharsalia, campis / Sufficiat cruor iste tuis quem barbara fundunt / Pectora: non alio mutantur sanguine fontes*⁶⁴⁷.

⁶⁴⁷ L'immagine del fiume di sangue, a causa delle stragi belliche, è presente anche nella profezia della Sibilla ad Enea in *Aen.* 6. 86-87 (*Sed non et uenisse uolent. bella, horrida bella, / Et Thybrim multo*

Le ancelle di Marte sono otto personificazioni di qualità-sentimenti: quattro positivi (forza, destrezza, temperanza e prudenza) e quattro negativi (ira, superbia, crudeltà [T: *Impietas*; C: *Crudelitas*] e libido [T: *Libido*; C: *Luxuries*]). A turno, quattro di queste ancelle-ninfe, estratte a sorte, hanno il compito di immergere nella fontana, prima della nascita, coloro che in vita, secondo il volere di Giove, diventeranno soldati. L'indole del nascituro sarà quindi condizionata da quali ninfe saranno preposte a questa funzione. È interessante notare come questo episodio sia un capovolgimento della scelta delle sorti raccontato dal mito di Er⁶⁴⁸. Qui in causa non è il modello di vita (l'anima è già stata destinata da Giove a ricoprire questo ruolo), ma le qualità che andranno ad informare il soldato nascituro.

<p><i>Prima ferox vultu, legiadraque Forcia dicta est,</i> <i>Sed Mars Dextrezzam iussit clamare secundam,</i> # <i>Tertia Temperies, Prudentia quarta vocatur,</i> # 40 <i>Quintaque cagnesco semper cum lumine guardat,</i> <i>Iraque nomatur, sed dicta Superbia sexta est,</i> # # <i>Septima tabifico rubet undique sanguine cruda</i> # <i>Impietas, octava calet caenosa Libido.</i> # # # # #</p>	<p><i>Prima ferox vultu, vestitaque pelle leonis,</i> <i>forza secunda simul destrezza repossat et omne</i> <i>corpus habet tectum pomelato tegmine pardi</i> 255 <i>tertia Temperies, Prudentia quarta vocatur,</i> <i>haec fert serpentis corium, fert illa dragonis.</i> <i>Quinta cagnezzato semper te lumine guardat,</i> <i>Iraque nomatur, quam villis contegit ursus.</i> <i>Sexta cativarum capitana Superbia rerum</i> 260 <i>gonfiat ut rospus, rospi quoque pellibus horret.</i> <i>Septima tabifico stat nigra cruore sub aspra</i> <i>Nebride tygrarum, Crudeltas nomine dicta.</i> <i>Brutta sed octava est, crustis onerata vetustis,</i> <i>franzosique mali, puzzoreque cancarorum,</i> 265 <i>haec est illa deae Veneris filiola galanta.</i> <i>Non nisi de carnis, nisi non de corporis usu</i> <i>pensitat, et nullum fert in squaquarare ritegnum.</i> <i>Luxuries dicta est, cui dat Paboinus amictum.</i></p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Nella *Cipadense*, con l'allusione al mal francese, si comprende che Cingar ha in mente, come modello soldatesco, soprattutto i soldati di ventura al centro delle numerose campagne combattute in territorio italiano. All'inizio del XVI secolo si era diffusa in Europa una nuova malattia, la sifilide. In un passo dell'*Anathomice* il medico veronese Alessandro Benedetti riporta una delle prime osservazioni sulle insolite tumefazioni

spumantem sanguine cerno).

⁶⁴⁸ Nel mito di Er Lachesi, dopo aver preso dalle sue ginocchia un certo numero di sorti, procedeva al sorteggio dell'ordine di scelta delle anime che però sarebbero state libere di scegliere il proprio modello di vita.

osservate sulle ossa di una donna morta di “morbo gallico”⁶⁴⁹. Questa infezione aveva toccato le coscienze dell’epoca anche dal punto di vista etico, dal momento che il contagio avveniva per via sessuale. Girolamo Fracastoro intervenne sul tema per via dei suoi studi sul contagio delle malattie⁶⁵⁰ con il poemetto *Syphilis sive de morbo gallico* sviluppando l’idea che il morbo fosse stato importato in Europa dalle truppe spagnole provenienti dalle Americhe. La *Toscolanense* non fa menzione del morbo forse perché il poema di Fracastoro ancora non era stato pubblicato.

<p>45 <i>Ut quoscumque viros sibi Iupiter eligit armis</i> <i>Quosque sequi guerras mandat soldique talentum,</i> <i>Tres mergant voltas liquidi sub gurgite fontis.</i></p>	<p>270 <i>ut quoscumque homines sibi Iuppiter eligit armis,</i> <i>quosve sequi mandat guerris, soldique guadagnum,</i> <i>hos illae immergant tunc rubro in gurgite fontis,</i></p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Di contro, la glossa di T.46 (*Soldus est precium militare, hinc derivat soldatus. Talentum voluptatem voluntatis*) si appoggia ad un doppio gioco: il primo è sull’etimologia di *soldatus* che deriverebbe da *solidus*, una moneta d’argento di età imperiale, corrispondente alla paga del legionario; il secondo utilizza il termine *talentum*, moneta greca, come sinonimo dell’italiano ‘talento’. Questo discorso, forse, conferma che la *creatio militum*, nell’immaginario folenghiano, riguardava soprattutto le truppe di mercenari che avevano calpestato il suolo italiano nelle campagne di Carlo VIII. Si tratta qui di riflettere sulla sostanziale rivoluzione che aveva subito il modo di fare la guerra nell’età moderna. Già dal Trecento le compagnie di ventura avevano contribuito all’affermarsi di una cultura militare europea postfeudale, con la nascita di eserciti statali permanenti formati da professionisti. Tra questi, ad esempio, si possono ricordare le fanterie dei lanzichenecci e degli spagnoli che in Europa, fino alla guerra dei Trent’anni, furono considerate le migliori unità da impiegare in battaglia⁶⁵¹.

Nella *Toscolanense* viene quindi inserito un elenco di famiglie illustri i cui membri furono favoriti dal sorteggio delle ancelle, mentre nella *Cipadense* viene descritta tutta una serie, anonima ma tipologica, di soldati (compresa quella dei fanfaroni):

⁶⁴⁹ BENEDETTI (1527), p. 23, c. 1. *Observavere priores medici, ut si qui ignotis morbis interiissent, dissectis cadaveribus, occulta morborum initia perscrutarentur, ut pari exemplo vivis prodessent. Idem in simia sua facere Galenum non pudit, ignota mortis causa: sicut et nos in morbo gallico fecimus.* Alessandro Benedetti aveva preso parte alla battaglia di Fornovo del 1495 combattuta dalle truppe italiane contro quelle dei mercenari di Carlo VIII. Fu in quell’occasione che ebbe modo di osservare gli effetti del morbo sui cadaveri dei contagiati, cfr. TOGNOTTI (2006), p. 30.

⁶⁵⁰ Pubblicherà il *De contagione et contagiosis morbis* soltanto nel 1546.

⁶⁵¹ Sull’argomento e sulla progressiva affermazione degli eserciti di professionisti nel XVI secolo vedi: PIERI (1934), *passim*. PARKER (1996), *passim*.

<p><i>Quales Romanae generat stirps alta Columnae, Cuius fortetzae conscendunt mille pilastris,</i></p> <p>60 <i>Quales Aestensis, quales Gonzaga, vel Ursa, Pallavesina domus, Malatesta, Triultica, Pepla, Martinenga, Rues, Gambarica, Sega, Crevella.</i></p> <p>#</p> <p>#</p> <p>#</p> <p>#</p> <p>#</p> <p>#</p> <p>#</p> <p>#</p> <p>#</p>	<p><i>Hinc sunt qui pensant montes spezzare brauris, 285 sagradisque suis, pottis despittibus, omnes spaventare deos et sbigotire diablos.</i></p> <p><i>Sunt qui non parlant chiachiaras bravando, sed ipsis declamant manibus, menantque (ut dicitur) ungias.</i></p> <p><i>Nec tot formidant pesadeos, totque vilacos, 290 totque cuchilatas, muscarum calce tomatas.</i></p> <p><i>Sunt qui delectant habitum gestare tilatum, ornatuque suam satagunt ornare prodezzam.</i></p> <p><i>Sunt e converso, quibus omnis cura tilandi stat lontana, levantque sibi facemque manusque,</i></p> <p>295 <i>zibetto spadae, muschio, namphaque corazae, quas operent, dat sudor aquas, quo pulvere spargant crines fragranti, tellus dat mater arenam.</i></p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Con questi versi si chiude il cielo di Marte che è forse l'unico episodio dell'*Astrologia Cingaris* in cui non è implicata l'iconografia mitologica, ma viene rappresentato l'elemento della guerra come dramma autenticamente vissuto nella contemporaneità: le immagini evocate sono influenzate anche dalle rappresentazioni iconografiche del XV secolo a Mantova e a Ferrara. C'è da aggiungere che è l'unico passo in cui viene introdotto un tema larvato astrologico, perché la determinazione del carattere del futuro soldato attraverso l'immersione nella fontana di Marte da parte delle ancelle implica l'idea dell'influsso del pianeta. Purtroppo, l'affresco dedicato a Marte del palazzo *Schifanoia*⁶⁵² è andato perduto e non mi è possibile (all'interno del presente lavoro) proseguire nell'indagine verificando se esistano copie o descrizioni della sua composizione nelle cronache dell'epoca che avrebbero potuto essere presenti a Folengo. In ogni caso l'idea soggiacente al ciclo di affreschi era il poema di Manilio, in cui Marte è patrono del segno dello Scorpione e in cui è esposto esplicitamente il tema dell'influsso.

Concludendo possiamo dire che, come al solito, Folengo costruisce gli episodi agganciando tra loro motivi e fonti diverse e creando così una nuova mitologia.

⁶⁵² cfr. BERTOZZI (1999), pp. 84-111. Lo schema maniliano fu ricostruito da Aby Warburg nell'intervento "Arte italiana e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia di Ferrara", in occasione del decimo Congresso internazionale di Storia dell'Arte del 1912, ed è ripubblicato nel libro di Bertozzi. Seguendo lo schema degli dèi patroni dei segni zodiacali del poema di Manilio, Marte era associato al segno dello Scorpione, posto nel mese di ottobre.

6.3. De Iove

Cingar prosegue la sua digressione e inizia a parlare del sesto cielo, quello di Giove. La versione della *Toscolanense* (che comprende le cosiddette *Doctrinae cosinandi*, trattate separatamente in questo lavoro) è molto più estesa di quella della *Cipadense* (325 versi contro 153): in complesso tutta la parte finale dell'*Astrologia Cingaris* subisce delle profonde modifiche dalla seconda alla terza redazione. Degno di nota è il rapporto con il numero di versi rispetto al cielo del Sole che nella *Toscolanense* resta paritetico, mentre nella *Cipadense* è di gran lunga a favore di quest'ultimo (315 versi dedicati al Sole e 153 a Giove). In effetti, la ridotta dimensione del brano dedicato a Giove viene compensata dall'intermezzo dedicato al secondo canto di Giuberto e alla scena del pranzo con beffa che occupano circa duecento versi all'inizio di *Maf. V.*

Secondo Rodda⁶⁵³, soprattutto nella *Cipadense*, è esplicita l'identificazione di Giove con il pontefice, che sarebbe considerato da Folengo come la rovina della chiesa⁶⁵⁴; in questo modo il poeta esprimerebbe tra le righe di questo episodio il suo favore nei confronti della corrente rinnovatrice degli 'spirituali' come Gregorio Cortese e il cardinale Reginald Pole⁶⁵⁵.

Veniamo ora all'analisi delle varianti tra *T* e *C*.

6.3.1. Il palazzo di Giove

De Iove.

*At rex stellarum cunctarum Iupiter alto
In solio residens, sextum sibi legit Olympum.*

*At rex cunctarum stellarum Iuppiter, alto
in solio residens, sextum delegit olympum.*

De Architectura

65 *Urbs illic amplo spatiosa repossat in agro,
Mulciberi fabricata manu Brontisque labore,*

300 *Urbs ibi campagnae in medio spatiosa repossat,
martello Steropis, Brontisque incudine, nec non*

⁶⁵³ RODDA, (2021), p. 192.

⁶⁵⁴ Cfr. CHIESA, (1988), pp. 90-91. Nel saggio Chiesa attribuisce, però, a Folengo una posizione critica anche nei confronti di Erasmo e di Lutero colpevoli di aver contribuito ad una divisione in seno alla cristianità. Chiesa vede quindi la posizione di Folengo all'interno dell'area di coloro che pensavano ad una conciliazione tra cattolici e riformati.

⁶⁵⁵ Reginald Pole è una figura controversa: il papa Paolo III lo scelse quale membro della commissione, presieduta da Contarini, incaricata di tracciare le linee di una riforma della Chiesa, che produsse il già citato documento *Consilium de emendanda Ecclesia*. Negli anni Quaranta del Cinquecento si trasferì a Viterbo e accolse intorno a sé i reduci valdesiani del circolo napoletano. Nel 1555 uscì sconfitto da Giovanni Pietro Carafa nel conclave per l'elezione a papa proprio a causa del sospetto di eresia.

Glosse di T

79 *Minazzant, eriguntur coelo*

Il cielo di Giove è l'Olimpo, che è stato realizzato con preziosi metalli fusi; per mano di Vulcano e del Ciclope Bronte nella *Toscolanense*, mentre nella *Cipadense* per opera dei tre Ciclopi che lavorano nella fucina del dio, come in *Aen.* 8. 425 (*Ferrum exercebant uasto Cyclopes in antro, / Brontesque Steropesque et nudus membra Pyracmon*⁶⁵⁶). Il paragone dispregiativo con le costruzioni in mattoni delle città italiane della *Cipadense* (*ceu Zenoa et Napoli, Florentia, Roma, Milanus*) aggiunge una nota ironica alla menzione delle campane di Brescia presente in entrambe le edizioni. In generale la costruzione ha i caratteri delle città fantastiche con palazzi straordinari, impreziosite da tetti d'oro e da mura con i merli ornati da diamanti o rubini. Sulle cento torri sventolano bandiere con lo stemma dell'aquila (che oltre ad essere sacro a Giove, è anche simbolo imperiale). L'Olimpo è una vera e propria cittadella attorno alla quale sorgono diverse costruzioni come quelle delle altre divinità. Nella *Cipadense* la ricchezza della descrizione viene amplificata: oltre a terme, grandi palazzi, circhi, anfiteatri, acquedotti e templi c'è il riferimento ai camini delle case degli dei sempre accesi che emanano odore di incenso e mirra (*semper fumantes nunc myrrha et thure brusato*), ma anche di cucina: sembrano le numerose basiliche che richiamano da vicino la Roma cinquecentesca.

L'architetto progettista è, naturalmente, Dedalo e la grandezza delle costruzioni è confermata dal numero di balconi e finestre dalle quali si può tenere d'occhio il territorio circostante (T. 82-83: *Centum balchones patulant, centumque fenestras, / Pars huc, pars illuc, pars hac, pars illac apertae*; C. 330-331: *Centum balcones alti, centumque fenestras, / pars hac, pars illac, pars hoc, pars illoc apertae*). Questo riferimento fa comunque pensare ad una città fortificata che si aspetta un attacco da parte di nemici, e anche se all'epoca della composizione della *Toscolanense* ancora non era avvenuto il sacco di Roma del 1527, tuttavia era ancora vivo il ricordo della discesa di Carlo VIII in Italia alla fine del secolo precedente.

Un porticato circolare dove gli dèi vi passeggiano in tondo - simile ad un chiostro

⁶⁵⁶ I Ciclopi che forgiavano i fulmini di Giove hanno dei nomi parlanti: βροντή, il tuono; στεροπή, la folgore; πῦρ, il fuoco, Ἄκμων, l'incudine. La fonte di Virgilio è in Esiod. *Teog.* 139-145: “(Gea con Urano) Generò poi i Ciclopi dal cuore superbo, / Bronte Sterope e Arge dal petto violento, / che a Zeus diedero il tuono e fabbricarono la folgore; / costoro nel resto erano simili agli dei, / però solo un occhio avevano nel mezzo della fronte; / di Ciclopi avevano il nome veritiero perché / un solo occhio rotondo avevano nella fronte; / e vigore e forza e destrezza era in ogni loro opera”. [trad. it. in ARRIGHETTI (1984), p. 73].

- circonda il palazzo di Giove: nella *Toscolanense* alcuni particolari ci conducono all'interno del chiostro di un'abbazia (*Sub qua mille dei spatiantes ordine tundo / Sermocinantur, vadunt, redeuntque frequenter*) anche se il termine *sermocinantur* potrebbe essere inteso nel senso di 'chiacchierano', è evidente l'allusione ai monaci che passeggiano nel chiostro recitando le loro preghiere. Nella *Cipadense* questo riferimento è assente, anzi viene introdotto l'elemento femminile delle dee e delle ninfe (*totidemque deae, nymphaeque galantae*).

Il portone del palazzo è sempre aperto per ricevere i postulanti che hanno addirittura consumato le soglie con il loro continuo andirivieni (T.95: *Continuo divum spatiatu tota cavantur*; C.343: *Continuo andatu divorum tota cavantur*).

A questo punto la *Toscolanense* inserisce il lungo e complesso episodio delle cucine di Giove, che tratterò a parte nel prossimo capitolo. È interessante notare che la descrizione della reggia, nella seconda edizione, parta dalle cucine: un'attenzione particolare al mondo del cibo, perfettamente in linea con la poetica macaronica.

Sequitur de palazzo Iovis.

<p>285 <i>Atria praeteriens intras perystilia, centum</i> <i>Qualibet ex banda claustrorum longa cavezzos,</i> <i>Ac adamantinis circum munita columnis.</i> <i>Quaeque columna suis distinguitur alte misuris,</i> <i>Quas duras proprio Vulcanus sanguine fecit,</i> # #</p> <p>290 <i>Intra columnares stant quadra cavaedia Zonas,</i> <i>In medio quarum variis ornata lapillis</i> <i>Continua decurrit aqua fontana bagnando</i> <i>Crystallum, benas, agathes, alabastra, berillos.</i> <i>Exedras per quadra subis perystilia nudas,</i></p> <p>295 <i>Bibliotheca prope est, ornataque pinacotheca</i> <i>Heroum gestis, monumentis atque deorum.</i> <i>Basilicae locus est amplissimus, undique cinctus</i> <i>Sedibus ex auro, quo tractant numina causas,</i> <i>Fata hominum, sortes, breve tempus, mille travaios.</i></p> <p>300 <i>Ad caput, ipsa Iovis stat sedes altior altris,</i> <i>Quam Dis divitiae rex fecit, et omnia richa</i> # # # <i>Spendidit, o pensa quam bella cadrega det esse.</i></p>	<p><i>Atria praeteriens, intras perystilia, centum</i> <i>qualibet in banda claustrorum longa cavezzos,</i> <i>ac diamantineis circum munita pilastris.</i></p> <p>350 <i>Quaeque columna suam mira tenet arte misuram,</i> <i>quas proprio duras Vulcanus sanguine fecit:</i> <i>Becchus erat: becchi sic sanguine reddidit ille</i> <i>mollia, quae nimium diamantis saxa rigescunt.</i> # # # # # #</p> <p>355 <i>sedibus ex auro, quo tractant numina causas,</i> <i>fata hominum, sortes, breve tempus, mille travaios.</i> <i>Ad caput alta Iovis stat scragna levatior altris,</i> <i>quam deus argenti, deus auri, omnisque ricchezzae</i> <i>fossor et inventor, fabricavit, et omnia riccha,</i> 360 <i>et pretiosa magis sic sic buttavit abunde:</i> <i>ut spazzaduras buttat Vegnesa quotannis.</i> <i>Pensa igitur, quam bella illic cadrega sedetur.</i></p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<i>Diique deaeque omnes hicprehendere iura frequentant.</i>	<i>Diique deaeque omnes hic prendere iura frequentant,</i>
	<i>Iuppiter his fatum solvit, sortemque misurat,</i>	<i>Iuppiter his fatum trutinat, sortemque misurat,</i>
	#	
305	<i>Nulla datur deitas aliis ac nulla potestas,</i>	365 <i>Fortunamque super mattum facit ire cavallum.</i>
	<i>Ni Iovis arbitrio certa ratione guadagnent.</i>	<i>Nulla datur deitas aliis, ac nulla potestas,</i>
	#	<i>ni Iovis annutu signentur brevia, bollae,</i>
	#	<i>certa quibus pendet ratio de rebus agendis.</i>
	#	<i>Iuppiter est etenim cunctorum papa deorum,</i>
	#	370 <i>cui basare pedes inchinant imperatores,</i>
	<i>Quotidie coetu divum visitatur ab omni,</i>	<i>dum centum rubeae circumstant agmine testae.</i>
	<i>Suscipit exultans omnes penetralibus aulae.</i>	<i>Quotidie divum grege cortezatur, at ille</i>
	#	<i>suscipit exultans omnes; bona chiera brigatis</i>
	<i>Laeditur interdum, quo vis, deus alter ab altro,</i>	375 <i>Laeditur interdum, cur non? deus alter ab altro:</i>
	#	<i>Vulcanus de Marte dolet, Veneremque ribaldam</i>
	#	<i>esse cridat; vultu Ganimedem Iuno traverso</i>
	#	<i>guardat; et ipsa Ceres raptam Plutone fiolam</i>
	#	<i>lamentatur; agitque reum dea quaeque Priapum,</i>
	#	380 <i>qui scherzat propriis cum nymphis absque mudanda.</i>
	#	<i>Sunt lamenta tamen divum communia cunctis</i>
	#	<i>de bastardello Veneris, qui musca vacatur.</i>
	#	<i>Musca Cupido deum est, quae nocte dieque molesta,</i>
	#	<i>importuna oculos, guanzas, audetque talhora</i>
	#	385 <i>illuc ire, sed ista alias dicenda relinquo.</i>
	#	<i>Iuppiter ergo omnes utraque ascoltat orecchia,</i>
	#	<i>campanasque audit iudex utrasque sonantes,</i>
310	<i>Inter quos aequo discrimine iudicat ille.</i>	<i>inter quas tandem discrimine iudicat aequo.</i>
	<i>Si quando fuerit superis offensus ab ipsis,</i>	<i>Si tamen ipse deis fuerit quandoque noiatus,</i>
	<i>Fulmina ferre iubet, reboare tonitrua mandat,</i>	390 <i>fulmina ferre iubet, reboare tonitrua mandat,</i>
	<i>Terrificans homines coelum trabucare putantes.</i>	<i>terrificatque homines, coelum cascare putantes.</i>
	#	<i>Hinc volo vos monitos, fratres, heresia cavenda est.</i>
	#	<i>Ne rumore illum magnum, strepitumque tronorum,</i>
	#	<i>pensetis, veluti pensat gens grossa, borellas,</i>
	#	395 <i>cum quibus alati mamolini et mille pupini</i>
	#	<i>saepe giocant, rumpuntque caput laudendo frequenter.</i>
	#	<i>Iuppiter est, qui tunc Borea mollante corezas,</i>
	#	<i>scorozzatus olet sulphur, tonat igne, menazzat.</i>

Glosse di T

289	<i>Vulcanus becchus</i>
294	<i>Nudas apertas</i>
302	<i>Det pro debet, O admirantis</i>

Il palazzo reale assume sempre di più l'aspetto della curia papale (C. 354 *Basilicae locus est amplissimus*) con l'aperto peristilio circondato dalle colonne di diamante incise

da Vulcano con il proprio sangue. La *Cipadense* esplicita comicamente il doppio senso già adombrato dalla glossa di T. 289: il fatto che Vulcano fosse ‘becco’, e quindi assimilabile al caprone, gli permetteva - secondo la tradizione - di rompere il diamante con il suo sangue⁶⁵⁷. Il cortile (T.290: *cavaedia Zonas*, da *cavaedium*, la corte interna della casa romana) era provvisto di fontana tempestata di pietre preziose. C’è anche una biblioteca e una pinacoteca. L’aula è imponente e circondata da seggi d’oro dai quali i numi trattano le cause e i destini degli uomini. Il seggio di Giove è posto in alto, preziosissimo perché fabbricato dal dio delle ricchezze (T.301: *Quam Dis divitiae rex fecit, et omnia richa*), verso amplificato comicamente in C.358: *quam deus argenti, deus auri, omnisque ricchezzae / fossor et inventor, fabricavit, et omnia richa, / et pretiosa magis sic sic buttavit abunde: / ut spazzaduras buttat Vegnesa quotannis*.

Il giudice supremo di tutte le contese qui è il solo Giove, che pesa il fato, ma poi, come aggiunge la *Cipadense*, fa andare la Fortuna sul suo cavallo matto.

Per quanto concerne la caratterizzazione di Giove, mentre nella *Toscolanense* rimane all’interno del suo ruolo di re degli dei, nella *Cipadense* il rimando è chiaramente al Pontefice mentre presiede il Concistoro: *ni Iovis annutu signentur brevia, bollae, / certa quibus pendet ratio de rebus agendis. / Iuppiter est etenim **cunctorum papa deorum**, / cui basare pedes inchinant imperatores, / dum centum rubeae circumstant agmine testae*. Qui è chiaro che la polemica contro la curia papale, dalla seconda alla terza redazione, dovrà essere esaminata con particolare attenzione. Sarà necessario mettere in relazione ciò che sappiamo della storia e della biografia di Folengo dagli anni Venti agli anni Trenta del Cinquecento per comprendere il cambiamento di prospettiva tra le due redazioni. Sembra infatti che nella *Toscolanense* l’ambiente descritto faccia riferimento a quello monastico, mentre nella *Cipadense* il ruolo di Giove-Pontefice ci metta di fronte ad uno scenario più ampio, quasi ecumenico.

Se da un lato il giudizio del dio è inappellabile, dall’altro Giove mostra magnanimità e pazienza nell’ascoltare tutti, sia i poveri, sia i ricchi. Alla fine, però, esasperato dalle continue dispute tra gli indisciplinati numi e persa la pazienza, sfodera la folgore. Qui, soprattutto per la *Toscolanense* - a causa, come vedremo, della maggior

⁶⁵⁷ Così in PLIN. *nat.* 20. 1. 2: *adamanta, rarum opum gaudium, infragilem omni cetera vi et invictum, sanguine hircino rumpente, quaeque alia in suis locis dicemus paria vel maiora miracula*; e in 37. 15. 4: *Nunc quod totis voluminibus his docere conati sumus de discordia rerum concordiaque, quam antipathian Graeci vocavere ac sympathian, non aliter clarius intellegi potest, siquidem illa invicta vis, duarum violentissimarum naturae rerum ferri igniumque contemptrix, hircino rumpitur sanguine, neque aliter quam recenti calidoque macerata et sic quoque multis ictibus, tunc etiam praeterquam eximias incudes malleosque ferreos frangens*.

prossimità cronologica con gli eventi - si potrebbe pensare alle contese all'interno delle gerarchie monastiche che Folengo conosceva bene per averle vissute dall'interno quando era in seno alla Congregazione Cassinense⁶⁵⁸.

Questa, in breve è la storia. Risale ai primi decenni del Quattrocento l'opera di riforma del monastero benedettino di Santa Giustina di Padova che aveva puntato a ripristinare una più rigida osservanza della Regola e a sottrarre l'abbazia all'istituto della commenda (rendite assegnate ad abati estranei alla comunità). Il successo di queste operazioni fece sì che attorno a Santa Giustina si formasse una nuova Congregazione, istituita ufficialmente da Martino V nel 1419, con la progressiva adesione di altri monasteri a partire da quello di San Benedetto Po⁶⁵⁹. Nel 1438, la Congregazione accoglieva circa trecento monaci distribuiti in venti monasteri e questa prosperità risiedeva soprattutto nell'efficiente organizzazione: il capitolo generale (che era un organo assembleare al quale partecipavano gli abati, i priori e dei delegati eletti democraticamente) veniva rinnovato annualmente e aveva la massima autorità su tutte le decisioni riguardanti le attività delle abbazie (anche le semplici *mutationes* dei monaci, ossia la conferma o il cambio di sede) dal momento che tutte le cariche e le destinazioni avevano durata annuale. Il supremo organo legislativo era costituito da nove *definitores*; mentre il gruppo ristretto di cinque *visitatores* esercitava il governo vero e proprio (a turno uno di questi assumeva per un anno la carica di *praeses*). Questa organizzazione centralizzata aveva lo scopo di limitare le autonomie individuali di ciascuna abbazia, e la rotazione delle cariche quello di ostacolare la formazione di nuclei di potere.

Coltivando la tradizione benedettina fiorirono gli studi, incentrati soprattutto sui padri della Chiesa e sulla letteratura monastica medievale, ma aperti anche ad altro. I monaci di Santa Giustina, infatti, vollero mantenersi distanti dall'insegnamento universitario, dove era dominante la filosofia scolastica professata da Domenicani e Francescani, arrivando a favorire uno studio diretto della Bibbia e affrontandolo con spirito critico aperto anche nei confronti di posizioni divergenti. Il *curriculum* di formazione del monaco era arricchito anche dallo studio esteso della letteratura e della grammatica, che mirava ad una vasta preparazione intellettuale: esemplare il monastero di San Benedetto Po la cui scuola fu diretta dal 1508 al 1516 da Gregorio Cortese. Ovviamente gli *scriptoria* conobbero un ulteriore sviluppo grazie anche all'adesione alla

⁶⁵⁸ Sulle vicende della vita di Folengo a Sant'Eufemia vedi BILLANOVICH, (1948), pp. 27-59. Sulla realtà della Congregazione Benedettina Cassinense nel Cinquecento vedi ZAGGIA (2003), pp. 401-462.

⁶⁵⁹ G. B. TROLESE (2007), pp. 9-38.

Congregazione del monastero di Bobbio (con la sua preziosa biblioteca)⁶⁶⁰ e della Badia fiorentina. A questi si aggiunse - nel 1505 - anche il monastero di Monte Cassino. Anche i libri - dal momento che la proprietà delle biblioteche era dell'intera Congregazione - passavano da un monastero all'altro, come i monaci ⁶⁶¹. È quindi di fondamentale importanza considerare l'apporto intellettuale dei monaci di Santa Giustina come parte attiva per lo sviluppo dell'Umanesimo italiano. Le personalità che guidarono, nei primi decenni del Cinquecento, la progressiva espansione della Congregazione sono il veneziano Giovanni Cornero - attivo soprattutto tra Santa Giustina, San Benedetto Po e San Giorgio Maggiore - e il fiorentino Ignazio Squarcialupi - legato ai Medici - promotore dell'espansione verso l'Italia centro-meridionale (che aveva contribuito all'annessione di Monte Cassino e delle sei più importanti abbazie della Congregazione Sicula). Fu grazie a Squarcialupi che venne impiantata a San Benedetto Po la scuola di Gregorio Cortese. Nei capitoli generali del 1516 e del 1521 si accese un'acerrima lotta tra il tradizionalista Cornero e il fiorentino Squarcialupi (con la vittoria di quest'ultimo)⁶⁶². Il pretesto era la definizione di regole più rigide per l'avvicendamento alle cariche più importanti, cosa osteggiata dal veneziano, esponente dell'ala conservatrice. Il partito di Squarcialupi (anche grazie all'appoggio di due bolle del papa mediceo Leone X⁶⁶³) ebbe la meglio e scardinò l'egemonia degli esponenti veneto-padani. Ma il punto cruciale, nell'opposizione tra i due partiti, riguardava il sostanziale controllo della Congregazione, ovvero se esso dovesse rimanere in mano ai centri veneto-padani, o potesse essere allargato fino a comprendere i monasteri minori della zona centro-meridionale. Alla prima fazione dovevano certamente appartenere anche i fratelli Folengo (e da questo dissidio probabilmente ebbe origine la loro uscita dal convento) che, seguendo la linea impostata dal Cornero, rimproveravano allo Squarcialupi una direzione della Congregazione orientata prevalentemente allo sviluppo organizzativo, e quindi al successo materiale, deviando dagli interessi spirituali della vita monastica.

⁶⁶⁰ Cfr. G. B. TROLESE (1992), *passim*. Le biblioteche della congregazione furono disperse nel XVIII secolo, tuttavia sappiamo che i codici provenienti da Bobbio, confluiti poi nell'Ambrosiana, sono ben 74, mentre, allo stato attuale della ricerca circa, 459 codici sono noti come provenienti dalla biblioteca di San Benedetto Po. Per Santa Giustina, un inventario del Quattrocento elenca 737 manoscritti e 490 incunaboli.

⁶⁶¹ Secondo una disposizione del capitolo generale del 1483, ogni monaco al momento della mutazione poteva portare nella nuova destinazione tre libri.

⁶⁶² Dal 1510 al 1525 fu diverse volte eletto abate di Monte Cassino e contemporaneamente, per quattro volte a partire dal 1512, presidente della Congregazione. Morì nel 1526.

⁶⁶³ La bolla *pro celebrando capitulo* del 1516 stabiliva di distanziare nel tempo la rieleggibilità dei presidenti del capitolo, quella del 1521 prescriveva che i nove *definitores* dovessero provenire ognuno da un monastero diverso.

Nel passo del *Baldus* preso in esame, sia la rappresentazione dell'aula di Giove dove siedono negli scranni tutti gli dei, sia i riferimenti al chiostro, ai *sermocinantes*, alle discussioni tra i numi, più che una satira contro la chiesa di Roma, sembra essere la parodia delle accese riunioni dei capitoli generali di cui abbiamo tracciato brevemente la storia. E se anche i fratelli Folengo avessero aderito ad uno di questi schieramenti, l'idea che emerge dalla ricostruzione storica è che le questioni fossero formalmente abbastanza superflue. Nel passo folenghiano emerge soprattutto la figura del Papa-Giove infastidito dalle liti e dalle diverse fazioni, e stabilisce l'ordine minacciando di lanciare fulmini; ma poi si fa blandire e calmare dal suo diletto Ganimede.

<p><i>Ast apparendo Ganimedes fronte galanta,</i> 315 <i>Blandidulosque suo cum regi torquet ocellos,</i> <i>Immo dulcigeri fert aurea pocula musti,</i> <i>Protinus ira cadit, fugiunt e pectore sdegni.</i> <i>Dismemorata fluit rabies canegiataque stizza.</i> <i>Exonerat nebulis coelum, novus emicat aether,</i> 320 <i>Prostrati flores pluvia sub Apolline surgunt.</i></p>	<p><i>Sed quando apparet Ganimedes, oraque basat,</i> 400 <i>blandidulisque illum codegonem scannat ocellis,</i> <i>cui quoque dulciguli recat aurea pocula musti,</i> <i>protinus ira cadit, fugiunt e pectore sdegni,</i> # <i>nubibus exonerat coelum, novus emicat et sol,</i> <i>soleque sub claro surgit flos imbre cadutus.</i></p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Come non vedere in questa scena le lotte per il controllo sostanziale della Congregazione, combattute attraverso apparenti dispute sui regolamenti? Come non vedere in questo Giove la figura di Leone X, che nel 1516 invia la bolla decisiva indirizzandola al suo *dilecto filio Ignatio*⁶⁶⁴? Quell'Ignazio Squarcialupi che grazie al suo legame con il papa imporrà la propria visione alla Congregazione fino alla sua morte. E se è vero che i Folengo furono spinti a lasciare il convento a causa del fiorentino (la vicenda biografica non è del tutto chiara in proposito, ma le ricerche di Billanovich e Zaggia propendono per questa visione) quale miglior vendetta nel mettere in parallelo la figura dell'abate nemico al Ganimede dell'Olimpo macaronico? Ovviamente, questa è soltanto un'ipotesi da prendere con cautela, tenendo conto del fatto che, nel passo, il tutto è riportato secondo i consueti termini della parodia mitologica. Tanto è vero che il modo in cui queste discussioni tra gli dei vengono declinate, nei pochi versi aggiunti alla *Cipadense*, ricorda in parte i ritratti irriverenti degli dei, con le loro debolezze tutte umane, che si leggono nei *Dialoghi degli Dei* di Luciano di Samosata. Nel piccolo catalogo di episodi tratti dal mito c'è da segnalare la nota comica che caratterizza Cupido: *Musca Cupido deum est, quae nocte dieque molesta, / importuna oculos, guanzas,*

⁶⁶⁴ ZAGGIA (2003), p. 432. Il testo della bolla è riportato in MARGARINI (1650), pp. 113-115.

audetque talhora / illuc ire, sed ista alias dicenda relinquo (C. 383-384). Al pari del cielo del Sole, questo dio è rappresentato come un animale fastidioso, che importuna anche gli dei. Avevo già fatto notare, nell'episodio di Sileno in Marziano Capella, Amore che schiaffeggia la testa del vecchio addormentato, e avevo messo in relazione quell'episodio con il Sileno-Autunno folenghiano perseguitato dai mosconi che gli pungono il capo. L'analogia qui torna.

Ma la variante introdotta nella *Cipadense* al verso 392, che verrà poi espunto nella *Vigaso Cocaio* (*Hinc volo vos monitos, fratres, heresia cavenda est*) significa anche altro. Tenendo presente che la *Cipadense* è stata composta molto tempo dopo la morte dello Squarcialupi, quando ormai le liti tra le fazioni benedettine che abbiamo visto sopra si erano spente, potremmo pensare che Folengo stia qui segnalando un altro problema: la deriva delle discussioni teologiche all'interno dell'ordine benedettino negli anni Trenta del Cinquecento. Potrebbe anche esserci la memoria dei discorsi che Teofilo poteva aver ascoltato durante i suoi spostamenti e le sue frequentazioni in Campania, all'ombra del circolo pontaniano.

In ogni caso, che all'interno della Congregazione Cassinense ci fosse una certa libertà di discussione anche sulle questioni della grazia e del libero arbitrio, è ampiamente attestato⁶⁶⁵: la linea evangelica dei benedettini veneti ebbe, infatti, come interlocutore il cardinale Gasparo Contarini (creato cardinale da papa Farnese e incaricato di redigere una proposta di riforma per la chiesa di Roma). Il legame e i carteggi di questo con Gregorio Cortese⁶⁶⁶, a guida della Congregazione fino al 1537, testimoniano il coinvolgimento dell'ordine nel tentativo di riconciliazione con i riformatori d'oltralpe promosso da papa Paolo III (per lo meno sul tema della giustificazione).

È interessante osservare, comunque, che da parte benedettina uscirà anonimo, nel 1543, il trattatello in volgare sul *Beneficio di Cristo*, sul quale aveva lavorato a lungo e probabilmente non da solo, già dal 1537, Benedetto Fontanini da Mantova⁶⁶⁷.

È plausibile quindi interpretare le sostanziali varianti tra *Toscolanense* e *Cipadense* nell'episodio del cielo di Giove come specchio della mutata situazione all'epoca della loro composizione. Durante la stesura della seconda edizione i problemi e

⁶⁶⁵ ZAGGIA (2003), pp. 465 ss.

⁶⁶⁶ Nel 1536 Gregorio Cortese era stato nominato nella commissione presieduta dal cardinale Contarini per redigere il *Consilium de emendanda Ecclesia* da presentare al concilio ecumenico indetto in prima istanza a Mantova, vicino alla sede abbaziale di San Benedetto Po. Elevato al rango di cardinale fu poi membro della deputazione *pro rebus Concilii* per l'organizzazione del Concilio di Trento, indetto nel 1542.

⁶⁶⁷ Sulla genesi collettiva del *Beneficio di Cristo* e sui contatti di Fontanini con Giorgio Siculo vedi PROSPERI (2000), pp. 38-71.

le discussioni vertevano tutte su quelle che sono state definite da Luzio “guerre di frati”⁶⁶⁸, all’interno della Congregazione Cassinense. Probabilmente l’obiettivo polemico di Folengo era quello di colpire il predominio politico dello Squarcialupi. Ma all’epoca della composizione della *Cipadense* i problemi erano divenuti altri, la Congregazione era tornata verso la linea evangelico-spirituale degli inizi e le dispute, semmai, si giocavano sul piano teologico e intellettuale in un periodo in cui ancora non era così pericoloso esprimere libere idee sui temi delicati della grazia e del libero arbitrio.

In seguito, però, all’epoca della pubblicazione della *Vigaso Cocaio* (nel 1552) la situazione cambia di nuovo, dal momento che vengono celebrati i primi processi per eresia. L’inopportunità di parlare di eresia, seppure per scherzo, ha fatto probabilmente espungere il verso (in C.392) dalla quarta edizione, seguendo la stessa logica della sostituzione del secondo carne di Giuberto. A rigore, però, non sappiamo se queste modifiche siano state fatte da Folengo o dal curatore dell’edizione postuma: Folengo era morto nel 1544 e, anche se possiamo ammettere che fosse a conoscenza della pericolosità di certi ragionamenti, le prime inchieste sull’eresia valdesiana iniziano a partire ufficialmente intorno al 1550.

L’episodio termina con un’ulteriore aggiunta: la descrizione del palazzo della vergine Atena, che è l’unica donna degna di essere considerata raziocinante, essendo nata dalla testa di Giove.

Essa ha una corte di allieve dedite ai canonici lavori delle donne oneste: filano, tessono le camicie di Giove.

<i>Ipsa quidem Pallas Iovis est nassuta cerebro,</i>	<i>Namque Minerva, Iovis cerebro nassuta, scolaras</i>
<i>Qui sine concubitu mulieris ter sibi sanctum</i>	#
<i>Cervellum cussit virga, virgoque Minerva</i>	#
340 <i>Exiit, et magni dicta est sapientia patris.</i>	#
<i>Noscere si cupitis, quare sapientia dicta est,</i>	#
<i>Nil dubitetis, enim solvetur quaestio talis.</i>	#

Atena e lo stuolo di ancelle virtuose ci riporta al tema già visto nel dipinto del Mantegna *Minerva che scaccia i Vizi dal giardino delle Virtù*. La verginità di Atena è un elemento topico. Nelle *Genealog. Deor. Gent.* 2. 3. 2-3, Boccaccio, citando Servio (*in georg.* 1. 277), dice che essa nacque durante la quinta luna, come gli altri dei che furono sterili. La tradizione, inoltre, attribuisce ad Atena l’invenzione dell’arte della filatura e

⁶⁶⁸ A questo proposito vedi anche LUZIO (1911), pp. 423-444.

della tessitura:

Insuper hanc [Atena] natam dicit Servius luna quinta sicuti reliqui qui steriles fuere. Huius preterea compertum volunt lanificium ante eam incognitum, sic et texturam, et ob id placet Ovidio huic cum Aragne colophoniam de textura fuisse certamen et victoriam.

Ma proprio nella descrizione degli arazzi che queste ancelle ricamano possiamo notare un paio di elementi discordanti tra la *Toscolanense* e la *Cipadense*.

<i>Altera sed variis acubus maiora recamat,</i>	440	<i>Ast est quae variis acubus maiora recamat,</i>
<i>Namque velutinas aquilas describit in auro.</i>		<i>namque aquilamque nigram, nigro nigrante veluto,</i>
#		<i>aurato in campo scribit, geminatque cerebrum.</i>
<i>Altera de argento cadentia lilia fingit,</i>		<i>Altera de argento bianchissima lilia fingit,</i>
375 <i>Quae in coelestino pingit semota veluto.</i>		<i>ac per azurinum disterminat illa velutum.</i>
<i>Altera terribiles format recamando leones,</i>	445	<i>Altera terribilem textit, formatque leonem,</i>
<i>Sub pede cum libro facientes ore Samarcum.</i>		<i>qui pede fert librum, nec non facit ore Samarcum.</i>
#		<i>Una figurat acu mitram, clavesque papales.</i>
<i>Altera frondosam, plenam quoque glandibus aureis</i>	#	
<i>Textit in aereo spatio cum pectine quercum.</i>	#	
380 <i>Altera purpureos miscens albedine scaccos</i>		<i>Unaque vermilios miscet niveosque quadrettos,</i>
<i>Inscrit argenti rutilos aurique quadrettos.</i>		<i>Bertagnaeque armam scacchis variantibus ornat.</i>
<i>Altera marzoccos fulvos nimiumque bravantes,</i>	450	<i>Hinc Florenza suum Marzocchum suscipit, inde</i>
<i>Altera terribiles Aquilas errantibus alis</i>		<i>Sphorcia bissonem, tum stirps Otomanica Lunam.</i>
<i>Quattuor, insecta rubea cruce, pingit in albo.</i>	#	
385 <i>Altera lanigera cellones consuit arte,</i>	#	
<i>Ac in spalleriis Florentia prata recamat.</i>	#	
<i>Altera conatur veteres describere guerras,</i>	#	
<i>Maxime Alexandri, Cyri, Xersisque carinam.</i>	#	

Sembrerebbe che i ricami riproducano gli stemmi delle città (come il leone di San Marco e il Marzocco di Firenze) oltre ai simboli delle casate italiane. Ma mentre la *Toscolanense* chiude con la descrizione di un arazzo incentrato sul tema generico della guerra, con le gesta di Alessandro, di Ciro e di Serse, la *Cipadense* inserisce, oltre all'elemento dell'aquila imperiale 'nera' su campo dorato, lo stemma papale e, nella chiusa, la mezzaluna ottomana. Anche in questo caso l'universo in cui si combattono le guerre, come le dispute di cui abbiamo detto prima, sono diversi: nella *Toscolanense* la dialettica è tutta provinciale, giocata tra Venezia e Firenze (Cornero e Squarcialupi), nella *Cipadense* c'è una dimensione universale con il richiamo alle insegne dell'Impero e alle due principali confessioni monoteiste.

6.3.2. Le “Doctrinae Cosinandi” della Toscolanense

Nella *Toscolanense* all'interno della descrizione del palazzo di Giove (*T. XIV*), con la rubrica *Coquinae ars et scientia in coelum Iovis*, sono inserite venti “dottrine” (ricette gastronomiche) recitate da Cingar. Questo lungo elenco di ricette verrà cassato da Folengo nell'edizione *Cipadense* (salvando solo la *descriptio coquinae*, che verrà spostata all'inizio del poema e riferita al palazzo di Carlo Magno) perché, secondo Emilio Faccioli, troppo lungo e didascalico⁶⁶⁹. L'uso del termine *doctrina* ha fatto pensare a Fabris⁶⁷⁰ ad un'allusione parodica al *Doctrinale* di Alexandre de Villadieu, citato in *P* nella XVII *Macaronea*, quando Boccalo ruba a Merlino un paio di zucche ripiene di vino e un pezzo di carne salata e si giustifica citando il Vangelo: *Non in solo pane vivit homo: caro carnem / accusativo facit isto Doctrinale probante*. In *T* il verso è incompleto, ma in *C* (*Stryax II*) troviamo: *quod solo non pane potest vivere mundo. / Nonne caro carnem facit attestante pedanto / Doctrinale meo, declinans nomina terzae?* In effetti è stato dimostrato che Folengo conoscesse il *Doctrinale* - una grammatica in versi del XII secolo - e avesse utilizzato questo ipotesto nelle glosse⁶⁷¹, ma questa specifica frase pronunciata da Boccalo è assente dal testo del Villadieu. Ad ogni modo, l'uso di locuzioni tratte dal Vangelo risale ad una tradizione che trae origine dalla *Coena Cipriani*, in cui la memorizzazione dei passi biblici veniva favorita dal gusto per la battuta goliardica; così come l'idea del compendio in versi, utile all'esecuzione delle procedure, potrebbe indicare che Cingar stia recitando un suo personalissimo ‘doctrinale culinario’.

Messadaglia ha già trattato le *Doctrinae* sottolineandone l'omogeneità con la trattatistica gastronomica che circolava ai tempi di Folengo⁶⁷². In queste pagine cercherò di ricostruirne brevemente i contorni per rintracciare gli ipotesti soggiacenti al *Baldus*.

Per quanto concerne la scrittura culinaria, esiste un buco che separa il manuale composto da Apicio⁶⁷³, riprodotto nei manoscritti fino a tutto l'VIII secolo d. C., dai primi

⁶⁶⁹ FACCIOLI (1966), vol. I, *passim*, e ID. (1992), p. 250. Sull'episodio vedi anche FABRIS (2005).

⁶⁷⁰ FABRIS (2005), pp. 28-29.

⁶⁷¹ Cfr. ZAGO (2011), p. 94. Si tratta di un manuale di grammatica derivato da Prisciano: l'uso dei versi favoriva la memorizzazione delle regole.

⁶⁷² MESSADAGLIA (1973), pp. 146-351.

⁶⁷³ La riscoperta di Apicio nel XVI, con la princeps del 1498, non avrà comunque dei sostanziali riflessi sulla cultura gastronomica dell'epoca a causa del cambiamento del gusto e delle materie prime disponibili.

ricettari medievali attestati attorno alla metà del XIII secolo. Secondo Lauriou⁶⁷⁴, l'esigenza di scrivere libri di ricette gastronomiche corrispose allo sviluppo di un clima culturale più favorevole alle "arti meccaniche". A ciò si deve aggiungere l'interesse dei medici per la preparazione degli alimenti: in questo modo la ricetta di cucina giunse ad essere considerata come parte del sapere scientifico.

I primi trattati medievali di ricette sono sintetici e non danno indicazione né dei tempi di cottura né delle proporzioni degli ingredienti. In generale non c'è neanche un ordine preciso nell'organizzazione del materiale che generalmente non è redatto seguendo un ordine alfabetico. La divisione della materia procede secondo prodotti di base o per tipi di portate (il primo trattato ad essere così suddiviso sarà, nel XV secolo, quello di Maestro Martino da Como). Spesso l'ordine è scandito dall'alternanza "grasso-magro" per individuare facilmente i piatti adatti al periodo liturgico⁶⁷⁵. Verso la fine del XIV secolo prolifera una serie di trattati di cucina e sull'arte del banchetto che prendono spunto dal *Liber de coquina*⁶⁷⁶, presumibilmente composto a Napoli alla fine del XIII secolo (ma c'è chi lo ha attribuito alla corte siciliana di Federico II⁶⁷⁷), rimaneggiato e copiato nell'arco dei secoli.

Un altro testo di particolare interesse che si colloca a cavallo tra la cultura europea e quella arabo-persiana è il *Liber de Ferculis et Condimentis* di Giambonino da Cremona⁶⁷⁸, una parziale traduzione del *Minhāj al-bayān (Cammino nell'esposizione)* del medico di Bagdad Algazelis⁶⁷⁹. Questo autore ha richiamato l'attenzione del filologo medievale Francesco Novati⁶⁸⁰ nel 1900, che analizzandone l'*Explicit*⁶⁸¹ indentifica il nome dell'autore in Johannes Bonus, che in volgare diviene Giambono e che - come diminutivo - produce Giambonino⁶⁸². Il fatto che Giambonino fosse originario di

⁶⁷⁴ LAURIOUX (1997), p. 28 e ID. (2019), pp. 265-309.

⁶⁷⁵ CAMPANINI A. (2012), pp. 81-82.

⁶⁷⁶ Si tratta del capostipite della prima famiglia dei libri di ricette italiane realizzato alla corte di Federico dove vengono raccolte le ricette in volgare e si traducono in latino riorganizzandole secondo i modelli dei trattati medici degli alimenti. Se quasi tutti questi trattati vengono redatti in volgare, questo libro fa eccezione.

⁶⁷⁷ MARTELOTTI (2005), *passim*. Per il testo del *Liber de Coquina* cfr. MULON (1971), vol. I, pp. 396-420.

⁶⁷⁸ MARTELOTTI (2001). Questo lavoro si basa sul Ms. Lat. 9328 della BNP, cc. 157v-161r.

⁶⁷⁹ ALGAZELIS, *De cibis et medicinis simplicibus [extractum]* MS. BNF. lat. 9328, ff. 157va-161rb.

⁶⁸⁰ NOVATI (1900), pp. 146-49.

⁶⁸¹ *Explicit liber de ferculis et condimentis translatus in Veneciis a magistro Jambobino cremonensi ex arabico in latinum, extractus ex libro Gege filii algazael intitulato de cibis et medicinis simplicibus et compositis.*

⁶⁸² MARTELOTTI (2001), pp. 31-35. L'autrice sottolinea come l'opera venisse largamente utilizzata presso l'ateneo di medicina di Padova.

Cremona ci porta a collegarlo con il connazionale Gerardo⁶⁸³, già famoso traduttore dall'arabo della scuola toledana del XII secolo, anche se il nostro lavora a Venezia. È certamente un medico, come indicato dal titolo di *magister*. L'opera può essere collocata nella seconda metà del Duecento, nell'ambito dei testi di medicina delle università di Bologna e di Padova, ed è composta da 82 capitoli di cui 79 vivande e 3 condimenti. La maggior parte delle specialità arabe predilige i piatti di carne (infatti abbiamo 49 piatti di carne su un totale di 82 titoli: il pesce è molto marginale, così come i legumi, mentre la frutta è largamente impiegata, così come largo spazio è dedicato all'uso delle spezie e ai condimenti). Non viene fatta una grande distinzione tra i tipi di carne; ciò che distingue i piatti sono soprattutto le modalità di cottura. Molte specialità di provenienza araba - trasmesse dal *Liber de ferculis* - travalicano la cucina tardomedievale e sopravviveranno per tutto il Rinascimento⁶⁸⁴.

Le ricette di Giambonino possono infatti essere messe a confronto con la versione latina di Ibn Buṭlān eseguita in Sicilia nel XIII secolo dal titolo *Tacuinum sanitatis*⁶⁸⁵. Il terzo trattato contenuto nel codice granadino disponibile in fac-simile alla BNF⁶⁸⁶, è un *Tacuinum sanitatis* (fol. 82-116) di carattere dietetico e terapeutico, la cui redazione latina fu certamente realizzata nel Sud d'Italia alla fine del XIII secolo.

Il termine *tacuinum* è la latinizzazione della parola araba *taqwīm*, che significa *dispositio per tabellas*. L'idea ebbe origine dal medico cristiano di Bagdad Ibn Buṭlān, che morì intorno al 1063, e che riassunse le sue conoscenze mediche disponendole in 15 colonne parallele in forma di tavola sinottica. Intitolò la sua opera *Taqwīn al-sihha*

⁶⁸³ Lo ricordiamo come traduttore dell'*Almagesto* di Tolomeo, della *Fisica* di Aristotele, degli *Elementi* di Euclide e del *Canone* di Avicenna.

⁶⁸⁴ La categoria araba dei brodetti agri, altamente benefici secondo la medicina umorale, troverà ampio spazio nella cucina occidentale anche se le ricette subiranno diversi rimaneggiamenti. Il più evidente è il passaggio dal *brodetto* (un vero e proprio stufato) al *sapore* con cui ultimare la preparazione delle carni già cotte (più spesso lessate) e la *salsa* di accompagnamento. Vedi il *brodium saracenicum*, un brodetto all'aceto che può essere diversamente colorato (soprattutto nella variante del rosso chiaro) che in arabo porta il nome di *askipitium*, da cui deriva l'italiano *scapece*. Così alla preparazione calda di carne e pesce si contrappone una variante fredda filtrata *hulām* che verrà definita gelatina. Altra variante araba penetrata nella cucina d'occidente sono gli stufati agri, come il brodetto al limone (*limonia*), quello del succo di melograno (*romania*) e quello al sommaco (*sumachia*) che mantengono la denominazione araba.

⁶⁸⁵ Cfr. THOMASSET-POIRION (1995). Si tratta della traduzione di un testo arabo prodotto nell'Italia meridionale nella seconda metà del secolo - di solito per conto di Carlo d'Angiò - ma in OPSOMER-HALLEUX (1991) viene suggerita la corte siciliana di Manfredi. Abbiamo poi una serie di trattati derivati: Cfr. CHANDELIER et al. (2006), pp. 63-163. Il lavoro riporta l'elenco e le segnature dei manoscritti del *Tacuinum* conservati alla BNF: IBN BUTLĀN, *Tacuinum sanitatis* lat. 6977, ff. 1r-66r. («*Tacuinum sanitatis in medicina*»). lat. 6977 A, ff. 1r-44r. («*Tacuinum sanitatis*»). lat. 9333, ff. 1r-104v. lat. 10264, ff. 105r-183r. («*Liber Tacuini sanitatis in medicina. Elbulkassem Elmuthar*»). lat. 15362, ff. 128r-168va. («*Tacuinum sanitatis [...] composivit autem librum Elbuchasem Elmucheat*»). n.a.l. 1673, ff. 1r-103v.

⁶⁸⁶ TOUWAIDE et al. (2007), pp. 38-39.

(*Tavola di salute*). Questo schema fu imitato posteriormente in medicina da un altro medico di Bagdad, Ibn Jazla (morto nel 1100) da cui ebbe origine una tradizione seguita fino al XII secolo tanto dalla medicina giudeoaraba, tanto da quella latina sviluppatasi all'interno della scuola salernitana. I codici composti nel corso del XIII secolo risultano abbastanza fedeli all'originale, ma nel corso del XIV secolo si avranno compilazioni più semplificate e arricchite da illustrazioni. In seguito, il metodo si espanse fino a raggiungere le università del nord d'Italia⁶⁸⁷.

Teoreticamente segue la tradizione grecoaraba delle sei cose non naturali (*sex res non naturales*) necessarie per il retto ordine della vita umana (fame e sete, cibo e bevande, lavoro e riposo, sonno e veglia, escrezioni e secrezioni, moti dell'animo) così che anche la medicina scolastica medievale derivò da queste cose non naturali la chiave eziologica delle malattie e la base dietetica delle terapie. Dalla concezione medica galenica, quindi, accolta attraverso la mediazione araba, la scienza dietetica rientra a pieno titolo nell'ambito della medicina. Ovviamente una medicina a disposizione dei ricchi, che potevano permettersi l'esercizio della preservazione della salute, mantenendo uno stile di vita ispirato al giusto mezzo.

Le miniature del codice granadino mostrano spesso medici abbigliati all'orientale, con libri di medicina scritti in ebraico. Molti dei termini botanici sono di origine araba non tradotti in latino (oppure glossati; ad esempio, *nabach, id est cedrum; rutab, id est datilus*).

Si può così asserire che nell'Occidente latino i cibi e le spezie di origine araba erano penetrati da tempo tanto da trovare posto nelle trattazioni divulgative dal Medioevo al Rinascimento, almeno nell'ambiente medico che seguiva la teoria umorale.

I destinatari dei trattati di cucina - la maggior parte dei quali sono scritti in volgare e rispettano le materie prime e le tradizioni locali - sono probabilmente gli scalchi o gli organizzatori dei banchetti di palazzo, ed è improbabile che questi testi fossero utilizzati direttamente dai cuochi in quanto l'*ars coquinandi* si trasmetteva per via pratica e orale.

Dei primi anni del Trecento è il *Libro de la cocina*, composto da un anonimo toscano e probabilmente derivato dal testo di Giambonino⁶⁸⁸.

Tutta la cucina del Trecento è fondamentalmente scenografica e abbonda di spezie

⁶⁸⁷ THORNDIKE (1923), II, p. 756 ss; III, p. 205 ss; IV, p. 455 ss.

⁶⁸⁸ Cfr. FACCIOLI, (1992), p. 69. L'edizione più recente del *Libro de la cocina* è in MÖHREN (2016) che trascrive 198 ricette.

come lo zenzero, il garofano, l'alloro, il pepe, la cannella, lo zucchero e salse agrodolci a base di agresto.

La gastronomia medievale è stata influenzata dalla chiesa (vedi i giorni di magro e i giorni di grasso) e poiché i cibi più nobili sono quelli più vicini al cielo (e quindi a Dio) le mense dei signori sono di conseguenza ricche di volatili, mentre al contrario i pesci hanno uno scarso rilievo; le radici, ad esempio, sono utilizzate soltanto dai ceti popolari. Nei banchetti aristocratici molti cibi sono guarniti da foglie d'oro (abbiamo visto che nella trattatistica alchemica spagirica l'oro era utilizzato anche per le sue qualità profilattiche).

Più in generale, comunque, i manoscritti che ci sono rimasti non descrivono la cucina dei poveri anche perché i libri di ricette sono destinati soltanto alle corti dei signori che se li potevano permettere ad eccezione, probabilmente, del trattato detto della *Famiglia dei dodici ghiotti*. Il manoscritto più antico che riporta quest'opera risale al 1338-39 e ha origini toscane. Le ricette sono realizzate secondo un dosaggio per dodici persone, da cui si può dedurre una destinazione borghese. Si è pensato ad identificare l'autore di questo trattato con il cuoco della brigata senese di cui parla Dante in *Inferno*, XXIX⁶⁸⁹. A questa famiglia appartiene un libro di cucina del secolo XIV (detto *Libro per cuoco* o *Anonimo Veneto*)⁶⁹⁰.

Nel Quattrocento il banchetto è allestito come una rappresentazione scenica⁶⁹¹, ma a differenza del secolo precedente entrano nel menu anche le minestre a base di erbe, così come la frutta.

Una novità del Quattrocento è rappresentata dal famosissimo "biancomangiare", un piatto indefinito composto a base di carne di pollo tritata, riso, latte, mandorle,

⁶⁸⁹ CAMPANINI A. (2012), p. 91 ss.

⁶⁹⁰ FRATI (1899) ha curato l'edizione del ms. della Biblioteca Casanatense di Roma (codice n. 255, ma dandone erroneamente segnatura con il n° 225) che contiene 135 ricette.

⁶⁹¹ Ricordiamo alcuni banchetti: nel 1476 Benedetto Salutati organizzò un banchetto in onore del re Ferrante di Napoli, in cui vennero serviti pasticci di capretto, biancomangiare, gelatina di capponi scolpita a guisa delle armi del duca e gelatina da cui zampillava acqua di rose, piatti di vitello, castrato, cappone e prosciutto lesso, pavoni arrosto, fagiani con salsa di limoncello e sugo di melarance, pasticcini di gelatina con salsa d'uova, acqua di rose, spezie e zucchero, torte di latte e marzapane e pasticcetti di zucchero e cialde; nel 1473 abbiamo il banchetto in onore degli sposi Ercole I d'Este e Eleonora d'Aragona; nel 1475 quello per matrimonio di Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona; nel 1487, in occasione delle nozze di Gian Giacomo Trivulzio; nel 1489 per la visita a Mantova di Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona. In tutti questi banchetti figuravano personaggi mitologici a grandezza naturale realizzati con lo zucchero, marzapane o pasta. La presentazione dei piatti seguiva lo stesso schema: marzapane, bolliti, pastelli e minestre, pasticci di animelle, pavoni arrosto, anatre, fagiani e starni, cervi e caprioli con corna dorate, conigli (in cui gli animali erano presentati in piccoli boschi scenografici), arrostiti di cinghiali ecc., pasticci e formaggi, pesci di mare e di fiume, confetti, cialdoni e marzapane con vino speziato. A ciò si deve aggiungere l'aspetto ludico del banchetto, allietato da danze e automi, oltre che da animali vivi.

zucchero e spezie, che veniva inserito nel mezzo del banchetto come oggi si fa con il sorbetto.

Il banchetto era strutturato in diverse fasi, con i servizi di credenza all'inizio e alla fine, mentre quelli caldi di cucina nel mezzo⁶⁹². Era andato prevalendo, inoltre, l'uso delle erbe aromatiche in sostituzione delle forti spezie dagli odori pungenti, mantenendo una certa preferenza per l'uva passa, lo zucchero e il mosto cotto, piuttosto che per i chiodi di garofano, il pepe e la noce moscata.

La coreografia dei piatti veniva curata con i colori estratti dallo zafferano, dal sandalo e dal girasole. I sapori preferiti prevedevano l'uso dell'aceto e dell'agresto, oltre al mosto. L'aceto (che nel Rinascimento verrà progressivamente sostituito dagli agrumi) non poteva essere consumato da solo, per la sua natura fredda, e veniva perciò mescolato al miele. La mandorla era utilizzata come elemento aggregante.

I più importanti trattati culinari dell'epoca sono stati scritti dal Maestro Martino da Como e dal Platina anche se, in questo stesso periodo, dobbiamo ricordare un risvegliato interesse per l'opera di Apicio: già Niccolò Niccoli, nel suo *Commentarium* del 1431, lo cita tra i testi da ricercare nei monasteri francesi e tedeschi da parte dei cardinali Niccolò Albergati e Giuliano Cesarini, che in quello stesso anno partecipavano al Concilio di Basilea⁶⁹³. Tuttavia, anche se il nome di Apicio continuò ad essere un'autorità in materia di cibo, le sue ricette non si confacevano più ai gusti dei contemporanei. L'interesse per la sua opera rimase quindi ristretta ai consigli medici piuttosto che al contenuto gastronomico.

Maestro Martino da Como (originario del Canton Ticino), fu cuoco personale del “Reverendissimo Camorlengo et Patriarca di Aquileia”, ed è considerato il cuoco più famoso del XV secolo. Del suo manoscritto *Libro de arte coquinaria*, composto negli anni Sessanta del Quattrocento⁶⁹⁴, abbiamo tre esemplari di cui il migliore è l'Urbinate Latino 1203, conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana. Martino stabilisce le dosi utilizzando libbre, once e quarti per i cibi solidi; fogliette, boccali e bicchieri per i liquidi.

⁶⁹² SCOPEL (2017), p. 12.

⁶⁹³ NADLER (2016), p. 185. La tradizione *Apiciana* consiste di venti manoscritti, mentre le prime edizioni a stampa risalgono alla fine del XV secolo e all'inizio del XVI secolo: *Apicius in re quoquinaria*, ed. Guilermum Signerre Rothmagensem (Milano, 1498); *Apitii Celi de re coquinaria libri decem*, ed. Bernadinum Venetum (Venezia, 1500); *Apitii Celi de re coquinaria: libri decem*, ed. Cereto De Tridino, alias *Tacuinum* (Venezia, 1503); *Caelii Apitii summi adulatricis de re culinaria Libri X*, ed. A. Torinus (Basilea, 1541); *Apicii Caelii De opsonis et condimentis, sive arte coquinaria livri X*, ed. G. Hummelber (Zurigo, 1542).

⁶⁹⁴ Per la bibliografia di Maestro Martino vedi LAURIUOX (2005), pp. 141-154. L'Urbinate Latino è edito, assieme ad un altro manoscritto conservato nella Biblioteca civica di Riva del Garda, in BENPORAT (1996), pp. 79-155.

I tempi di cottura sono segnati in base al numero di *pater* o *miserere* da recitare. Sostituisce le spezie con le erbe di campo. La sua cucina è un esempio di contaminazione con la cucina spagnola, alla catalana.

Bartolomeo Sacchi, detto il Platina⁶⁹⁵, incorporò il manoscritto di Martino nel suo *De honesta voluptate et valetudine*, stampato a Cividale del Friuli, nel 1480, rifacendosi in parte anche ad Apicio. Oltre ad un ricettario, qui c'è una particolare attenzione alla buona salute da raggiungere attraverso il piacere della cucina. Il trattato è diviso in dieci capitoli: i primi descrivono la natura degli alimenti e gli altri contengono il ricettario.

Nel Cinquecento fioriscono importanti trattati scritti da professionisti e destinati alle corti: si affronta anche la composizione dei menu, oltre che le indicazioni per le ricette.

La nuova gastronomia delle corti rinascimentali si basava sull'idea di nascondere i sapori semplici con le salse agrodolci e le spezie, a differenza di quella popolare che è fatta essenzialmente di zuppe di pane e maccheroni.

Le cronache riportano il resoconto di banchetti ufficiali dal lusso e dalla magnifica coreografia ai quali collabora, ad esempio, anche Leonardo mentre era al servizio del Magnifico o a quello del Moro. Ma il palcoscenico principale delle feste rinascimentali è Ferrara. Qui oltre allo sviluppo della gastronomia si va affermando anche la dietetica di corte: se ne ha traccia nell'opera di Michele Savonarola, dedicata a Borso d'Este⁶⁹⁶. Nell'opera appare una concezione cosmologico-gerarchica dei cibi che, secondo la visione di Michele Savonarola, segue i quattro elementi di fuoco, aria, acqua, terra. Alla sfera del Fuoco appartiene solo dio e animali fantastici (come la fenice); a quella dell'aria i grandi volatili (la cacciagione riservata ai nobili) fino ai capponi e ai polli, oche e anatre (che vivono a contatto con l'acqua); all'acqua i pesci (il cui valore era determinato a seconda del livello di profondità); la terra, dove al livello più alto erano collocati gli alberi da frutta, poi seguivano le piante erbacee, infine le radici e i bulbi. Una posizione intermedia tra aria e acqua era occupata dai quadrupedi: bovini, ovini, suini. Questa gerarchia indica facilmente quali erano i cibi destinati ai nobili e quali al popolo minuto.

Per quanto concerne la figura del trinciante, se ne occupa l'*Arte cisoria*, scritto da Enrique de Aragón Marquès de Villeña nel 1423, in cui sono visibili dei bellissimi disegni

⁶⁹⁵ Il Platina fu uno studioso di letteratura nell'ambito degli accademici pomponiani. Nel 1462 fu a Roma al servizio del cardinale Francesco Gonzaga, come segretario. Divenne in seguito direttore della Biblioteca Vaticana sotto Sisto IV. Trascrizioni e commenti in: FACCIOLO (1966), con una scelta di 17 ricette, con scheda introduttiva e traduzione italiana a fronte; FACCIOLO (1985); CARNEVALE SCHIANCA (2015).

⁶⁹⁶ SAVONAROLA (1991).

che riproducono i principali coltelli da utilizzare per il taglio delle carni⁶⁹⁷. Allo stesso modo Cristoforo Messisbugo, un gentiluomo di corte che lavorò come scalco presso gli Estensi, insegna nei suoi testi a tagliare la carne. Il suo trattato, comunemente denominato *Banchetti*, fu pubblicato postumo nel 1549 ed annovera 315 ricette divise in gruppi⁶⁹⁸.

L'elenco folenghiano di venti ricette dovrebbe rispondere all'esigenza del racconto di Cingar che sta descrivendo le cucine del palazzo di Giove dove il cuoco Gambone e gli inservienti preparano un banchetto. Ci aspetteremmo quindi un menu che rispecchi lo sfarzo e il gusto delle feste rinascimentali di cui narrano le cronache del tempo. Tra queste, degna di nota è la festa in occasione del matrimonio tra Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona nel maggio del 1475, in cui il banchetto è ispirato ad un planetario ed è interessante notare le eventuali somiglianze tra il servizio dedicato a Giove e le nostre *Doctrinae*⁶⁹⁹. Delle venti ricette folenghiane due utilizzano i capponi, tre i polli, una il capretto, una il cervo; del vitello si utilizza soltanto il cervello e il fegato (parti non pregiate); viene servita una minestra (che potrebbe corrispondere ad un

⁶⁹⁷ Esisteva il taglio alla tedesca, in cui il trinciante utilizzava un grande coltello e una grande forchetta; alla francese, in cui il taglio avviene in un piatto unico da cui si servono direttamente gli ospiti; e all'italiana, il più spettacolare, con l'utilizzo di ben cinque coltelli e forchette di vario genere con cui taglia la carne senza toccarla con le mani.

⁶⁹⁸ Cfr. MESSISBUGO (2021). Per dare un'idea dell'opulenza di questi ricevimenti riporto il resoconto di Messisbugo relativo ad un banchetto del 1529, alla corte di Ferrara, al quale era presente anche la marchesa di Mantova: PRIMO SERVIZIO - involtini di polpa di cappone con zucchero; quaglie; polpette arrostate, fagiani pilotati (inserimento con l'utilizzo di un ago, di un pezzo di lardo) con cedro e arrostiti con arance; pesci fritti con succo di arance e limoni, zuppa di cipolle con sfogliate di pinoli, trote con limoni, anguille in pasta reale e dentici in brodetto. SECONDO SERVIZIO - polpettoni ripieni con salsicce bianche in padella, animelle di vitello fritte con zucchero e cannella, cappone in vino dolce, pasticci casalinghi di piccioni, rombo fritto, gamberi fritti con aceto e pasticci di uova di trote. TERZO SERVIZIO - pernici arrosto, conigli ripieni alla lombarda, piccioni ripieni con cedri, pesci arrosto con zucchero e cannella, pesciolini fritti con salsa dolce e pinoli canditi, tortino di castagne. QUARTO SERVIZIO - capretti ripieni, arrosto in salsa francese, lucci al sale con salsa gialla, trote al vino con crostoni di pane, sarde fritte con arance e zucchero e pasticcio di riso alla turca. QUINTO SERVIZIO - piccioni in pezzi, pernici in brodo grasso, porchetta da latte arrosto, aguglie fritte, tortine di frumento all'anice e pasticcio di vitello giovane. SESTO SERVIZIO - lombate di vitello in salsa di amarene, pavoni cucinati in brodo, caprioli con salsa, zuppa nera (con cavolo nero e pan secco bruscato e grattugiato) con mandorle candite, orate alla griglia con prezzemolo, cipolline e spezie fritte nel burro. SETTIMO SERVIZIO - pasticci di pere, gelatina di fagiani, pernici e capponi, gelatina bianca di luccio, finocchi in aceto, uova fresche, pere e mele, formaggio e cardi con pere e sale. OTTAVO SERVIZIO - ostriche, arance e pere, lattemiele, cialdoni, albume d'uovo sbattuto in coppa.

⁶⁹⁹ Cfr. BENPORAT (2001), pp. 176-223. *Ordine de le noze de lo Illustrissimo Signor Misir Costantio Sfortia de Aragonia: et de la Illustrissima Madonna Camilla de Aragonia sua consorte nel anno 1475 adi infrascripto, Vicenza, Hermano Levilapide, 9 novembre 1475*. Il banchetto, per la prima parte, viene dedicato al sole e quindi al planetario. Le vivande sotto le insegne di Giove sono le seguenti: "Teste di vitelle dorate con uno corno a similitudine de uno cervo. Un cervo vestito, che fo un vitello cocto cum tuta la sua pelle: et un corno de argento in mezo la sua fronte, qual era portato eminente in una sepe bellissima di verdura senza che se vedesse chil portasse. Alexo d'ogni ragione, cioè: Petti de vitelli; castroni; capreti, caponi, fasani, polastri, piccioni, et altre cose asai; Salami de più ragione im piatelli del paese; Fasani vestiti cocti, cum le soe penne in piedi sopra taglieri d'oro; Polastri in sapore bastardo per sopra vivanda; Bianco mangiare per sopra nel tribunale per menestra; Limone a le altre tavole, cum sapore ceresiolo; Menestra de ravioli de tette de vitello, per sopra vivanda".

biancomangiare); delle pastinache fritte e delle rape (decisamente poco nobili); un piatto di pesce; tre torte ripiene (di cui una con l'anguilla) e tre salse. Oltre a queste ricette abbiamo l'ultima *doctrina* che rappresenterebbe il nettare degli dei. Nell'analisi che segue verranno messi in evidenza i possibili ipotesti e si cercherà di dimostrare che, al di là della rappresentazione scenica del banchetto divino, la costruzione folenghiana è ricalcata su dei manuali di cucina dai quali ha tratto spunto selezionando alcune materie prime. Forse, nella scelta, Folengo può essere stato condizionato dalla sua appartenenza all'ordine benedettino la cui regola alimentare, pur essendo ricca, è ben lontana dagli usi curtensi. C'è, inoltre, un altro aspetto da considerare, ovvero che la voce narrante è pur sempre Cingar che appartiene agli strati più popolari della società.

Doctrinam prima cosinandi.

- 120 *Sed quia mensa Iovis plus bramat terre vivandas,
Avantazatas his quas plebs caetera mangiat,
Haec sguattari documenta piant Gambone docente,
Alter formazzi freschi leviterque gratati
Binas accumulat libras, bissenaque secum*
- 125 *Ova sbattuta premit, quae vix gallina cacarat,
Finarumque duas specierum praeparat onzas,
Post haec **zaffram** mediam lardique recentis
Mensurat libram, largus capit ista cadinus.
Inde duos coctos extra caldare capones*
- 130 *Eligit et polpas divellit ab ossibus omnes,
Ossa governantur, sed carnes optime pistat
Cum pretresemolo, vel menta, vel mazurana,
Donec cum variis pistatio morbida rebus
Ac dare mandatum galantiter omne cosinae.*
- 135 *Devenit atque color diversus contrahit unum.
Ossa dein recipit, quae macco volvit in ipso,
Cumque radicella porci facit arte tomadas,
Quas aliquantillum cum lardo frixat aprino.
Inde bianchezzam legit ovi (Mantua chiamam*
- 140 *Hanc vocat) atque **crocum, species, sugumque naranci,**
Omnia cum brodio facit ista bulire caponum,
E quibus et capiunt, et fundunt ossa saporem
Quae mox ad tavolam mittuntur supra taeros
Et delicatas facit hoc brottamine suppas.*
- Glosse di T**
- 136 *Macco, pistumine, pulmentario.*

La cucina di Giove è, come d'altra parte tutte le cucine - anche quelle dei palazzi o dei conventi più prestigiosi - un luogo sporco e annerito dal fumo. Dal momento che il cuoco delle cucine di Giove si chiama Gambone e che uno dei filosofi condannati nella zucca si chiama Arcazel, concordando con Fabris, è possibile ipotizzare un'allusione all'opera di Giambonino da Cremona⁷⁰⁰.

La XVII ricetta del libro di cucina dell'*Anonimo Veneto* edito dal Frati⁷⁰¹ si intitola *Caponi ouer polastri impliti*. Ha delle caratteristiche identiche a quelle della prima *doctrina*: si realizzano delle polpette (*maccus*) attorno alle ossa dei caponi con la carne lessata mista agli altri ingredienti (uova, formaggio e spezie) che vanno poi fritte nel lardo. La cottura viene terminata nel brodo dei caponi sbiancato con l'uovo, zafferano e succo d'arancio (che costituisce una specie di salsa). Anche le spezie fini del verso 126 (*Finarumque duas specierum praeparat onzas*) sono descritte sempre nel libro dell'anonimo nella rubrica "*Specie fine a tute cose*"⁷⁰².

La glossa di *T* fa riferimento al termine latino di *maccus*, che in origine era un puré di fave (ma in alcuni ricettari inglesi indica un puré di piselli) e potrebbe essere messo in relazione con l'inspiegabile termine *moch* che troviamo nel *Liber de ferculis*⁷⁰³. Nei *Tacuini* italiani viene identificato con puré di cicerchia.

Doctrina ii.

145 *Alter semicoques sguattarus capit octo polastros*

Quos dismembratos pingui bene frixat in uncto,

Ast ubi cum zuccar, speciebus aquave rosata

Et modico agresti spolverizaverat illos,

⁷⁰⁰ FABRIS (2005), pp. 44-48. Arcazel sarebbe un macaronismo per Algazelis, l'autore dell'ipotesto arabo del trattato di Giambonino.

⁷⁰¹ FRATI (1899), XVII: Se tu voy fare doy caponi per XII persone, toy doy casi freschi e XII ovi, e toy doy onze de specie dolze fine, toy meza libra de lardo fresco e toy li caponi ben lavati e mondi e fali alessare. Quando sono ben cocti, spoiali tutti e trane fura le ossa e servali, e bati le polpe con alquante foglie de presemolo, e menta, e persa, e de le ditte specie, e de caxo che tu a' ben pesto, e de le oui che tu a' tanto che bastano e de queste cosse fa uno bono batuto fino, e morbido, e ben zallo, e ben possiente de specie; e togli trite queste osse e revestelli zascheuno per si secondo che li choga in parte de questo batuto, e fai zaschuno per si in raisella de porche e frize in lardo. E quando sono soffriti, polveriza de le specie ditte, e toy torli overo bianchi de oui e specie, e zafarano destemperato, e sugo de uva ranze o de agresta o del brodo de li caponi, e di queste cosse fane uno bono brodeto, e mitilo a bolire. Quando vole metige queste osse repiene in questo brodeto a bolire; quando è fatto dallo per scutelle e li caponi per tayeri. Questa vivanda vole essere ben zalla e agra de agresta; se tu voy fare per piú persone o per meno, toy le cosse a questa misura.

⁷⁰² FRATI (1899), LXXIII: Toi una onza de pevere e una de cinamo e una de zenzevro e mezo quarto de garofali e uno quarto de zaferanno.

⁷⁰³ MARTELLOTTI (2001), pp. 103; 298-299. Ricetta 40 dal titolo *messia*: "Messia è fredda ed è giovevole per la tosse e per il petto e i polmoni. E si fa così: taglia minutamente le cipolle e aggiungici un poco di coriandolo pestato e un poco di olio o di strutto con un poco di salgemma, e metti tutto su *mess*, cioè su fagioli, e su *moch*, che è anche un legume simile a lenticchie: spella i facioli e cuocili, e aggiungici l'intingolo di cui si è detto sopra".

Tres masinatarum libras piat avolanarum,
150 *Gingiberis mediam et zuccar quibus addidit onzam.*
Ista parum buliunt modico sociante botiro,
Pollastrosque fovet secum de more guacetti,
Qui quoque sic possunt condiri corpore sodo.

Si tratta di otto polli rosolati nel burro con pasta di nocciole macinate (*avolanae*) zucchero e zenzero, acqua di rose e agresto. Fabris dice che è una ricetta simile alla *Momcoria* di Giambonino⁷⁰⁴. In ogni modo il *Liber de ferculis* presta particolare attenzione a tutti i liquidi di cottura, così come alla raffinata acqua di rose utilizzata sempre nel trattamento delle mandorle o come ingrediente per dolci. Quest'acqua era sovente usata per detergere i bordi della pentola a cottura ultimata⁷⁰⁵.

L'agresto è un succo d'uva acerba che poteva essere spremuto di volta in volta o conservato. Tra i succhi di frutti agri abbiamo anche la mela, il limone e il sommaco. Tipicamente mediterraneo è il succo di melograno (in Giambonino è impiegato nella ricetta della *zerzenia*, G 59)

La ricetta folenghiana è simile anche alla VII dell'*Anonimo Veneto*, dal titolo *Bon sapore da polastri*⁷⁰⁶. La raccomandazione comune tra Folengo e l'anonimo è che la cottura non deve essere troppo lunga e la carne non si sfilacci (T. 153: *corpore sodo*).

Doctrina iii.

Alter odoriferas pistillo smazzolat herbas,
155 *Formazzumque simul frescum misturat et ova,*
Pistumenque facit dulcem iugendo canellam,
Lacteque manduleo coitum distemperat istum.
Trans pellem deinceps implet carnemque polastros
Qui calida lixantur aqua buliente lavezo,
160 *Ipsa finatantum pistumina dura fiantur,*
Postque boimentum speto ficcantur acuto,

⁷⁰⁴ FABRIS (2005), p. 57. Cfr. MARTELOTTI (2001), p. 211. G43, "Momcoria: è migliore se fatta con polvere di buone spezie e aceto e con coriandolo e con comino e cannella e ceci infranti e noci monde. E si fa così: taglia ovvero smembra una gallina e suddividila in pezzi e lavala e mettila in una pentola, aggiungici un poco olio o di strutto e il bianco di due cipolle bianche e la suddetta polvere di spezie, poi aceto, poi piselli, poi noci monde e fai bollire, e spruzza i bordi della pentola con acqua di rose. È moderata in calore e secchezza e stimola l'appetito e smorza il flegma; è dannosa per i nervi e per quelli che sono melanconici e il suo danno si rimuove con *iudeb* di pane".

⁷⁰⁵ MARTELOTTI (2001). Ricette 43, 51, 58, 59, 60.

⁷⁰⁶ FRATI (1899), VII: A fare bon sapore a polastri, toy pome granate e fane vino a mane, e meti in quello vino ben specie dolce, e se ti parese tropo forte, mitige anexo pesto, altrimenti aqua rosa. Altri usa a fare vino de pome granate agre e vino de bona uva dolce, e meti questi doy vini in semble e spesie dolce assai. Se tu non avesti uva meti un pocho de melle, e fai bolire: li specie vole esser crude: non vole star fatto che se guasta.

Et iuxta brasas lardo sguazzante coquantur.

Glosse di T

160 *Fin atantum, donec*

Si tratta di imbottire i polli sotto la pelle con una pastella (*Trans pellem deinceps implet carnemque polastros*). Sembrerebbe una ripresa dell'*Anonimo Veneto*, con la ricetta *Polastri pini et boni*⁷⁰⁷. La stessa procedura è presentata nel *Liber de Coquina*⁷⁰⁸ in cui il pollo avrebbe dovuto essere scuoiato ancora vivo con l'inserimento di una cannuccia all'altezza del collo:

Si uis implere gallinam inter pelles et carnes, recipe gallinam vivam et aperi corium suum iuxta collum, ita quod facias ibi unum foramen solum, quod ventus possit intrare. Postea, recipe fistulam parvam de paleis uel pluma factam; et per istam fistulam, gallinam per foramen predictum, ita quod tota gallina circum circa infra et carnes pellem usque ad coxas et alas, quantum poteris, vento impleatur. Deinde, interfice gallinam et cum aqua calida deplumetur. Et tunc remanebit inflata propter ventum.

Postea, recipe gallinam, et digitum per foramen colli intromitas, ut subtiliter corium a carnibus dividas; et per idem foramen, de predicto martoriolo sive comistione totam gallinam inter pellem et carnem impleas.

Postea, predictum foramen cum acu et filio subtiliter suas. Etiam pone in veru ad assandum.

L'uso di farcire la pelle prima di arrostitire le carni doveva essere di uso diffuso, dal momento che ne parla anche Cristoforo Messisbugo nei suoi *Banchetti*⁷⁰⁹. La glossa folenghiana a margine è pleonastica e dovrebbe avere la funzione di alleggerire la noia dell'elenco.

Doctrina iii.

Alter cervellas ubi coxit honeste vedelli,

Separat ovorum de chiaris rossola tota,

165 *Quae cum pignolis passaque incorporat uva.*

⁷⁰⁷ FRATI (1899), LVII: Se tu voy fare polastri pieni per XII persone, toy li polastri infilali e poy li pella ben mondi, e poy trazi fuora quello dentro; poy toy una libre de mandole ben monde e ben maxenate e colate; toy in fina viij caxe passi ben dolce e toy XII ova; toy petrosemolio e mente e altre herbe bone e lavale ben e pestale ben con lo chaxo, e toy tre onze de specie non zafaranate, e toy le herbe el caso e l' ova insiema e fa pastume e distempera con lo late de la mandola e fa ch' el sea el pastume a modo de quello delle fritelle; e poy toy li polastri ben lavati e ben mondi e implili in fra pelle e carne e dentro, e po' li chossi bene fino che il pastume non esca e sarà bono.

⁷⁰⁸ MULON (1971), p. 404.

⁷⁰⁹ MESSISBUGO (2021), p. 61.

*Postea stamegnam facit haec transire per unam,
 Inque pignatellam grasso brottamine plenam
 Si cupis hanc epulam dulcem, dat zuccara secum,
 Lixat abelasium, ne vadant cuncta brodetto.*
 170 *Si cupis hanc epulam dulcem, dat Zuccara secum
 Si garbam, garbae succum distillat agrestis.*

Glosse di T

169 *Proverbium est, ne vadant cuncta brodetto*
 171 *Garbus, acerbus*

Le glosse folenghiane, in questo caso, mantengono una qualche funzione logica legata alla materia gastronomica (di aiuto per la corretta realizzazione del piatto) anche se quella al verso 169 (*Proverbium est, ne vadant cuncta brodetto*) è un detto decontestualizzato che ironizza sulla possibilità che tutto, come le cervella, si sciolga nel brodetto.

Ho trovato delle ricette simili con cervella di vitello e uova in Apicio⁷¹⁰, anche se si presentano molto più sintetiche e non aggiungono il dolce o l'aspro che suggerisce la *Doctrina IV*. È comunque evidente, come ho già accennato, che le ricette di Apicio dovettero subire delle modifiche per essere adeguate al gusto e alle materie prime disponibili nel Rinascimento.

Scriva il Platina in VI, 31, *In cerebrum vitulinum*:

Ex capite elixo ac cocto cerebrum erues, cum quo duo vitella ovorum tudecula bene agitata, modicum piperis, parum agrestae, salis quantum sat erit, miscebis. Mixta haec omnia in sartagine cum liquamine tantisper friges donec (quod brevi fiet) concreta simul fuerint. Comedi cito hoc pulmentarium debet: ubi refrixerit, nil insipidus. Hinc est quod me Palellus hospes crebro in cenam vocat, ubi huiscemodi patina condiit.

Il procedimento è lo stesso in una delle ricette di Mastro Martino⁷¹¹:

Per conciar el cervello d'un vitello. Quando la testa è cotta allessò, caccia fora il cervello et rompile molto bene; dappoi toglì doi rossi d'ova, un pocho de pepe pisto, un pocho de agresto et un pocho de sale, et ogni cosa miscola insieme col dito cervello; et ponilo a

⁷¹⁰Nel Capitolo II, come torta quotidiana, viene presentata questa ricetta: *Patina cotidiana - Cerbella elixata teres; tum piper, cuminum, laser cum liquamine, caraenum cum lacte et ovis. Ad ignem lenem, vel ad aquam calidam coques*. Nel capitolo V dedicato ai ripieni è invece inserita questa: *Ova et cerebella teres, nucleos pineos, piper, liquamen, laser modicum; et his intestinum implebis. Elixas, postea assas, et inferes*. In questo caso il ripieno, essendo raccolto nel budello, non rischia di sciogliersi nel brodetto come paventa Folengo.

⁷¹¹ CARNEVALE SCHIANCA (2015), p. 487.

frigere ne la padella con uno pocho de strutto. Et como se comincia a prendere, caccialo fora in una scutella et ponvi di sopra de le spetie dolci; et questa cosa vole essere magnata subito.

La differenza con la ricetta di Folengo è che l'impasto della *Doctrina IV* è addolcito da uva passa e pinoli (*Quae cum pignolis passaque incorporat uva*) e dalla possibilità di gustare il piatto nella versione dolce o aspra (*Si cupis hanc epulam dulcem, dat Zuccara secum / Si garbam, garbae succum distillat agrestis*). Sono entrambi elementi presenti nelle preparazioni della cucina araba del *De ferculis*.

Doctrina v.

Alter arostitum fegatum cum radicella

De speto ducit simul, ac in frusta minuzzat,

Inque lavezettum cum zuccar aquaque rosarum,

175 *Atque naranzorum musto speciisque guacettat.*

Glosse di T

174 *Nota quid sicut ficus diversimode declinatur, ita zuccar, ut infra. Hic zuccarus, hic zuccar indeclinabile, hoc zuccarum.*

Si tratta di semplice fegato arrosto condito con un guazzetto agrodolce, tipico della tradizione Rinascimentale, non soltanto di matrice araba. La nota divertente è qui la glossa (*Nota quid sicut ficus diversimode declinatur, ita zuccar, ut infra. Hic zuccarus, hic zuccar indeclinabile, hoc zuccarum*) che richiama il problema grammaticale trattato, tra gli altri, in PRISC. *gramm.* GL II, 261, 9-16:

*Etiam 'hic ficus', vitium corporis, quartae est. Martialis in I epigrammaton⁷¹²: "Cum dixi ficus, rides quasi barbara verba, / Et dici ficos, Caeciliane, iubes. / Dicemus ficus, quas scimus in arbore nasci, / Dicemus ficos, Caeciliane, tuos » Ex quo ostendit, et vitium et fructum posse quartae esse declinationis, genere autem differre. Char. (GL I, 95; 22-96, 6): Haec ficus et hae fici et has ficos facit. Genitivus enim singularis huius fici, non huius ficus est; et Lucilius "fici" inquit "comeduntur et uvae" et "adsiduas ficos". Sed Varro * "de ficu se suspendit dicendo dedit multis licentiam ut hae et has ficus dicerent, quod usurpare maluimus propter cacemphaton; de qua re Martialis elegantissime loquitur. Ait enim: Cum dixi ficus, (...).*

⁷¹² Qui Marziale giocava sul doppio significato del termine *ficus*, a seconda se appartenente alla seconda o alla quarta declinazione: nel primo caso avrebbe il significato delle emorroidi (che avrebbe sviluppato Ceciliano a causa dei suoi rapporti omosessuali).

Mi sembra possibile che Folengo abbia presente questo *locus* di Prisciano (assieme ad un'abbondante lista di *auctores*) in cui il gioco di parole di Marziale è utilizzato per illustrare la declinazione di *ficus*. Dobbiamo considerare, quindi, la glossa folenghiana all'interno di questo contesto di rimandi, che ne amplificano la portata comica.

Doctrina vi.

*Alter adhuc lixat vel sex vel octo polastros,
Inque duos quartos per mezum dividit omnes,
Quos teggetta coquit sleguati comoda lardi,
Post haec acetosum vinum tollitque marinas*
180 *Uvas, agrestum et gialdum grassedine brodum,
Atque remordacem sgussat spartitque cipollam,
Boienta consumit aqua, totamque disasprat,
Quam simul et reliquas res in mortaria pistat,
Mox frixat, iunctis speciis, pluraque galanga,*
185 *Sic et acetoso modicum venit esca brodetto.*

Glosse di T

178 *Teggetta, vas coquinarium*
179 *Marinas, supradixit passas*

La ricetta richiama quella dei *Pollastri assabecho molto buoni* dell'*Anonimo Veneto*⁷¹³. Il pollo lessato e poi passato in tegame (la *teggetta* della prima glossa) è tipico della cucina medievale, tanto che troviamo quasi la stessa ricetta nell'*Anonimo Toscano*⁷¹⁴. La *galanga* è una specie di zenzero, proveniente dalla Cina e dal sapore piccante, viene descritta dettagliatamente nel *Liber de ferculis* sotto la voce *medhera*⁷¹⁵ e

⁷¹³ FRATI (1899), CXXVI: Toy li polastri e fali lessare e partili per mezzo e frizi in lardo, toy uva passa e masenala con l'agresta e aceto e del brodo de li polastrij toy cepola e lessala e batilla, poy frizella con quello sapore e mitili specie che non habia zafarano e mitili galanga assay e fay che sia acetosa non tropo.

⁷¹⁴ FACCIOLO (1966) vol. I, p. 48. Polli smembrati, friggili con lardo e con cipolle; e mentre si friggono mettili un poco d'acqua, sì che si cocano bene nella pentola, e volgili spesso eziandio con la mescola: mettili su spezie, zaffarano e succhio d'uva agresta, e fa' bullire; e per ciascuno pollo togli quattro tuorla d'ova e distempera coll'agresto, e fa' bullire crudo, e sbatti insieme nel catino, e insieme coll'arte de' polli fa' onni cosa bullire; e bullito levalo dal fuoco, e mangia.

⁷¹⁵ MARTELOTTI (2001), p. 207. G. 38: Medhera è migliore se è fatta con acri limoni acerbi salati; è fredda e di umidità moderata e spegne la bile gialla e nutre bene, aumenta il flegma ed è nociva a quelli che sono di natura fredda, e il suo danno si rimuove con *caloe* di miele dopo il pasto e aggiungendo alla vivanda polvere di cannella, di pepe e di galanga. E si fa così: prendi carne grassa e magra e tagliala in piccoli pezzi e mettili in una pentola con un poco di olio o di strutto e rimestala, e aggiungici della suddetta polvere (di cannella, pepe e galanga), insieme a una cipolla, e fai bollire, e quando è quasi cotta, allora aggiungici tanto latte che la ricopra e in esso limoni tagliati a pezzetti, che siano salati, e anche un poco di succo di limone e alcune foglie di menta, e mescola; dallo a chi vuoi.

nel *Tacuinum sanitatis*⁷¹⁶.

La seconda glossa è una nota di rimando, forse parodica nei confronti dei ricettari in cui una determinata preparazione o un condimento poteva servire da base per un piatto più complesso. In questo caso invece di spiegare direttamente cosa intende, (non dobbiamo dimenticare che il curatore delle glosse è Aquario Lodola) rinvia all’uva “passa” citata nella *Doctrina IV*.

La ricetta è simile anche a quella che leggiamo nel Platina VI, 16, *Pullus in acresta* (anche se non impiega la *galanga*):

Pullum cum salita carne decoquito. Ubi semicoctus fuerit, grana uvae, sublatis e medio vinaceis, in cacabum ferventem indito. Petroselinon et minutatim concidito; piper et crocum in pulverem conterito; haec omnia in cacabum ubi pullastra cocta fuerit coniiçito, ac patinam statim facito. Hoc obsonio, quo non ab re B. Poggius me etiam invitato frequenter vescitur, nihil salubrius; admodum enim alit, facile concoquitur, stomacho, cordi, hepatis, renibus convenit, ac bilem reprimat.

Doctrina vii.

186 *Sed pastinacas alter brovat, inde farinat
Ac oleo frixat, sed aqua mox dextriter atque
Concoquit agresto, spetiis et gingere iunctis.*

La pastinaca è una radice e nella ricetta proposta viene usata come surrogato del pesce fritto. Il Platina la tratta nel IV libro, alla ricetta 16:

Pastinacae, cuius vis omnis in radice et semine est, duo sunt genera: et quod sponte venit et quod seritur primo vere vel autumno, solo quam altissime refosso. Annicula utilis esse incipit, bruma utilior, gratior autumno. Pastinacam albam esse, cariotam vero rubeam vel subnigram asserunt medici (...) Bis elixanda est pastinaca: prima decoctio abiicitur, secundo cum lactuca incoquitur, inde in patinam traslata cum sale, aceto, coriandro, pipere condita, esui percommode datur (...) Frigi etiam, excavata post primam coctionem, in oleo et liquamine, farina involuta, solet.

⁷¹⁶ *Tacuinum Sanitatis*, s.v.: “*Ut dicit Platearius, calida est et sicca. Est autem frutex sive herba in partibus Persidis, cuius radix in medicamentis ponitur, per annos quinque servari potest. Est autem eligenda que subruffa est in suo genere ponderosa et solida, que acutum habet saporem; vim habet confortandi et consumendi ex suis qualitibus. Illa que virtutem perdidit sophisticatur sicut gariophili, addito cum pulverizato pipere. Galanga valet ad digestionem confortandam, contra dolorem stomachi ex frigida causa vel ex venositate, vino scilicet decocto cum pulvere eius. Ad cerebrum confortandum naribus applicetur. Os etiam odoriferum reddit. Accendit libidinem et hoc potius in estate; hyeme autem magis utilis est usus eius. Excedit enim calore in estate*”.

Un cibo del genere, essendo una radice, rappresenta ciò che di più lontano possa essere ammesso in una cucina di corte ma poiché, secondo la scienza medica questa radice era considerata uno stimolante sessuale, forse il suo uso poteva essere richiesto anche dai ceti nobili. Nel *Tacuinum Sanitatis* (s. v.) si legge:

PASTINACE. Complexio, calida in secundo, humida in primo. Eleccio, rubee dulces et hyemales. Iuvamentum, excitant coitum et provocant urinam. Nocumentum, retardant digestionem. Remotio nocumenti, cum multa decoctione. Quid generant? Sperma et sanguinem acutum. Conveniunt frigidis et humidis, senibus, hyeme, et omnibus regionibus.

Doctrina viii.

*Alter **crispinos**, grassum brottamen, et herbas*

- 190 *Summit odoriferas, lixat, passatque per unam
Stamegnam, redditque foco, quibus addit et ovos
Optime sbattutos et **agresti** granula crudi,
Uviculam passam, zaffranum, ginger acutum.*

Si tratta di una salsa: il “crespino”, o berbero, è un arbusto che produce bacche rosse e acidule dalle proprietà depurative e drenanti. Giambonino lo utilizza per la preparazione dei volatili⁷¹⁷. Anche i *Tacuini* di Butlan riportano la *beberesia* tra i cibi diversi:

id est, carnes praeparatae cum Berberis. Eliguntur habentibus complexionones calidas, et habentibus hepar inflammatum, et consueti spati fluxum cholericum. Et hic cibus est saporosior inter omnia cibaria stiptica, et plurium iuvamentorum: et quod hoc cibo continetur sapor bonus, et medicinale iuvamentum: et maxime, quando fuerit recens, et preparantur cum eo carnes Phasianorum, Perdicum, et Pullorum columbinorum (alias, pullorum tantum) et cum fuerint bene preparatae⁷¹⁸.

In una ricetta dei *Banchetti*⁷¹⁹ di Cristoforo Messisbugo la bacca di crespino è impiegata per una salsa che avrebbe accompagnato le carni arrostate.

⁷¹⁷ MARTELOTTI (2001), p. 231.

⁷¹⁸ MARTELOTTI (2001), pp. 344-345.

⁷¹⁹MESSISBUGO (2021), p. 194: Piglia torli d’ova e battili con un poco d’agresto e pevere e gengevero pesto e tanto zafferano che gli dia un poco di colore; e gettali in detto vaso dove è a cuocere la carne, con una brancata d’erbe oliose peste e la tua uva crespina; e che non gli sia molto brodo. E la finirai di cuocere con ogni cosa insieme; e se gli vorrai mettere un poco d’uva passa monda, non gli disdirà niente.

Doctrina ix.

Alter lixatos trat de caldare capones,

195 *Quos parat in terrae lato cum ventre piattum,*

Fundit aquam roseam, mox zuccar abunde tridatum

Desuper imponit caricum brasamine testum,

Ista cosinandi pulcherrima foggia capones.

Qui viene presentata la particolarità della cottura con il testo (*Desuper imponit caricum brasamine testum*). Questo era un contenitore, che si poneva sopra la pentola contenente un cappone già lessato, riempito di braci ardenti per caramellare le carni; sostituisce il forno. Mi sembra fuori contesto l'impiego di un surrogato del forno nella cucina del palazzo di Giove, ma poiché nella ricetta folenghiana è impiegato anche lo zucchero e l'acqua di rose, probabilmente questa tecnica era comunemente usata per gratinare la carne. La descrizione della cottura con il testo è presente, tra gli altri, nell'*Anonimo Toscano*⁷²⁰:

Del coppo di polli o d'altri uccelli - Smembra i polli o uccelli: distempera la farina co l'acqua calda, e falla molto dura: poi fa' la forma del coppo de la detta pasta, e mettivi dentro i polli predetti coll'agresto non trito, zaffarano e spezie, e un poco d'acqua fredda, e chiudilo di sopra con la pasta, e cocasi nel forno ovvero tra i testi; e al sommo del coppo poni un pezzo di lardo largo

Doctrina x.

Alter poma capit, discorticat intus et extra,

200 *Mollit aqua rammique scolat cum vase forati,*

Quae mox ut brodio rossis quoque mescolat ovi

Cumque bonis speciis fit digna manestra Milano.

Glosse di T

200 *Ramina forata, genus vasis*

Si tratta di una specie di stracciatella con uova in un brodo insaporito da mele e spezie.

Come detto in precedenza, le minestre non sono una portata aristocratica, ad esclusione del biancomangiare (che però utilizza comunque il pollame). Ho trovato una ricetta simile nel ricettario del Platina, VII, 39, *Cibarium ex malo roseo*:

⁷²⁰ FACCIOLI (1966), vol. I, p. 45.

Mala rosea (a colore, ut puto, sic appellata) cum iure carniū coquito. Ubi prope cocturam fuerint, in eundem cacabum paulum petroselini ac mentae concisae indito. Spissari ius cum excavato pane, ut in truta diximus, facillime potest. Patinis ubi inditum fuerit, aromata insparges.

Nella ricetta presentata da Cingar al posto del pane vengono messe le uova (*Quae mox ut brodio rossis quoque mescolat ovi*) come addensante. Ma l'aggiunta dell'ultimo verso, che la minestra ottenuta sia degna di Milano (*fit digna manestra Milano*) è ironica se si pensa allo sfarzo delle feste e dei banchetti della corte milanese.

Doctrina xi.

Alter lampredas toltas de fonte comasco

Frixat, et inde capit mollamen panis adusti,

205 ***Manduleasque, nuces moscatas, ac avelanas,***

Gingiber, et longum peverum fortesque garoflos,

Passiculas uvas, zaffranum, denique paulum

De gardamomo, cinamomum, sive canellam,

Omnia cum blanco masinans distemperat aceto,

210 *Lampredasque super prius igne boita respergit.*

La lampreda è un pesce pregiato, soprattutto quello pescato nei fiumi alpini (*de fonte comasco*). Il Faccioli segnala la presenza di questa ricetta nel Platina che l'aveva ripresa da Martino da Como (una variante la si può leggere nell'*Anonimo Toscano*⁷²¹). Sull'aumento del prezzo della lampreda il Platina si dilunga nel racconto un episodio comico che coinvolgeva un alto prelato⁷²². È possibile, inoltre, che l'inserimento di questo pesce nel menu della cucina di Giove, pur rimanendo questo alimento tra i non preferiti nelle corti aristocratiche, sia giustificato dal suo costo. È possibile che Folengo abbia letto

⁷²¹ FACCIOI (1966), vol. I, p. 46: Togli la lampreda bene lavata e striccala col sale: non si tagli né si scortichi; in ciascuno foro del capo metti uno garofano; e fatto il coppo di pasta dura, ponavisi dentro la detta lampreda sana a modo di cerchio con spezie e zaffarano: mettavisi dentro acqua rosada, e colorala di sopra, come vuoi, e coprila. Simile modo si può fare di lamprede piccole senza garofani, con acqua rosada e succhi di citrangoie, aranci o lomie. Anche si possono le lamprede arrostore e mangiarle con la salsa

⁷²² CARNEVALE SCHIANCA (2015), X, 43: *Lampreda anguillae multum assimilis, brevior tamen est, et foramina utrinque sub aure habet. In Cisalpina parvae, in Etruria mediocres, Romae ex Tyberi permagnae capiuntur; sed bene a natura actum est, quandoquidem illic delicatissimum ac satis magnum produxerit piscem ubi vallatae gulae inter sese auctis rerum pretiis certant. Emi quotidie lampreda quinque, sex, septem aureis, et olim a quodam laticlavio [la porpora del laticlavio allude alla porpora cardinalizia] viginti cum alter secum auctionaretur scimus; nec passa est et ingenua gula tantam audaciam gratuitam esse: dispensatori enim quod sui ipsius arrogantiam et fastum (nolo dicere stultitiam) imitatus esset, centum aureos dono dedit, ne - secundo ad singulare certamen provocatus - timidus ac infractus animo succumberet. Non hoc voluit Christus, qui virtutum, non flagitiorum et gulae certamina ad imitationem nobis proposuit.*

il *De honesta voluptate* del Platina e abbia scelto questa ricetta proprio per l'aneddoto cui ho fatto cenno (dove viene ribadita la rarità di questo pesce in area Cisalpina). Platina, X, 43, *Lampreda*:

[...] *cum aqua calida bene lavabis, nullibi comminuta pelle. Colligendus est item sanguis, quo condimentum fieri solet. In os eius nucem muscatam, in foramina, quae circa aures habet, chariophili integra grana indes; involutam deinde in spiram in tygano ad focum cum semuncia optimi olei, parvo acrestae, vini albi et optimi, salis quantum sat erit, lento igne percoques. Ubi fervere coeperit, sanguinem e capite in tyganum ipsum exprimito (idem etiam fieri antequam ferveat potest). Eius moretum hoc modo facito: amygdalas aut avellanas cum sua pelle, tostas ac tersas ne cinis insit, bucellam item panis ustulatam cum passulis contundito; tunsam, cum acresta, defruto aut parte incocturae dissolvito ac per setaceum in catinum transmittito, indendo semper parum gingiberis, chariophilorum, cinnami, et id sanguinis quod diximus colligendum; hanc impensam in tyganum infundens, donec lampreda cocta videbitur, una efferveat sinito.*

La differenza con le ricette di Martino e del Platina è nella raccolta del sangue che Folengo omette, ma gli altri ingredienti ci sono tutti.

Doctrina xii.

*Alter smenussat ravas in mille bocones,
Inde boire facit, passatque foramina rammi,
Pistat, et in bronzum lixat cum lacte recenti,
Ova sbatuta quibus, zaffranum, zuccar, et altras*

215 *Adiungit species per quas bona quaeque fiuntur.*

Qui stiamo parlando di rape bollite, sminuzzate e aggiunte a uova addolcite con zucchero e varie spezie. Essendo un prodotto comune nell'Italia settentrionale potrebbe essere accolto anche nelle cucine curtensi. La rapa è presente nei ricettari del Platina, di Martino e di Messisbugo.

Doctrina xiii.

*Alter caprettum crudum taiando minutum.
Desuper **agrestum** guassat lardumque, **canellam**,
Pastellumque facit, quem, postquam coxerit, ova
Cum brodio vel aqua rosea sbattuta superdat.*

Si tratta di una specie di capretto in crosta (*pastellum*) al forno con la finitura dorata delle uova. Un'analoga ricetta, dal titolo *Pastero de capreto bono*, è presente

nell' *Anonimo Veneto*⁷²³. Platina describe il *pastillus ex sylvaticis* in VI, 8:

Ex cervo vel capreolo pastillum sic facies. In frustra haud magna carnem concides. Una bullitione cum aqua et aceto saleque remollitam, ex cacabo eximes, sinesque in quadra donec ius exinaniet, piper deinde et cinnamum contritum simul cum larido tunso in modum placentae subiges, carnemque additis quibusdam per longum laridi tessellis, hoc quasi foliato involves, indesque circumquaque chariophili grana; farinam deinde bene excretam subiges; ex subacta crustam grossiorem unicuique frustrum circumvoves, in furnoque lento igne optime coques. Apponi haec statim convivis vel servari in mensem aut saltem dies quindecim possunt. Parum omnino alit, tarde concoquitur, stomachum laxat, splenetis et hepaticis nocet, pectus exasperat.

Di seguito riporto anche la ricetta per il *pastillus ex cicuribus* (di carni domestiche) in VI, 9:

Ex his pastillum sic facies: carnis macrae quantum voles sumito, minutatimque cultris concidito; vitulinum adipem cum aromatibus huic carni bene misceto; involuta crustulis in furno coquito. Cocta ubi prope fuerint, duo vitella ab albore ovorum excreta, cum modico agrestae, cumque iure praepingui, bene tudecula agitata in pastillum infundes. Sunt qui modicum croci ad speciem addant. Fieri et hic pastillus in patella bene iuncta, etiam sine crusta potest. Capum, pullastram et quicquid voles, integrum et in frustra concisum, in pastillo pro voluptate optime coques. In hoc et multum alimenti inest, tarde concoquitur, pauca recreamenta in se habet, cor, hepar et renes iuvat, obesat, ac ventrem ciet.

Doctrina xiiii.

- 220 *Alter cervinam carnem coquit, inde strinatum
Cum crusta panem in forti demergit aceto.
Post haec formazzi gratat instar quinque cepollas,
Smenuzzat carnem, lardo quam rostit in albo,
Figatumque suum coctum cum pane moiato*
- 225 *Mescolat, et masinat, nec non distemprat aceto,
Mel addit speciesque bonas, traditque boiendum,
Hancve **zelatiam** caldam frigescere lassat.*

Sembrerebbe carne di cervo servita con una salsa agrodolce fredda (*zelatiam*,

⁷²³ FRATI (1899). LII: A fare pastero de carne de capreto toy la carne e taiala menuda e fali la crosta, e meti dentro la carne con polvere de cinamo e fete de lardo; poy ch' è cocto mitige del brodo e aqua rosa e lassa bolire insemi.

“gelatina”). Le gelatine sono descritte dal Messisbugo⁷²⁴ e andavano servite fredde, come d'altronde dice Folengo (*zelatiam caldam frigescere lassat*). Sia Faccioli, sia Messadaglia segnalano la presenza di questa ricetta nell'*Anonimo Veneto*, con il titolo di *Savore de Gambari*⁷²⁵.

Doctrina xvi.

235 *Alter mandulibus flores immiscet aneti,
Gingiber, atque nuces muscatas, zuccar, et ista
Pistillo masinat, nec acetum spargere cessat,
Supra castronis carnes, haec opima broda est.*

Si tratta di una salsa speziata e dolce che va usata sopra le carni grasse, tipo il castrato. Pregi e difetti dell'aneto sono descritti nel *Tacuinum Sanitatis*:

ANETI. Complexio, calida et sicca in fine secundi vel principio tercii. Eleccio, viride recens et tenerum. Iuvamentum, confert stomacho frigido et ventoso. Nocumentum, nocet renibus et abominat stomachum sua substancia. Remocio nocumenti, cum lemoncellis. Quid generat? Nutrimentum modicum. Confert frigidis et humidis, senibus, hyeme, et frigidis regionibus.

Il suo impiego nelle salse, assieme agli altri ingredienti presenti in questa ricetta folenghiana, è riconoscibile nell'*Anonimo Veneto*, sotto la rubrica *Savore a carne alessa overo arosto*⁷²⁶.

Doctrina xvii.

*Alter at anguillas vel tencas maxime grassas
240 Lixat, et expolpat, quas in mortaria smiccat
Cum petresemolo, datilis, uvaque marina
Dulcibus et speciis, oleo, tortamque per illos
Condit, nulla quibus carnem mangiare voluntas.*

L'ultimo verso sembrerebbe ironico tenendo (conto dell'insofferenza

⁷²⁴ MESSISBUGO (2021), p. 203.

⁷²⁵ FRATI (1899), LXXXVII: Çadelo, zoè el savore de gamberi. Toy li gambari e lessali e trane fuora le code monde poy pestalli tuto l'altro e mitige un poco d' aqua, poy lo colla. Toy un pocho de herbe bone e toy rossi de ovi e mandole overo molena de pane e pista ben in mortaro e distempera con agresta; mitige uno pocho d'aqua sí che non sia acetoso e mitige specie dolze e forte e olio, fiçili code e mitili in quello savore che ty ay fato e fa bolire quando te pare.

⁷²⁶ FRATI (1899), LXXXV: Se tu voy fare salomono toy la semenza del aneso e mandole monde e zenzevro e noce moschate e zucharo e masena ogni cossa insieme e distempera con aceto e questo è bono savore a carne de castrado alessa overo arosto.

cinquecentesca per il digiuno quaresimale): confeziona questa torta per quelli che non vogliono mangiare carne (*tortamque per illos / Condit, nulla quibus carnem mangiare voluntas*). Si tratta infatti della confezione di una torta con l'impiego di una farcia di pesce grasso d'acqua dolce. La farcia è descritta anche nell'*Anonimo Veneto* (pur se destinata ad un utilizzo diversificato) sotto il titolo *Torta de pesse*⁷²⁷: c'è infatti l'impiego dei datteri.

La stessa ricetta, ma senza i datteri, la leggiamo nel Platina, VIII, 51, *Anguilla in torta*:

Anguillae elixae et in frustra concisae, aut lac alterius piscis aut adipem minutatim incisam, parum mentae petroselini concisi, pineorum unciam, tantundem passularum, modicum cinnami, gingiberis, piperis ac cariophilorum addes miscebisque; in crustam deinde extends, addendo parum optimi olei. Ubi prope cocturam fuerit, duas uncias amygdalarum tunsarum in acresta cum croco dissolves, ac per setaceum transmittes, superque tortam leniter extends. Hoc pulmento Palladius Rutilius mire delectatur, etsi nihil boni in se habet.

Doctrina xviii.

Alter quinetiam fungos in frusta minutos

245 *Frixat aqua et lardo fresco, quos inde cavatos*

E pignatello, formazzum miscet et ova,

Zaffranum, species, quibus optima torta creatur.

Si tratta di una torta di funghi con lardo, formaggio e zafferano, presente nell'*Anonimo Veneto* con il titolo *Torta de fongi bona e perfettissima*⁷²⁸ (anche se differisce la dimensione dei funghi). Il tegame viene chiamato *pigantello*, da *pignata*.

Doctrina xix.

⁷²⁷ FRATI (1899), XCIV: Toy tre tenche grosse o una anguilla grossa e tri onze de datali fini e meza libra d' uva passa e ij onze de pignoli mondi e ij onze de specie dolze e forte avantazate; torà la thenca ben lavate e schaiate e fese per schena e torè zuxo le polpe tute e torè queste polpe crude e pestale, e pesta alquante foglie de petrose-molo e de mazorana e olio fino e de le specie ben morbide e de questo pieno farane salsizie longi como rafioli e fritti in olio e assai bolito e toray le tenche che sono rimaze e metile a lessare con alquanto petrose-molo e quando serano ben cocte pestarale tute salvo la testa e mitige specie e olio e pestale siego e [de] questo pieno fane rafioli picholi con pasta sotile fali frizere in l' olio e polverizali de specie; questa torta se vole chuoxere in una fersora.

⁷²⁸ FRATI (1899), XCVIII: Se tu voy fare torta de fongi colà, toy li fongi intriegi mondi ben lavati, fane morseli grande e premi ben fuora l' acqua e toy lardo insalato distruto e ben colato e mitili al sofrigere con esso li fongi e alquanta aqua che non se ardesseno e quando sono apresso cocti, trali fuora in uno catino e mitigi con essi quantità di caxo e de ova e meti questo batuto in uno testo con una crosta molto sutille la qualle forte molto vole essere sotille e zalla e ponderosa de specie e assay fongi e puocho e ova e falla coxere bene.

*Alter acerbosas marrascas absque medullis
 Pistatas passat stamegnam, caseus et lac*
 250 *Additur, ova, **bonae species** cum **zuccare** fino,
 Tettaque smiccatur iuvenis bene cocta vitellae.
 Non sparagnat aquam roseam frescumque botirum,
 Torta fit, ovorum chiarae sint crusta dabassum,
 At super effundit **pignolos** atque **canellam**.*

Si tratta di una torta dolce con le marasche, formaggio, uova e spezie. Il grasso della tettina di vitella è impiegato per fare una gelatina secondo un uso comune in area lombarda durante il Quattrocento (così anche il Platina⁷²⁹). Le marasche acerbe richiamano una ricetta simile del Platina, *Torta ex merendis*⁷³⁰.

Doctrina ultima de Nectere.

255 *Sed quid ego longis pario fastidia verbis?
 Illic divinum facitur solummodo nectar.*
***Multi bugiardi dicunt hoc esse bevandam,
 Id nego, sed cibus est quo morti surgere possent.***
Gambonique coco, sguataro qui praesidet omni,
 260 *Hoc datur officium componere nectaris escam.
 Gambo caponazzos largos, in tergore gialdos,
 Accipit, et porci panzam prius optime coctam,
Ginger et integrum, species frescumque cassetum,
 Mox petresemolum, mentam, calidosque **garoflos**.*
 265 *Postea dismembrat medicoctos ante capones,
 Frixat et inspergit **species**, capit inde **nosettas**
Manduleas quas non tellus, sed fecit Olympus,
 His quoque frixat, aquam modicam iungendo, polastros,
 Dumque id fervet opus, medias quas diximus ante,*
 270 *Assummit **species**, his salvia mentaque iuncta est,
 Pistumen fabricat, tortellos inde refrictos
 Inter delecum, quem pezza tenella scolarat,
 Spolvificatque super **species dulces et acerbas**.
 Post haec exossat **datiles**, et **gingere** volvit*
 275 *Cumque sminuzzato **cinamomo** cumque **garoflis**,
 Inde locat species, rafiolos ipsaque cocta*

⁷²⁹ CARNEVALE SCHIANCA (2015), s.v. *Ubera, qua fibrosa et carthilaginosa sunt, frigidae vis et siccae habentur. Hinc est quod crassum praestent alimentum et quanto lacte abundantiora sunt, tanto maioris sunt alimenti.*

⁷³⁰ Le marasche sono simili alle visciole. Il Platina dice anche: *Cerasia acria: que merendas licet appellare.*

*Frusta caponorum, datiles, uvamque marinam,
 Pignolos mundos, in unam cuncta padellam,
 Fecerat in fundo crustam, mediam quoque iungit,
 280 Quas super apponit praedictas quasque facendas
 Mox aliam crustam superaddit zuccare plenam
 Torret abelasium testi scaldante coperto,
 Atque frequenter aquis bagnatur crustra rosatis.
 Dicitur hoc Nectar, satis est narasse coquinam.*

Glosse di T

263 *Casettum, formazzum parvum, medicocotos et semicocotos
 invenis*

Si tratta di una torta ricchissima, a più strati, composta da tortelli di formaggio, carni di cappon e pancia di maiale. Nell'impasto vengono aggiunti anche datteri, zenzero, cinnamomo, chiodi di garofano, menta, uva marina e pinoli. La pietanza viene realizzata dal cuoco Gambone in persona (forse per questo motivo c'è un abbondante utilizzo di spezie orientali assieme ai datteri del *Liber de ferculis*). La ricetta appare come "Torta Parmesana" nell'*Anonimo Toscano*⁷³¹ ed è, evidentemente, la più ricca delle *Doctrinae*: le spezie utilizzate (anche quando sono le stesse) vengono messe in evidenza con maggior abbondanza di particolari. Ci sono anche datteri e pinoli, scarsamente usati nelle altre preparazioni. Viene ripresentata la gratinatura con il testo. La glossa è prettamente gastronomica, ma si limita ad indicare le diverse stagionature dei formaggi.

Quale che sia la fonte, l'elemento interessante è ai versi 256-258, perché Cingar

⁷³¹ FACCIOLO (1966). vol. I, p. 44. *Anonimo toscano: De la torta pamesana* - Togli pulli smembrati e tagliati e friggile con le cipolle ben trite, con lardo in bona quantità: e cotti i polli abbastanza mettivi suspezie e sale abbastanza. Poi toglie erbe odorifere, mettivi su zaffarano in bona quantità e trita forte .. in bona quantità, e poni la medolla sopra 'l grasso di quello, e batti col coltello fortemente, e spessa e mesta colle dette erbe con alquanto di cascio grattato. Poi toglie queste un'altra quantità e fanne ravioli; e toglie anche cascio fresco e fanne ravioli bianchi. Toglie anche petrosello e altre erbe odorifere e cascio fresco e fanne ravioli verdi, e tutte cose sopraddette distempera con ova. Toglie anche amandole monde, pestale forte e dividile in due parti; nell'una mettivi de le spezie in bona quantità, nell'altra mettivi zuccaro; e de l'una e de l'altra quantità fanne ravioli spartitamente: poi toglie ova e falli pieni. Toglie anche budelli di porco bene grassi e lavati, et empili di bone erbe e cascio, e lessali bene. Toglie anche presciutto crudo e taglialo sottile e fa' similmente salsucce: poi toglie ova dibattute e mesta con li detti polli in uno vaso e pòllo su la bragia, e mescola mescola con la mescola fino che sia spesso; poi levallo dal fuoco e assaporalo di sale. Poi toglie farina bene monda e fanne pasta salda, e forma al modo de la tegghia o la padella. Poi collo cocchiaio toglie del brodo dei detti polli e ungi la detta pasta: poi nella detta pasta fa' un solaio di carne d'essi polli; nel secondo solaio poni ravioli bianchi col sapore di sopra; nel terzo solaio poni presciutto e salsucce, tagliate come detto è. Nel quarto solaio poni de la detta carne. Nel quinto solaio poni dei cervellati, cioè budelli pieni di sopraddetti. Nel sesto de' ravioli d'amandole; e in ciascuno solaio vi si ponano dei dattari; e anche metti sopra la detta carne il sapore; e in ciascuno solaio poni spezie abbastanza; poi metti spezie di sopra che basti: e abbi la bragia e poni il testo sopra, e di sopra e di sotto sia la bragia. Scopri spesso la detta torta e ungi la con lardo; e se la si rompesse, toglie la pasta sottile e sottilemente menata e bagnala coll'acqua e poni su la rottura, e metti il testo caldo di sopra.

ci dice che molti “bugiardi” hanno definito il nettare divino come una bevanda, mentre lui svela ai compagni che si tratta in realtà di una torta che può “far risuscitare i morti”. È evidente qui l’esplicita parodia dell’*ambrosia*, ma anche dell’*elixir* alchemico (perché il nettare degli Dei, a rigore, non fa resuscitare i morti), per cui addirittura le noci moscate impiegate nella preparazione sono quelle che crescono sull’Olimpo, non sulla terra (*non tellus, sed fecit Olympus*). Forse il bersaglio colpito dalle *Doctrinae* è la pretesa medica contenuta nei ricettari cinquecenteschi, che maschera con il pretesto della buona salute la dedizione alla gola e alla crapula, soprattutto negli ambienti aristocratici.

Nel complesso tutto il brano delle *Doctrinae* è un elenco piuttosto noioso di cibi e preparazioni e non contiene, se non sporadicamente, spunti particolarmente divertenti. Anche le glosse sono poche e scarsamente significative. Non ci sono parole strane o incomprensibili (che Folengo avrebbe facilmente potuto trarre dal *Liber de ferculis*, che è pieno di termini arabi latinizzati). Personalmente credo che Folengo abbia avuto sottomano un manuale o un compendio riassuntivo che comprendeva i testi descritti nell’introduzione al capitolo, più probabilmente ad uso delle cucine borghesi. Nulla, nelle *Doctrinae*, ci fa pensare ad un trattato destinato agli scalchi di corte utile all’organizzazione dei banchetti rinascimentali, per come ci sono stati trasmessi dalle cronache dell’epoca.

Se consideriamo poi il fatto che Folengo all’epoca della composizione della *Toscolanense* è ancora in convento, può essere interessante verificare cosa si mangiasse nella Congregazione di Santa Giustina. La *Regola* che definiva l’alimentazione dei monaci si era andata definendo tra il IX e il X secolo, in cui ogni monastero seguiva quella dettata dal proprio abate. Dai capitoli emerge la preoccupazione dell’equilibrio alimentare per controllare la vita spirituale dei monaci attraverso la dieta, differenziandosi nettamente dalle abitudini dei laici. Infatti, la *Regola* prevedeva un’alimentazione prevalentemente vegetariana, ma era consentito il pesce e, nonostante i divieti, nei secoli successivi nei monasteri vennero consumati anche i volatili (intendendo gli animali da cortile, come polli o anatre). Come sempre, è dai divieti che comprendiamo cosa mangiassero i monaci: nel IX sec. leggiamo del divieto di consumare volatili (ad eccezione dei malati), con la concessione di consumare il pollo a Natale e nei giorni festivi. Ma dai ritrovamenti archeologici dei butti del monastero di Farfa si evince che su 60.000 frammenti ossei rinvenuti quasi 50.000 appartenevano a mammiferi, tecnicamente vietati dalla regola (suini 50%, ovini 37%, bovini 10%). A S. Vincenzo al Volturno, oltre

a pesci di acqua dolce e, in misura minore, salata, si rileva anche l'alto numero di resti di specie aviarie⁷³². Nel XII secolo inizia a prevalere l'allevamento degli ovi-caprini, i suini e i bovini, oltre agli animali da cortile. Nonostante tutto ciò, l'iconografia rappresenta sempre i monaci a mensa con il pesce. Dall'esame delle salme si evince comunque che la dieta dei monaci consisteva in un 30% di pesce, carne, uova e formaggio, un 18% di pane, un 20% di vino, un 2% di spezie (aglio, cipolle, rafano e prodotti locali per insaporire i *pulmentaria*) e in un 40% di legumi, ortaggi e frutta⁷³³. Confrontata con le contemporanee fosse comuni dei popolani, l'analisi delle salme rivela che il tenore di vita e la salute dei monaci - dal punto di vista nutrizionale - pur rimanendo lontani dagli sfarzi degli aristocratici, erano decisamente elevati.

A questo punto ci sembra ragionevole che la lista delle *Doctrinae*, con tutti i suoi piatti a base di carne (anche se non particolarmente pregiate), i pasticci e i condimenti che abbiamo visto, potesse apparire all'immaginario folenghiano degna della cucina di Giove. Possiamo, certo, tenere anche presente che il brano è mediato dal personaggio di Cingar, di provenienza zingaresca e vagabonda, che occupa un posto nella scala sociale molto al di sotto del monaco e ancora di più del cortigiano.

La *Cipadense* viene composta più di dieci anni dopo, quando Folengo aveva vissuto a lungo fuori dal convento e aveva frequentato gli ambienti dell'aristocrazia veneta. A quel punto, forse, le *Doctrinae* avevano perso, ai suoi occhi, tutta l'opulenza che avrebbero dovuto avere. È doveroso aggiungere un'altra considerazione, di ordine estetico. Le *Doctrinae* sono un *excursus* all'interno di quello astrologico, completamente avulso dal contesto. Non contengono particolari momenti comici, e neanche dal punto di vista della mescolanza linguistica appaiono particolarmente originali. E così, nella terza edizione, l'episodio viene cassato.

Non credo che in queste ricette vadano ricercati particolari significati simbolici, resta il fatto che sono testimonianza di uno spaccato culturale - quello legato al cibo e all'alimentazione - che ha le sue radici in una trattatistica particolare.

Ho provato a fare un raffronto delle *Doctrinae* con i dati che emergono dall'analisi dei due più comuni ricettari che abbiamo, quello dell'*Anonimo Toscano* (che ha per capostipite il *Liber de coquina*, e appartiene ad una tradizione meridionale) e quello dell'*Anonimo Veneto*, che però si differenziano maggiormente dalla tradizione precedente

⁷³² CIRELLI (2013), pp. 227-237. I capitoli in cui si parla delle regolamentazioni alimentari sono il XXXVIII, il XXXIX, e il XL, che riguardavano la qualità del cibo e la quantità di vino permesso.

⁷³³ CIRELLI (2013), p. 240. A Wentminster (nell'XI sec) ogni monaco consumava circa 1 kg. tra pesce, carne o uova, 4,5 litri di birra con un filone di pane al giorno.

non avendo quasi alcuna aspirazione a porsi come derivati dalla scienza medica. Non facendo ad essa alcun riferimento neanche Folengo, anzi, definendo nell'ultima dottrina un pasticcio di carne come il nettare degli Dei (migliore di qualsiasi *elixir*) ho voluto mettere a confronto questi tre testi, in cui le *Doctrinae* vengono prese in considerazione come fossero un compendio.

Da un punto di vista metodologico ho diviso le ricette in base all'utilizzo delle spezie nelle preparazioni - rispetto alle categorie alle quali appartengono i cibi - dal momento che proprio la presenza di queste ne faceva aumentare il valore. Le *Doctrinae* presentano almeno una ricetta per ogni categoria: nelle preparazioni senza carni né pesce ne ha 2, nei brodetti una, nelle frittelle o crespelle una, in quella delle torte o pasticci 4, in quella del quinto quarto una, in quella delle salse una, in quella delle carni semplici o farcite 5, in quella dei pesci 2, in quella delle gelatine una. Come abbiamo visto nell'analisi il gusto agrodolce è quello prevalente. Un altro aspetto da tenere in considerazione è il colore che doveva assumere la preparazione (molto spesso si interveniva con lo zafferano proprio per le sue qualità coloranti).

Il ricettario dell'*Anonimo Toscano* generalmente non dà indicazioni dettagliate sulla preparazione delle spezie, ma ne elenca solo i nomi oppure le raggruppa definendole *bone spezie*, *spezie fini* ecc. Analogamente procede anche Folengo, pur con alcune eccezioni.

L'*Anonimo Veneto* ne riporta invece di tre specie: *negra e forte*, *dolce e bone*, *spezie fini a tute cosse*. Si capisce che esistevano delle miscele già pronte, di cui una tipologia molto conosciuta era identificata con la definizione di "sacchetti veneziani"⁷³⁴.

Da un'analisi condotta da Carla Coco⁷³⁵ vediamo che l'*Anonimo Toscano* ha una conoscenza delle spezie più grossolana e si focalizza soprattutto sullo zafferano (utilizzato soprattutto con le verdure, seguito da spezie generiche, per un totale di 14 spezie). L'*Anonimo Veneto* amplia la rosa dei prodotti arrivando a censire ben 21 tipologie di spezie, in cui predomina sempre lo zafferano.

Realizzando una tabella comparativa sulla percentuale di frequenza di tutte le spezie censite dai tre ricettari (escludendo i dolci che in Folengo non sono presenti) emerge la seguente situazione: sul totale delle *Doctrinae* per il 90% Folengo inserisce le spezie, contro l'83,5 dell'*Anonimo Veneto* e il 78% dell'*Anonimo Toscano*. Per quanto concerne le miscele già pronte il 45% delle ricette dell'*Anonimo Toscano* sono spezie

⁷³⁴ BRUSEGNAN (1991).

⁷³⁵ COCO (2020), pp. 65-101.

generiche, mentre l'*Anonimo Veneto* fa parecchi distinguo. In posizione intermedia si pongono le nostre *Doctrinae* che hanno le “dolci e fini” per il 5%, le “fini” per il 5%, le “forti” per il 10% e utilizza la locuzione “spezie bone” per il 20%. Oltre a ciò, Folengo utilizza la cannella nel 25% delle ricette (contro il 19% dell'*Anonimo Veneto* e meno del 5% dell'*Anonimo Toscano*), il cardamomo per il 5%, i chiodi di garofano per il 10% e la galanga nel 5% delle ricette, mentre l'*Anonimo Toscano* utilizza in maggior percentuale il pepe e lo zafferano (più comuni).

In complesso non si può dire se Folengo abbia seguito più l'uno o l'altro dei due trattati che abbiamo preso in considerazione, ma è certo che ha mantenuto un certo equilibrio nobilitando le sue ricette con il valore aggiunto delle spezie.

In questo lavoro ho ritenuto opportuno estendere l'analisi comparata anche ad altri sapori - come l'acqua di rose, lo zucchero, l'uva passa, le mandorle e il succo di agrumi (che non sono stati presi in considerazione nel sondaggio di Carla Coco) - dal momento che, pur non essendo spezie, sono fortemente presenti nel *Liber de ferculis*⁷³⁶.

Per quanto riguarda questi ingredienti la situazione presenta generalmente una maggior vicinanza delle *Doctrinae* all'*Anonimo Veneto* e quindi, indirettamente, alla famiglia dei manoscritti derivati dai *Dodici Ghiotti*. Lo dimostra un maggior uso dell'agresto, dell'uva passa, delle mandorle o avellane, dell'uva passa e dei pinoli. Restano comunque delle differenze che conducono alla conclusione che Folengo, come per l'episodio alchemico, o ha utilizzato un manuale composito in cui erano riunite le suggestioni di questi due ultimi trattati, o li ha contaminati volontariamente attraverso l'immissione di altri materiali che molto difficilmente si riuscirà ad identificare.

⁷³⁶ Vedi grafici riportati nelle figg. 22 e 23 dell'Appendice.

6.4. De Saturno

De Saturno.

	<i>De Iove sat dixi, Saturni regna subintro,</i>	<i>Ultima Saturni fieri parlatio restat,</i>
390	<i>Eius nolo tamen tibi dicere conditionem,</i>	#
	<i>Namque melancholicus nimis ascoltando venires.</i>	#
	<i>Gosa.</i>	#
	<i>Baldus habet faciem rapefactam more stupentis,</i>	#
	<i>Quis diavol, ait, tibi, Cingar, talia dixit?</i>	#
	<i>Quove imparasti tales, ingrate, rasonos?</i>	#
395	<i>Nempe magum penso Zoroastrum te studiasse,</i>	#
	<i>Cumque prophetabus semper vixisse striabus.</i>	#
	<i>Respondet Cingar, miraris forsitan istud?</i>	#
	<i>Semper habent pro se colpum scrimando Magistri.</i>	#
	<i>At Leonardus ait, paulum, mi Balde, quiescas,</i>	#
400	<i>Desine quod seguitet Saturni pingere coelum.</i>	#
	<i>Tunc Cingar, Saturnus inops extrema petivit</i>	<i>ultima namque illi regio lontana tocavit.</i>
	<i>Littora coelorum.</i>	#

Dopo aver terminato la lunga digressione su Giove, Cingar inizia a parlare dell'ultima sfera, quella di Saturno. Nella *Cipadense* sono cassati ben undici versi: i primi due consistono in una frase di Cingar che mostra riluttanza a parlare di Saturno, la cui condizione è così tremenda che gli stessi ascoltatori verrebbero presi dalla *melancholia* (*Namque melancholicus nimis ascoltando venires*). Il termine, qui, non è casuale, dal momento che Saturno è, sotto diversi punti di vista, il pianeta della melancolia. E il suo influsso nefasto può propagarsi sugli astanti già con il fatto di sentirne parlare. Si tratta anche di un termine chiave, che mette in diretto collegamento questo passo con quello dell'Inverno: al verso T. XIII. 394 avevamo *melancholicus* (rinforzato dalla ripetizione nella glossa), con la variante *malenconicus* in *C. Maf.* IV. 428, riferito appunto all'immagine della stagione invernale.

Con la rubrica interlineare *Gosa* viene segnalato poi un cambio del registro narratologico che darebbe di nuovo la parola a Merlino per inserire un dialogo tra i compagni. All'esitazione di Cingar nel proseguire la digressione, ma soprattutto per la motivazione che ne dà (i compagni sarebbero certamente afflitti, in pratica, da un'affezione morbosa quale è la melancolia), Baldo interviene, meravigliato della sua sapienza in questa materia. Da zingaro e cerretano Cingar arriva ad essere associato ad un fedele di Zoroastro (*Nempe magum penso Zoroastrum te studiasse, / Cumque prophetabus semper vixisse striabus*) al quale sono legati i profeti e le streghe. Questo

riferimento all'origine magica, occulta, ma anche profetica del sapere astrologico-medico di Cingar, è un altro segnale che dovremo tenere presente nell'interpretazione del passo: il verso è tanto più significativo perché è una variante rispetto alla *Paganini*, dove erano citati più opportunamente Platone e Tolomeo. A mio avviso, questo intermezzo è fondamentale per definire l'orizzonte di attesa del lettore prima ancora che venga presentato il cielo di Saturno: l'esitazione di Cingar segnala il pericolo che può venire dal pianeta, il collegamento con l'Inverno ci fa pensare al freddo, mentre il riferimento alla sapienza profetica e negromantica derivante dallo zoroastrismo inserisce un nuovo elemento di cui dovremo tener conto. Leonardo, infatti, che all'inizio della digressione aveva preso in giro Cingar non reputandolo all'altezza di tenere la *lectio astrologica*, a questo punto sembra dargli fiducia, confida nel suo sapere e, conquistato, incita il compagno a proseguire il discorso. L'omissione di questi versi nella *Cipadense* tende a normalizzare l'episodio, privandolo di un'interessante chiave di lettura.

	<i>Uxorem quamvis habeat, tamen ipse fiolos</i>	<i>Hic habet uxorem, quae tres insemma fiolos</i>
	<i>Non generare potest. Causam num quaeritis? inquam,</i>	#
405	<i>Non solum quoniam mancant sua corpora caldo,</i>	455 <i>parturiit tales, quales peperisse dolebat,</i>
	<i>Iuppiter at patri Saturno membra taiavit.</i>	<i>namque patri proprio membrum genitale secarunt,</i>
	#	<i>bachettamque sui regni per forza tulerunt.</i>
	<i>Hic macer est vultu, calva cum fronte rapatus,</i>	<i>Hic magrus est nimium vecchius, bolsusque crevatus,</i>
	<i>Sbavazzat totam naso colante bocazzam,</i>	<i>sbavazzatque sibi naso scolante bocazzam.</i>
	#	460 <i>O quis amorbator maior, maiorque carogna?</i>
	<i>Nec retinet solum dentem sua quaeque ganassa.</i>	<i>Non unum retinet dentem massilla galosi,</i>
410	<i>Omnes cum flatu putrido, quum parlat, amorbat;</i>	<i>atque omnes flatu putrido, quum parlat, amorbat.</i>
	<i>Hispida barba riget numquam pro pectine lenis.</i>	<i>Malpettenata grisis sordescit barba pedocchis,</i>
	#	<i>lendinibusque riget semper caviata molestis.</i>
	<i>Cum bastone suas vadit numerando pedatas.</i>	465 <i>It gobbus terrae, numerat bastone pedanas,</i>
	<i>De passu in passu tussit spudatque macagnos;</i>	<i>de passu in passu bolsat, spudatque macagnos.</i>
415	<i>Fert sgarbellatos oculos, nec sbercia mancat.</i>	<i>Fert sgarbelatos oculos, nec sbercia mancat.</i>
	<i>Pellizonus eum usque ad calcanea coprit,</i>	<i>Pellizonus eum usque ad calcanea coprit,</i>
	<i>Attamen ille facit tremolantos frigore plenus.</i>	<i>sed tamen ille facit tremolantos tempore quoquo.</i>
	<i>Eius bassa domus plena est humore nocivo,</i>	470 <i>Eius bassa domus plorat de humore nocivo,</i>
	<i>Flent muri, guastat rumatica muffa solarum,</i>	<i>plorant muraiae, plorant solararia, plorant</i>
	#	<i>omnia Saturni quo non Saturnior alter.</i>
	#	<i>Occupat et guastat rumatica muffa vivandas,</i>
	<i>Nunquam splendigeros ibi fundit Apollo lusores.</i>	<i>namque ibi splendiferas non mandat Apollo fasellas.</i>
420	<i>Praticat hic semper spissis nox plena tenebris,</i>	475 <i>Praticat hic semper nigris nox bruna tenebris,</i>
	<i>Hic barbagiani strident, hic pipaqua strelli,</i>	<i>qua barbagiani, qua guffi, pippaquestrelli</i>
	#	<i>strident noctivagi, qua locchi, quaque civettae</i>
	<i>Hic quoque noctivagae gnao gnao faciendo civettae</i>	<i>semper gnao cantant, semper gnao nocte frequentant.</i>

	<i>Tristitia hic abitat, macies, genus omne malorum.</i>		<i>Tristitia hic habitat, macies, genus omne malorum:</i>
	<i>Maxime sunt isti, capitis dolor, hydropisia,</i>		#
425	<i>Angonaia, malum costae, quartanaque febris,</i>	480	<i>angonaia, malum costae, quartanaque febris,</i>
	<i>Mazzuccus, lancum, carbones, morbida pestis,</i>		<i>mazzuccus, lancum, carbones, morbida pestis,</i>
	<i>Flegma, tumor ventris, vermes, colicique dolores,</i>		<i>flegma, tumor ventris, vermes, colicique dolores,</i>
	<i>Petra vesigarum, cancar, giandussa, bognonnes,</i>		<i>petra vesigarum, cancar, giandussa, bognonnes,</i>
	<i>Franzosus, fersae, cagasanguis, roгна, varolae,</i>		<i>franzosus, fersae, cagasanguis, roгна, varolae,</i>
430	<i>Defectus cerebri, rabiesque frenetica, chiodus,</i>	485	<i>defectus cerebri, rabiesque frenetica, chiodus,</i>
	<i>Stizza canina, dolor dentorum, scrofa, puvidae,</i>		<i>stizza canina, dolor dentorum, scroffa, puvidae,</i>
	<i>Phistula, galtones, tumor vel lergna vocata,</i>		<i>phistula, galtones, tumefactaque lergna cadentis</i>
	<i>Testicoli, brofolae, tegnosaque codega, lepra,</i>		<i>testiculi, brofolae, tegnosaque codega, lepra,</i>
	<i>Schelentia, gulae siccitas, et pectoris asma,</i>		<i>schelentia, gulae sicitas, et pectoris asma,</i>
435	<i>Sanctique Antonii morbum, morena, podagra,</i>	490	<i>nec non tenconus, nec non morena, podagra,</i>
	<i>Tisica febris, mugancae, tardaeque pedanae.</i>		<i>muganzae, febres tysichae, tardaeque pedatae:</i>
	<i>Infirmittates non totas dicere possum.</i>		<i>infirmittates non totas dicere possum.</i>
	<i>Ista fameia senem Saturnum semper honorat,</i>		<i>Ista fameia senem Saturnum semper honorat,</i>
	<i>Sed male fida quidem, nam bursa vodatur ab ipsa.</i>		<i>sed male fida quidem, nam bursa vodatur ab ipsa.</i>
440	<i>Hanc medici preciant, sed in altro corpore ficcam.</i>	495	<i>Hanc medici preciant, sed in altro corpore ficcam.</i>
	<i>Ergo Saturnus supremo praesidet orbi,</i>		<i>Ergo Saturnus supremo praesidet orbi,</i>
	<i>De qua cascatus possit sibi rumpere collum.</i>		<i>de qua cascatus possit sibi rompere collum.</i>

La rappresentazione mitologica di Saturno è diversa tra le due redazioni: nella *Toscolanense* ha una moglie alla quale non può dare figli in quanto, oltre ad essere freddo (*mancant sua corpora caldo*) - e qui Cingar sembra alludere alla sua freddezza sessuale - è stato castrato da Giove; nella *Cipadense* invece, sono i tre figli gemelli partoriti dalla moglie di Saturno (*insemma*) a compiere l'atto. Entrambe sono rielaborazioni macaroniche del mito classico: nella *Toscolanense* non è precisato che Giove sia figlio di Saturno, mentre non esiste nessuna tradizione dell'evirazione di Saturno compiuta da tre figli gemelli. Anche se volessimo supporre che i tre figli cui fa riferimento la *Cipadense* fossero Giove, Nettuno e Plutone⁷³⁷, questi non sono fratelli trigemini. Sull'origine di questa variante posso soltanto fare l'ipotesi di una scelta, da parte di Folengo, basata su un ipotesto differente che comunque, come vedremo, ha risentito della problematica struttura mitologica della figura di Saturno.

Saturno è dipinto da Cingar come un vecchio malato; non c'è nessuno di umore più nero di lui. Nel suo cielo abitano uccelli notturni, (*T. Hic quoque noctivagae gnao gnao faciendo civettae; C. semper gnao cantant, semper gnao nocte frequentant*) rappresentati onomatopeicamente dal loro lugubre verso.

⁷³⁷ Così in CHIESA (1997), vol. II, p. 640.

Infine, vengono elencate le più tremende malattie, declinate nel passo in un lungo catalogo generico, che però non riconduce soltanto a quelle generate nelle complessioni dei temperamenti biliari. Nel commento di Chiesa⁷³⁸ viene messo l'accento sull'origine imprecatoria dietro alla terminologia utilizzata da Folengo, a causa della menzione che l'autore stesso fa di questo passo nell'*Epistola colerica*⁷³⁹ contro Scardaffio: *sint itaque tua salus infrascripta mala, quae Merlinus noster in quartadecima macaronice loquens de Saturno ait*. Unico riferimento alla teoria medica umorale dei temperamenti saturnini è proprio nell'aggettivo *colericus* riportato nell'*Epistola*.

Gli elementi che compongono questo episodio sono estremamente complessi ed è necessario suddividerli tematicamente. Parlerò prima dei riferimenti mitologici; poi farò un breve *excursus* sulla teoria medica umorale; infine cercherò di giustificare l'allusione, proprio in questo cielo, alla sapienza profetica in possesso di Cingar nei versi cassati della *Toscolanense*.

6.4.1. Il mito di Saturno da divinità a pianeta

A partire da Esiodo e da Omero la figura di Saturno è caratterizzata da una spiccata ambiguità⁷⁴⁰: da un lato è un dio potente, padre di quelli che diverranno i supremi dominatori del mondo (Zeus, Poseidone e Ade), sotto il suo regno gli uomini vissero l'età dell'oro⁷⁴¹, è protettore dell'agricoltura⁷⁴² e dell'arte di edificare; dall'altro è un dio detronizzato ed esiliato, assimilato agli schiavi (di cui diviene protettore) e imprigionato nel Tartaro. A suo tempo aveva castrato il padre Urano con una falce⁷⁴³, divora poi tutti i suoi figli⁷⁴⁴ e a sua volta viene evirato da Zeus.

⁷³⁸ CHIESA (1997), vol. II, p. 642-643. Rimando al commento per l'identificazione di tutte le voci.

⁷³⁹ Ricordo che l'*Epistola colerica* della *Toscolanense* è un'invenzione narrativa utilizzata da Folengo a giustificazione della nuova redazione del *Baldus* a pochi anni dall'uscita della *Paganini*. Viene creato quindi il personaggio di Scardaffio che avrebbe pubblicato il poema nel 1517 senza autorizzazione, quando ancora non era stato completato dall'autore.

⁷⁴⁰ Cfr. *Iliad*. IV. 59; HESIOD. *Theog.* 168: *Κρόνος ἀγκυλομήτης*, "Crono dai torti pensieri", trad. it. in ARRIGHETTI (1984).

⁷⁴¹ MACR. *Sat.* 1. 7, 24 : *vitae melioris auctor*.

⁷⁴² MACR. *Sat.* 1. 7. 25: *Huic deo insertiones surculorum pomorumque educationes et omnium cuiuscemodi fertiliū tribuunt disciplinas. Cyrenenses etiam, cum rem divinam ei faciunt, ficis recentibus coronantur placentasque mutuo missitant, mellis et fructuum repertorem Saturnum aestimantes. Hunc Romani etiam Sterculium vocant, quod primus stercore fecunditatem agris comparaverit.*

⁷⁴³ L'iconografia che rappresenta Saturno con la falce lo assimila anche a quella della morte.

⁷⁴⁴ HESIOD. *Theog.* 467: *παῖδας ἐὸς κατέπινε*, "i figli suoi divorava", trad. it. in ARRIGHETTI (1984).

Questa ambivalenza è spiegata dall'assimilazione del Cronos greco al romano Saturno (dio dei raccolti e agrimensore) che era sostanzialmente un dio benevolo. Equiparato Saturno a Crono⁷⁴⁵, dio spodestato dall'Olimpo e a sua volta evirato, ne assunse a sua volta i tratti negativi. Così in *nat. deor.* 2. 63-64:

Nam vetus haec opinio Graeciam oplevit, esse exsectum Caelum a filio Saturno, vinctum autem Saturnum ipsum a filio Iove: [64] physica ratio non inelegans inclusa est in impias fabulas. caelestem enim altissimam aetheriamque naturam id est igneam, quae per sese omnia gigneret, vacare voluerunt ea parte corporis quae coniunctione alterius egeret ad procreandum. Saturnum autem eum esse voluerunt qui cursum et conversionem spatiorum ac temporum contineret, qui deus Graece id ipsum nomen habet: Κρόνος enim dicitur, qui est idem χρόνος id est spatium temporis. Saturnus autem est appellatus quod saturaretur annis ex se enim natos comesse fingitur solitus, quia consumit aetas temporum spatia annisque praeteritis insaturabiliter expletur. vinctus autem a Iove [...]

Troviamo traccia di questa assimilazione anche nelle *Genealogiae* di Boccaccio, quando si parla della nascita di Venere, in 3. 23. 4:

Ex sanguine autem autem testicularum a Saturno desectorum ideo natam, quia, ut ex Macrobio sumi potest, cum chaos esset, tempora non erant; nam tempus est certa dimensio que ex celi circuitione colligitur, et sic a celi circuitione natum tempus, et inde ab ipso Caronos natus, qui et Cronos est, quem nos Saturnum dicimus, cumque semina rerum omnium post celum gignendarum de celo fluerent, et elementa universa quem undo plenitudinem facerent ex illis seminibus fundarentur, ubi mundus omnibus suis partibus atque membris perfectus est, certo iam tempore finis est procedendi de celo semina; et sic genitalia a Saturno, id est tempore, decisa videntur, et in mare deiecta [...]

Riprendendo il testo della *Toscolanense*, in cui non è precisato che Giove sia il figlio di Saturno, posso ipotizzare che il modello folenghiano si basi su una versione in cui non è certa la sua ascendenza, elemento riportato anche nelle *Genealogiae* di Boccaccio: 1. *Proh.* 12:

Ei principatum deorum omnium tradidere et suis genealogiis deorum omnium assumpsere; quos ideo in hoc secuti non sumus, quia Iovem nunc Etheris nunc Celi nunc

⁷⁴⁵ Ma questa identificazione è frutto di un errore e deriva dall'assimilazione di Κρόνος a χρόνος (il Tempo), Cfr. PASQUALI (1908), p. 59, 17. Così anche Porfirio, seguito poi da Macrobio, dice che Krónos-Xrónos rappresenta colui che ordina gli elementi (*Sat.* 1. 22. 8): *Saturnus ipse, qui auctor est temporum et ideo a Graecis inmutata littera Κρόνος quasi χρόνος vocatur, quid aliud nisi sol intellegendus est, cum tradatur ordo elementorum temporum numerositate distinctus, luce patefactus, nexus aeternitate conductus, visione discretus, quae omnia actum solis ostendunt?*

Saturni fuisse filium legisse meminimus.

Si tratta, evidentemente, di una versione problematica, che sicuramente poggia su una tradizione incerta, visto che in 2. 1 viene così corretta:

Ops seu Opis, ut placet Lactantio libro Divinarum institutionum, filia fuit Celi et Vestae, et Saturni fratris coniunx, et Iovis aliorum plurimum deorum mater.

E in 4. 1.4-5, dove la fonte è l'*Hystoria Sacra* di Sulpicio Severo, Boccaccio aggiunge:

[...] *“Deinde posterius [da Saturno e Opi] nati sunt gemini: Iuppiter atque Iuno. Tum Iunonem Saturno in conspectum dedere, atque Iovem clam abscondunt, dantque eum Vestae educandum, celantes Saturno. Item Neptunum clam Saturno Ops parit, eumque clanculo abscondit. Ad eundem modum tercio partu Ops parit geminos Plutonem et Glaucom”.*

In verità, nella prima versione (1. *Proth.* 12) Boccaccio potrebbe aver interpretato male un passo di Cicerone, che dice che i Giove sono tre (*nat. deor.* 3. 53):

Principio Ioves tres numerant ii, qui theologi nominantur, ex quibus primum et secundum natos in Arcadia; alterum patre Aethere, ex quo etiam Proserpinam natam ferunt et Liberum, alterum patre Caelo, qui genuisse Minervam dicitur, quam principem et inventricem belli ferunt; tertium Cretensem Saturni filium; cuius in illa insula sepulcrum ostenditur.

Forse proprio questo potrebbe essere l'ipotesi che ha permesso a Folengo, nella *Cipadense*, di correggere la *Toscolanense* e parlare dei tre figli gemelli di Saturno, autori della castrazione del padre: Cicerone non parla di figli gemelli, ma di tre divinità che hanno lo stesso nome. Sull'uso di questa variante occorre sempre tenere presente che a parlare è Cingar, e un suo ulteriore fraintendimento nei confronti della genealogia degli dei è perfettamente compatibile con la sua cultura popolare. Questo elemento, d'altra parte, confliggerebbe con l'idea del sapere profetico attribuito al personaggio dai compagni, come si legge nella *Toscolanense*. Abbiamo quindi due diverse caratterizzazioni dell'oratore: nella prima Cingar sembra affidabile e ispirato divinamente, nella seconda al contrario mantiene il suo carattere rozzo e ignorante deformando macaronicamente Cicerone.

Tornando alla figura di Saturno, rappresentato come un vecchio crudele e malato,

si può osservare che questo ritratto è compatibile con quello riportato in *Genealog. Deor. Gent.* 8. 12:

Sunt insuper qui illum senem, mestum, sordidum, capite obvoltum, inertem segnemque et armatum falce describant.

La sua malignità, ma questa volta in quanto pianeta (che simbolicamente, sembra prefigurare il “sole nero” di Nerval), la leggiamo sempre in Boccaccio, in 8. *Proh.* 2-3:

Tandem, dum sic in pendulo essem, et ecce ex orientali Oceano quasi sese ab inferis in altum efferens, tardum atque nubilum sydus visum est, stygia velatum caligine. Quod dum nebulis immixtum intuerer, memor preceptorum venerabilis Andalo, odiosum atque nocuum Saturni astrum fore cognovi, Cuius dum perniciosos mores in mentem reducerem [...] et quasi eo apparente suarum miseriarum a nova rerum immutatione premonitus, cum ex Celi filiis secundum cepti operis ordinem esset extremus [...]

Il carattere freddo del pianeta derivava naturalmente dalla sua distanza dal sole, concetti già espressi in *SEN. nat.* 7. 4. 2:

Huic uidetur plurimum uirium habere ad omnes sublimium motus stella Saturni. Haec, cum proxima signa Marti premit aut in lunae uiciniam transit aut in solis incidit radios, natura uentosa et frigida contrahit pluribus locis aera conglobatque; deinde si radios solis assumpsit, tonat fulguratque; si Martem quoque consentientem habet, fulminat.

Così anche in *CIC. nat. deor.* 2. 119 (*Nolo in stellarum ratione multus vobis videri, maximeque earum, quae errare dicuntur; quarum tantus est concentus ex dissimillimis motibus [...] cum summa Saturni refrigeret*) e in *PLIN. nat.* 2. 106 (*natura frigida et sicca, sed accidentaliter humida*). Il riferimento astronomico alla distanza di Saturno dal sole è presente anche nel *Baldus* (T.419: *Nunquam splendigeros ibi fundit Apollo lusores; C.474: namque ibi splendiferas non mandat Apollo fasellas*).

Infine, la natura complessa e ambivalente del pianeta emerge anche nella versione di Manilio, *astr.* 2. 929 ss:

*at, qua subsidit converso cardine mundus
fundamenta tenens, aversum et suspicit orbem
ac media sub nocte iacet, Saturnus in illa
parte suas agitat vires, **deiectus et ipse***

*imperio quondam mundi solioque deorum,
et pater in patrios exercet numina casus
fortunamque senum [priva est tutela duorum,
nascentem atque patrum, quae tali condita pars est.
asper erit templis] titulus, quem Graecia fecit,
Daemonium signat dignas pro nomine vires.*

Nel poema maniliano, il dio appare detronizzato e cacciato dall'Olimpo, ma esercita ancora la sua autorità sull'estremità opposta del mondo governando le fondamenta dell'universo, vale a dire la parte estrema del cielo (*imum coeli*). È quindi detentore del destino dei padri e dei vecchi. La concezione astrologica di Manilio, improntata allo stoicismo, non è comunque particolarmente interessata alla mitologia, ma si interessa al pianeta solo per il suo influsso, riconoscendo la sua influenza sul celibato, sulla sterilità e sulla violenza, ma anche sui tristi, sugli inquieti, sui mendicanti e sui ladri (imprigionati) per analogia con la cacciata del dio nel Tartaro.

6.4.2. La melancolia come malattia

Il catalogo di tutte le malattie che nel *Baldus* abitano la dimora di Saturno ci porta inevitabilmente a parlare della teoria medica degli umori. Un riferimento in questo senso è riportato anche in Boccaccio, in *Gen. Deor. Gent.* 8. 1. 16:

Albumasar autem, in suo Maiori Introductorio⁷⁴⁶, dicit Saturnum complexione frigidum esse et siccum, melanconicum et fetidi oris, que ad mestum hominem spectare videntur. Dicit preterea eum comestorem pregrandem, avarum, pauperem ad inopiam usque, malitiosum, invidum, ingenio valentem, seductorem et in periculis audacem et conversationis pauce, superbum, simulatorem, iactatorem et cogitationis quam plurime atque profundi consilii, tardum ad iram, sed irrevocabilem fere, bonum nemini cupientem populatorem locorum.

La definizione della melancolia saturnina investe una serie eterogenea di discipline già nel *Corpus Hippocraticum*. Nel XVI secolo fu altresì oggetto di numerosi trattati: in principio venne definita uno stato d'animo, ma finì per diventare un temperamento e addirittura una malattia.

⁷⁴⁶ALBUMASAR (1506) 7. 9; cfr. BRANCA (1998), p. 1667, nota 8.

Come già detto in precedenza, la teoria medica umorale si basava sulla costituzione dei corpi secondo i quattro elementi (caldo, freddo, secco e umido) e sui quattro umori (il sangue, il flegma, la bile gialla, o colerica e la bile nera, o melancolica). Ogni umore era apportatore di una serie di qualità, ma era anche collegato a ognuno dei quattro elementi e alle quattro età della vita umana. In questo contesto la melancolia è nera, fredda, secca, acida e spessa; viene associata alla terra e alla vecchiaia, come alla morte e alla sterilità.

La salute, secondo la tradizione galenica, si basava sull'equilibrio umorale all'interno dei corpi: se un umore predominava sugli altri cronicamente, determinava il temperamento dell'individuo⁷⁴⁷, ma se questa anomalia era occasionale e si presentava in forma acuta, determinava la malattia. Occorre quindi distinguere tra il temperamento melancolico, di cui parla anche positivamente Ficino nel *De Triplici Vita*, affermando che appartiene agli intellettuali e alle persone riflessive, dalla sindrome melancolica.

Seguendo il *Canone*⁷⁴⁸ di Avicenna, la tradizione medica iniziò a distinguere tra una bile nera fredda (naturale) e una calda (non naturale) e quindi, come corollario vennero inferite le complessioni melancoliche fredde e calde⁷⁴⁹.

La prima è caratterizzata dal colorito scuro, dalla tristezza, dalla predisposizione all'avarizia e dall'essere taciturni e inebetiti, e viene rappresentata iconograficamente in un individuo nella classica postura melancolica: l'aspetto cupo, con il mento appoggiato sui pugni chiusi, gli occhi rivolti verso il basso. La seconda è contraddistinta dalla magrezza, dal colorito giallastro, dalla tendenza alla calvizie e dalle vene sporgenti. Un riferimento a queste caratteristiche è presente in entrambe le edizioni del *Baldus*: (T.407: *Hic macer est vultu, calva cum fronte rapatus*, C. 458: *Hic magrus est nimium vecchius, bolsusque crevatus*). Ma poiché, sempre secondo Avicenna, la temperatura della bile non naturale è variabile, questa seconda complessione conferisce anche un carattere instabile (che oggi definiremmo ciclotimico): l'individuo talvolta si presenta geniale, preda della furia creativa, incline alla lussuria; altre volte è apatico e cade in depressione⁷⁵⁰. Anche nel *Baldus* è ben descritto il carattere freddo di Saturno (T.416: *Pellizonus eum usque ad calcanea coprit, / Attamen ille facit tremolantos frigore plenus*; C. 468: *Pellizonus*

⁷⁴⁷ In questo senso si poteva parlare anche di temperamento sanguigno, collerico e flemmatico.

⁷⁴⁸ Tradotta in latino nel XII sec., probabilmente da Gerardo da Cremona, l'opera medica di Avicenna fu stampata per la prima volta a Milano nel 1473.

⁷⁴⁹ Cfr. FICINO (1998), p. 118, 55: *Bilis enim atra ferri instar, quando multum ad frigus intenditur, friget ad summum, quando contra ad calidum valde declinat, calet ad summum.*

⁷⁵⁰ OROBITG (2020), pp. 9-29.

eum usque ad calcanea coprit, / sed tamen ille facit tremolantos tempore quoquo).

Così Alberto Magno nella descrizione dei segni fisiognomici dei diversi temperamenti⁷⁵¹:

sanguinei sunt bonae carnis et bonae habitudinis. Colerici autem longi et graciles, fleumatici breves et pingues et melancholici sunt tenues et breves et nigri. Hii autem, qui sunt de melancholia adusta calida, sunt valde longi et graciles et nigri et durae carnis.

Dal momento che il carattere degli uomini era condizionato dal caldo e dal freddo, è chiaro che quelli nel cui corpo la bile nera giocava un ruolo preponderante erano destinati ad essere mentalmente anormali. E, dopo aver stabilito questo principio, per analogia divenne facile inferire che tutti gli uomini eccezionali fossero melancolici: possedevano, infatti, un talento “anormale” (nel senso di fuori dal comune).

In ogni modo, è nei *Problemata* XXX, 1 di Aristotele che va ravvisato il primo documento che lega la melancolia saturnina con il genio e che collega questo stato con la follia divina di Platone. Non è ancora chiara la storia della trasmissione di questo testo in Occidente, ma probabilmente la si deve a Davide de Dinant (che nel 1210 fu condannato a Parigi per la tesi che voleva identità tra Dio, spirito e materia), mentre la traduzione in latino è di Bartolomeo di Messina. L'autore viene identificato con Teofrasto, ma il suo testo deve essere stato rimaneggiato e contaminato da parecchie inserzioni.

D'altra parte, Pietro d'Abano nel commento ai *Problemata*⁷⁵² sembra esitare ad includere l'uomo dotato di genio tra i melancolici naturali e preferisce classificarli tra quelli in cui la *colera nigra* è mescolata alla bile rossa:

Notandum quod melancholici sunt duplices; quidam enim sunt natura frigidi et sicci, maxime in quibus materia dominans secundum Galenum est humor niger, de quibus non est sermo; non enim fuerit in predictis illustribus aut patiuntur pretacta. Sunt autem et alii ex adustione colere ac sanguis; f. 4r. Dicendum igitur, quod melancholici, sive per se sive qualitercumque contingat, precellunt alios in premissis consequenter temperati, licet per se magis, deinde colerici et qui deinceps; melancholia enim est duplex, ut visum est: secundum enim primam coleram nigram sive humorem magis nigrum obiectam non sunt huiusmodi, verum propter secundam, colere permixtam rubee vel adustam.

⁷⁵¹ Cfr. *De animalibus*, in STADLER (1916-1921), II, p. 1305, § 62

⁷⁵² KLIBANSKY et al. (1989), p. 129-130. Nel testo si fa riferimento all'edizione di Venezia del 1505, f. 2r-4r.

Ovviamente per godere di questo talento eccezionale occorre mitigare gli effetti negativi, prodotti dall'eccesso di bile nera, attraverso la medicina⁷⁵³.

Un decisivo sviluppo di queste teorie si avrà poi nel Rinascimento, quando l'arte medica verrà contaminata dalle suggestioni astrologiche diventando una disciplina iatromatematica⁷⁵⁴. Anche se il processo era già iniziato nel XIII secolo con l'opera di Michele Scoto, Pietro d'Abano e Arnaldo da Villanova, questo passaggio non può in ogni modo ignorare l'influenza dell'apporto della scuola medica salernitana nel trattato del XII secolo dal titolo *Flores diaetarum* (attribuito al francese Johannes de Sancto Paulo) un centone divulgativo che riportava delle prescrizioni dietetiche. Nella parte dedicata alla teoria dei temperamenti si faceva riferimento alla distribuzione degli umori durante le stagioni, le ore della giornata e le età dell'uomo. Nel *Regimen Salernitanum* il melancolico è descritto in questo modo, introducendo anche le caratteristiche positive del temperamento:

*Restat adhuc tristis colerae substantia nigra,
Quae reddit pravos, pertristes, pauca loquentes.
Hi vigilant studiis, nec mens est dedita somno.
Servant propositum, sibi nil reputant fore tutum.
Invidus et tristis, cupidus dextraeque tenacis,
Non expers fraudis, timidus, luteique coloris*⁷⁵⁵.

Nelle rappresentazioni iconografiche dell'atteggiamento tipico del melancolico c'è, come abbiamo detto, quella del capo sorretto dalla mano o dal pugno chiuso. L'elemento del pugno chiuso era stato associato all'avarizia (uno dei caratteri attribuiti alla complessione dei melancolici)⁷⁵⁶. D'altra parte, nelle illustrazioni mediche relative al trattamento dei melancolici, ne esistono alcune in cui torna questo tratto del pugno chiuso, qui dovuto - naturalmente - alla tensione spasmodica dei sofferenti⁷⁵⁷. Nelle tavole di cauterizzazione venivano illustrate, infatti, le procedure per trattare gli alienati, o

⁷⁵³ Ficino, infatti, ne darà la miglior proporzione possibile: otto parti di sangue, due di bile gialla, e due di bile nera (FICINO, 1998, p. 118, 49-52): *sed [atra bilis] bili sanguinique adeo misceatur, ut corpus unum conficiatur ex tribus, dupla sanguinis ad reliqua duo proportione compositum; ubi octo sanguinis partes, duae bilis, duae iterum atrae bilis portiones existant*. AGRIPPA (1531, 2. 27) modifica ancora il rapporto ideale a discapito della bile nera (otto di sangue; quattro di flegma; due di bile gialla; una di bile nera).

⁷⁵⁴ KLIBANSKY et al. (1989), p. 159.

⁷⁵⁵ KLIBANSKY et al. (1989), p. 185.

⁷⁵⁶ Vedi Dante, *Inferno*, VII. 56-57: Questi resurgeranno del sepolcro, / Col pugno chiuso.

⁷⁵⁷ KLIBANSKY et al. (1989), p. 453.

mediante cauterizzazione o mediante trapanazione del cranio⁷⁵⁸. Riporto, sempre in Appendice (fig. 29), un'immagine tratta dall'*Opusculum Scholae Salernitanae*⁷⁵⁹ dal titolo *De conservanda bona valetudine*⁷⁶⁰, che, come la precedente, mostra un diretto collegamento tra teoria degli umori, follia, età e condizione di salute: qui è rappresentato lo stato melancolico come infermità e vecchiaia. Anche nel ritratto di Saturno, in entrambe le redazioni del *Baldus*, si può notare lo stesso atteggiamento curvo della postura (T. 412: *Cum bastone suas vadit numerando pedatas*. C. 465: *It gobbus terrae, numerat bastone pedanas*).

Sebbene in nessun trattato medievale il melancolico era rappresentato come avaro o ladro, Nicola Cusano aveva detto che la sua attitudine era quella di procurarsi grandi ricchezze anche con metodi disonesti⁷⁶¹. Ed essendo già nell'antichità Saturno il dio dell'età dell'oro, distributore e guardiano delle ricchezze, è stato spesso identificato come protettore anche dei ricchi (Albumasar, nei *Flores astrologiae* afferma che Saturno est significator divitum).

Un ulteriore passo nello studio della melancolia fu compiuto da Antonio Guainerio (vissuto nella prima metà del XV secolo e attivo nell'Università di Padova), autore di un trattato in cui - partendo da una trattazione scolastica della materia - stabiliva il primo collegamento tra la melancolia e la teoria dell'influsso di Saturno e della reminiscenza⁷⁶².

La grande svolta si ebbe però con Ficino. Dopo di lui l'arte medica si ridusse alla ricerca del metodo migliore per utilizzare le forze generate dal cosmo, fino ad arrivare alla magia. Secondo la teoria astrologica, infatti, gli umori e i temperamenti derivavano dall'influsso del pianeta presente nel cielo all'ora della nascita. Saturno, associato al

⁷⁵⁸ KLIBANSKY et al. (1989), p.455, ill. 76, qui riportata in Appendice (Fig. 28). L'immagine è tratta dal Cod. *Amplonianus*, Q. 185, f. 247v. Si tratta del Q. 185, f. 247v, conservato nella biblioteca di Erfurt.

⁷⁵⁹ *Regimen Sanitatis Salernitanum, Conservandae Bonae Valetudinis Praecepta Longe Saluberrima, Regi Angliae Quondam A' Doctoribus Scholae Salernitanae Versibus Conscripta: Nunc Demum Non Integritati Solum Atque Nitori Suo Restituta, Sed Rhythmis Quoque Germanicis Illustrata* [...] Stampato a Francoforte da Heredes Christian Egenolph nel 1559, f. 239v.

⁷⁶⁰ L'opera è stata riprodotta in numerose edizioni a Francoforte.

⁷⁶¹ NICCOLÒ DA CUSA (1514), III, f. 75v: *Debet itaque citharoedus rex esse, et qui bene sciat [...] concordiam observare [...] sit itaque cura imperatori, ut recte ad modum experti medici corpus in sanitate servet [...] Nam dum videri aliquam ex quattuor complexionibus excedere a temperamento vel deficere, et propterea corpus distemperamentum, vel propter abundantem avaritiosam melancoliam, quae pestes in corpus seminavit varias, usuram, fraudes, deceptiones, furta, rapinas et omnes eas artes, quibus absque labore cum quadam calliditate deceptiora divitiae magnae quaerunt, quod absque laesione Reipublicae fieri nequit, vel si ex colericis dissidiis, bellis, discisionibus et divisionibus [...]: quaerat medelam et audiat libros et consilia peritissimorum quorundam Reipublicae medicorum*. Cfr. KLIBANSKY et al. (1989), p. 448.

⁷⁶² KLIBANSKY et al. (1989), p. 161-162.

temperamento melancolico, era freddo e secco, due qualità ostili alla vita, ma essendo allo stesso tempo il protettore della fertilità agricola, poteva emanare anche influssi positivi. Già Plotino, infatti, considerando Cronos l'antenato di tutti gli dei - perché soggiornava nella parte più elevata del cielo - lo identificò con lo Spirito o Intelletto, contrapponendolo a Zeus che rappresentava invece l'Anima. In questo modo Saturno pervenne anche a simbolizzare la facoltà più pura e più alta del pensiero. Questa ambiguità permise alla melancolia di non essere più considerata solo come malattia, ma anche come dono.

6.4.3. La melancolia come *furor* divino

Nell'*In somnium Scipionis* di Macrobio l'Anima, nella sua discesa, riceve da Saturno le facoltà intellettive: *in Saturni, ratiocinationem et intellegentiam, quod λογιστικόν et θεωρητικόν vocant*⁷⁶³. Dante stesso, nel XXI canto del Paradiso, pone le anime speculari (San Pier Damiani e San Benedetto) nella sfera di Saturno, ed è nel silenzio di questa sfera che il poeta potrà contemplare la divinità⁷⁶⁴.

Ma affinché l'ambivalenza della melancolia divenga furore divino (nel senso platonico) bisogna appunto attendere l'elaborazione ficiniana:

*Ut meminerimus quantum atra bilis, immo candida bilis eiusmodi, quaerenda et nutrienda est tanquam optima, tantum illam quae contra se habet (ut diximus) tanquam pessimam esse vitandam*⁷⁶⁵.

L'ambivalenza saturnina sposterà l'attenzione (al di là dell'affermazione semplicistica di un'interpretazione neoplatonica dei *Problemata* pseudoaristotelici) al concetto di libero arbitrio come scelta tra male e bene⁷⁶⁶. Marsilio Ficino dedicherà ampio spazio a questo tema⁷⁶⁷, presentando la più completa definizione dell'uomo geniale e

⁷⁶³ *In Somn. Scip.* 1. 12. 13.

⁷⁶⁴ Dal cielo di Saturno si innalza una scala d'oro attraverso la quale salgono e scendono le anime. Qui le armonie celesti si tacciono, e in questo senso si può notare una qualche reminiscenza del silenzio dell'antico dio Cronos. Al che, la domanda di Dante (vv. 58-60): "e di' perché si tace in questa rota / la dolce sinfonia di paradiso, / che giù per l'altre suona sì devota".

⁷⁶⁵ FICINO (1998), p. 122, 31-34.

⁷⁶⁶ Questo pensiero sarà tangibile nella *Città di Vita* di Matteo Palmieri.

⁷⁶⁷ KLIBANSKY et al. (1989), p. 406-415.

melancolico⁷⁶⁸. Nel *De Vita*, infatti, se la melancolia viene comunque da Saturno, è di fatto un dono unico e divino, per la sua vicinanza a Dio:

[3. 5.] *Hactenus quam ob causam Musarum sacerdotes melancholici vel sint ab initio vel studio fiant, rationibus primo coelestibus, secundo naturalibus, tertio humanis ostendisse sufficiat. Quod quidem confirmat in libro Problematum Aristoteles, omnes enim inquit viros in quavis facultate praestantes melancholicos extitisse. Qua in re Platonicum illud quod in libro De scientia scribitur confirmavit, ingeniosos videlicet plurimum concitados furiososque esse solere. Democritus quoque nullos inquit viros ingenio magnos, praeter illos qui furore quodam perciti sunt, esse unquam posse. Quod quidem Plato noster in Phaedro probare videtur, dicens poeticas fores frustra absque furore pulsari. Etsi divinum furorem hic forte intelligi vult, tamen neque furor eiusmodi apud physicos aliis unquam ullis praeterquam melancholicis incitatur.*⁷⁶⁹

[3. 22] *Tu vero potestatem Saturni ne negligas. Hunc enim ferunt Arabes omnium potentissimum. Planetas sane vires eorum subire ad quos accedunt, omnes vero ad eum accedere potius quam vicissim, planetasque coniunctos illi natura illius agere. Est enim ipse inter planetas orbis amplissimi caput*⁷⁷⁰.

Arriviamo, infine, a Enrico Cornelio Agrippa con il suo *De Occulta Philosophia*. L'opera venne pubblicata nel 1531, ma era già stata diffusa in una versione manoscritta dal 1510⁷⁷¹. In questo trattato sono presenti due capitoli sul *furor melancolicus* e, nella prima stesura dell'opera, sono quasi assenti i riferimenti cabalistici e scarse le indicazioni di magia pratica che verranno aggiunti alla versione definitiva. Predomina il misticismo neoplatonico e orientale, e si presuppone una conoscenza profonda degli scritti di Ficino. Distingue, come Ficino, la magia bianca dalla negromanzia.

Nel terzo libro Agrippa indica come giungere, alla scoperta della verità indicando il vaticinio come mezzo della rivelazione diretta in cui l'anima viene ispirata dalle potenze superiori. Questa visione è compatibile con il dogma cristiano. I demoni, intelligenze corporali, hanno la loro luce in Dio e la trasmettono agli uomini con fini di rivelazione o seduzione. Sono divisi in tre ordini: i super celesti, i mediani (che abitano le sfere celesti) e gli inferiori. Il vaticinio è possibile quando l'anima è in quella

⁷⁶⁸ Da una lettera di Ficino a Cavalcanti, databile tra il 1470 e il 1480, sembra che inizialmente anche per lui Saturno è foriero di un destino essenzialmente funesto (che si impegnerà a combattere attraverso le sue conoscenze mediche, ma anche con la pratica della magia astrale neoplatonica).

⁷⁶⁹ FICINO (1998), p. 116, 1-11.

⁷⁷⁰ FICINO (1998), p. 366, 59-62.

⁷⁷¹ Hans Meier ha dimostrato che Agrippa inviò il manoscritto a Tritemio nella primavera del 1510, e che questo fu riprodotto in numerose copie, cfr. KLIBANSKY et al. (1989), p. 557.

disposizione (*vacat*) per cui le influenze spirituali possono raggiungerla. Le forme di *vacatio animae* in cui si può essere raggiunti dai demoni sono tre: i sogni, la contemplazione (*raptus*) e l'illuminazione (*furor*). L'elemento più interessante è contenuto in un passo in cui viene detto che il *furor* può essere indotto dalle Muse, da Dioniso, da Apollo o da Venere, ma anche e soprattutto dalla melancolia:

Furor est illustratio animae a dii vel a demonibus proveniens; unde Nasonis hoc carmen:

*Est deus in nobis, sunt et commercia coeli,
Sedibus aethereis spiritus ille venit*⁷⁷².

*Huius itaque furoris causam, que intra humanum corpus est, dicunt philosophi esse humorem melancolicum, non quidem illum, qui atra bilis vocatur, qui adeo prava horribilisque res est, ut impetus eius a phisicis ac medicis ultra maniam quam inducit, eciam malorum demonum obsessiones afferre confirmatur. Humorem igitur dico melancolicum, qui candida bilis vocatur et naturalis. Hic enim quando accenditur atque ardet, furorem concitat ad sapientiam nobis **vaticiniumque conducentem**, maxime quatenus consentit cum influxu aliquo celesti, precipue Saturni. Hic enim cum ipse sit frigidus atque siccus, qualis est humor melancolicus, ipsum quotidie influit, auget et conservat; preterea cum sit arcane contemplationis auctor ab omni publico negotio alienus ac planetarum altissimus, animam ipsam tum ab externis officiis ad intima semper revocat, tum ab inferioribus ascendere facit, trahendo ad altissima scientiasque ac futurorum presagia largitur. Unde inquit Aristoteles in libro problematum ex melancolia quidam facti sunt sicut **divini predicentes futura** ut Sibille et Bachides, quidam facti sunt poete [...] Plerumque etiam videmus homines melancolicos rudes, ineptos, insanos, quales legimus extitisse Hesiodum, Jonem, Tymnicum Calcidensem, Homerum et Lucretium, sepe furore subito corripiti ac in poetas bonos evadere et miranda quedam divinaque canere etiam que ipsimet vix intelligant*⁷⁷³.

Come avevo anticipato, gli elementi evocati da questo passo del *Baldus* sono molteplici e necessitavano di alcune premesse teoriche. Il primo elemento, che emerge dalle varianti della Toscolanense, è lo stato melancolico (tristezza o vero e proprio morbo) che si diffonderebbe sugli astanti al solo sentir parlare di Saturno.

Sebbene a livello mitologico Cingar abbia stravolto il mito in entrambe le versioni

⁷⁷² Ov. *ars.* 3. 549-550.

⁷⁷³ Riporto il testo dal ms. Q50, III. § 31 fol 104r ss. (conservato nella Biblioteca dell'Università di Warburg) che Hans Meier ha identificato come la prima versione del *De Occ. Phil.* del 1510.

(nella prima non viene precisata l'ascendenza di Giove; nella seconda Saturno è evirato dai suoi tre figli gemelli) la sola cosa certa è l'accento dato alla castrazione di Saturno e quindi alla sua immagine sterile, incapace di procreare. Segue poi la sua descrizione come vecchio decrepito e malato. Entrambe queste due sezioni attingono al repertorio della tradizione mitica (rielaborata parodicamente) e a quella medica, con il catalogo delle malattie.

Due elementi, però ci riportano indietro agli episodi precedenti. Il primo, il più diretto e segnalato all'inizio, è il parallelo che possiamo fare con il ritratto dell'Inverno (nel cielo del Sole): definito *melancolicus* e somigliante alle rappresentazioni del vecchio che si scaldava le ginocchia davanti al fuoco delle miniature del *Tacuinum Sanitatis*. Ma per un altro verso, questa immagine di Saturno è analoga anche a quella del Tempo che risiedeva nel palazzo del Sole, definito nella *Toscolanense*, al verso 165, come *puer senex*. Questa immagine è compatibile con quella del vecchio Crono (come tempo ciclico) che mangia i suoi figli. Come questo dio, nella versione della *Cipadense*, è per un altro verso sterilizzato in quanto non è il vero padre delle stagioni (essendo queste generate adulterinamente da Natura e dallo stesso Sole).

Per quanto riguarda la teoria dell'influsso astrologico sul carattere dell'uomo, una di quelle prodotte da Saturno è l'avarizia (nel senso di avidità di denaro). Dobbiamo ricordare, a questo punto, che alla fine dell'episodio alchemico nella sfera di Saturno della *Cipadense* (vv. 340-344), c'è un riferimento, all'interno della rivelazione di Manto, a proposito di cosa sia l'insegnamento più importante per gli eroi:

*effectus varios, et habendi denique plenam
semper ducattis borsam donavit avisum:
quod magis importat, magis altum recat honorem,
quam studiando libros et stellis perdere sennum.*

L'ambivalenza di questo elemento venale, nel suo essere posto al termine della scoperta della Pietra Filosofale (dopo una rivelazione profetica della fata) è compatibile con la duplicità di Saturno, di cui abbiamo delineato le caratteristiche peculiari. L'elemento profetico, inoltre, dà senso anche all'intermezzo iniziale - poi cassato dalla *Cipadense* - in cui la sapienza di Cingar è fatta risalire allo studio di Zoroastro (*Cumque prophetabus semper vixisse striabus*). Non è un caso che questo dialogo venga posto quando la digressione deve trattare del cielo di Saturno: il pianeta ambivalente, quello da cui scaturisce il *furor* divino, la verità rivelata direttamente. Cingar diviene il profeta

strampalato della brigata in mare, laddove la rivelazione “seria” avrebbe dovuto essere quella della fata Manto, in una sorta di rapporto speculare che lega i due episodi, quello alchemico a quello astrologico. Questo legame è possibile considerando una lettura macaronica delle teorie di Ficino e, soprattutto, di Agrippa.

Per concludere devo aggiungere un ultimo, dovuto, riferimento iconografico a quella che probabilmente è la più interessante rappresentazione della melancolia prodotta nel XVI secolo e che contiene in sé molte delle caratteristiche che ne fanno un elemento trattato sia dalla magia, sia dalla scienza medico-astrologica. Mi riferisco all’incisione di Albrecht Dürer dal titolo *Melancholia I* (fig. 30). Non è questo il luogo per diffondersi su un commento dell’opera, tra l’altro già abbondantemente reso da altri. Mi interessa però riportare la notizia che quest’incisione sembra essere stata ispirata da un quadro di Mantegna, a tutt’oggi disperso, ma di cui si ha notizia attraverso un inventario del 1685, conservato nella collezione di Cesare Ignatio d’Este a Ferrara⁷⁷⁴. Nel capitolo sul cielo del Sole, la *Toscolanense* faceva un esplicito riferimento a questo artista, verso la cui opera - come abbiamo visto - sono in debito diversi passi folenghiani. Per questo motivo, non avendo più a disposizione il quadro originale di Mantegna, voglio presentare ipoteticamente gli elementi presenti nell’incisione di Dürer come compatibili con la struttura di questo episodio del *Baldus*. Nell’immagine è infatti evidente l’attenzione all’elemento profetico, rappresentato dall’avvistamento delle meteore e dal quadrato magico di Giove⁷⁷⁵.

Attorno alla figura principale (una figura femminile con le ali, e quindi non umana) ci sono elementi alchemici: un piccolo *athanor*, delle pinze e un soffierto, ma anche la clessidra e la bilancia dell’orafo. Ai piedi di Melancolia c’è una borsa e delle chiavi, che rappresentano il potere e la ricchezza. Questi ultimi elementi ci riportano di nuovo alla conclusione dell’episodio di Manto, ma potrebbero indicare anche un ulteriore legame tra Cingar e Saturno, quasi allo stesso livello (sebbene declinato più chiaramente soltanto nella *Toscolanense*) di quello che lo legava a Mercurio. Saturno è infatti anche protettore degli avidi e di coloro che si vogliono procacciare le ricchezze in modi disonesti, ma anche il nume delle virtù speculative. In questo senso è ulteriormente

⁷⁷⁴ MAKOWSKI (2012).

⁷⁷⁵ Il quadrato magico dell’incisione è tratto dal *De Philosophia Occulta* di Enrico Cornelio Agrippa dove è chiamato Tavola di Giove. Si tratta di un quadrato contenente 16 numeri la cui somma, in tutti i sensi dà sempre il risultato di 34. Per Agrippa si tratta di uno dei nomi divini bivalenti: indicherebbe un’intelligenza benevola e un genio malefico.

giustificata la lunghissima digressione astrologica che recita Cingar nei modi di una verità profetica rivelata.

7. De Zodiaco

Togna.

<i>In vobis coeli septem descripsimus orbes,</i>	<i>En vobis coeli septem descripsimus orbes,</i>
#	<i>quos male scripserunt veteres, peiusque moderni,</i>
#	500 <i>seu sit Aristotel, seu Ginus, sive Macorbi.</i>
#	<i>Restat ut octavam veniamus dicere zonam.</i>
<i>Non reliquas refero casones astronomiae,</i>	#
445 <i>Nam vobis facerem longis fastidia verbis.</i>	#
<i>Subseguita, Leonardus ait, mi Cingar, Higinum</i>	#
<i>Audio, dum loqueris, narrare galantiter astra.</i>	#
<i>Sum contentus, ait Cingar, solabor utrumque.</i>	#

Un ulteriore intermezzo, contrassegnato nella *Toscolanense* dalla rubrica interlineare *Togna*, separa la materia astronomica che riguarda i pianeti dallo Zodiaco. Il tono tra le due redazioni è diverso: in *T*, Cingar è riluttante a proseguire il discorso per paura di annoiare gli astanti. Nuovamente Leonardo insiste per ascoltare le *fabulae* mitologiche tratte dai catasterismi che sembrerebbero essere stati descritti *galantiter*⁷⁷⁶ da Iginio. In *C*, al contrario, Cingar conclude la parte dedicata ai sette pianeti, aggiungendo una nota di biasimo nei confronti di chiunque ne abbia parlato prima, sia gli antichi, sia i moderni (*quos male scripserunt veteres, peiusque moderni*) misconoscendo addirittura l'autorità di Aristotele (oltre quella di Iginio e di Macrobio).

De Zodiaco.

<i>Est via longa nimis, coelum quae circuit omne,</i>	<i>Est via longa nimis, coelumque circuit omne,</i>
450 <i>Per quam si vades nunc magnum frigus habebis,</i>	<i>per quam si vadas nunc magnum frigus habebis,</i>
<i>Nunc nimius faciet caldus bagnare camisam,</i>	<i>nuncve nimis faciet caldus bagnare camisam,</i>
<i>Nunc refrescabis mansueta corpus ab aura,</i>	505 <i>nunc refrescabis Zephyri sub flamine corpus,</i>
<i>Nunc aliquantillum glaciem tibi temperat aestas.</i>	<i>nunc aliquantillum glaciem tibi temperat aestas.</i>
<i>Haec via tam durat, quod pleno Phoebus in anno</i>	<i>Haec via tam durat, quam pleno Phoebus in anno</i>
455 <i>Vix addit metam, sed apuntum terminat illam.</i>	<i>vix venit ad metam, sed apuntum terminat illam.</i>
<i>In primo introitu cum flexis cornibus ecce</i>	<i>In primo introitu cum flexis cornibus ecce</i>
<i>Apparet montonus habens in tergore Phrixum.</i>	510 <i>apparet Montonus, habens in tergore Phrixum.</i>
<i>Ex auro tota est radians sua lana tirato.</i>	<i>Ex auro tota est radians sibi lana tirato.</i>
<i>Post caminamentum mensis renovata per arva</i>	<i>Postque andamentum mensis renovata per arva,</i>

⁷⁷⁶ Il termine, una neoconiazione macaronica in forma di avverbio, è usato anche altrove nel *Baldus* per indicare una modalità di esprimersi divertente, ma lecita - niente affatto popolare o volgare - secondo i codici delle buone maniere cortigiane.

- 460 *Taurum cornuta retrovas cervice biancum,
Audet is Europam spallis gestare putinam,
Posteriora tenens in fonte sepulta liquenti.
At quia mos bovis est mostazzo fundere bavam,
Iugiter hunc septem curant forbire sorores,*
- 465 *Quas gaioffazzus fugat hic, fugat illic Orion.
Non procul incontras geminos insemma fradellos.
Primus nomatur Castor, Polluxque secundus,
Hos, Helenamque simul Iove natos Laeda covavit,
Quos tam grandis amor iunxit, quod Iuppiter ambos*
- 470 *Transtulit in coelum, nautisque favere dicavit.
Ulterius vadens, caveas quia pestifer Hidra
Sibilat herculeo quondam mutilata labore,
Cuius colla premit cum zanchis Gambar apertis.
Sed cum sudorem sentis bagnare camisam*
- 475 *Ecce Leonazzus boscamine saltat ab atro,
Ac super hydrinum ventronem saltat Oachenf,
Sed domat ipsius pulcherrima Virgo furorem,

Quae Virgo fletus maiori tempore spargit,

Namque parum curant illam qui regna gubernant,
#*
- 480 *Saepeque Iustitiae signores terga revoltant.
Scorpius egreditur gelida de valle superbus,
Horrendas aperit brancas, codamque recurvat,
Sternere poltronem disponit Oriona solus,
Sustentatque duas sua zampa sinistra bilances.*
- 485 *Inde Sagittarius per frigora rura cavalcat,
Vel cumulat glaciem, vel calcibus alligat undas,
Tempora disponit studiosis grata poetis,
Musarum quoniam nutrix sua mater habetur.
Evacuare duas non cessat Aquarius urnas,*
- 490 *Perque suas nudas squamoso tergore pisces
Guizzant, Zodiacus vasto sic terminat orbe.

#*
- Glosse di T**
- 473 *Zanchae, chelae.*
- 476 *Oachenf, idest plictisiconia*
- Taurum cornuta retrovas cervice biancum,
qui bellam quondam Europam tulit ultra marinam.*
- 515 *Sed quia mos bovis est de muso fundere bavas,
bavas continuo nettant, forbentque mocino
septem Donzellae, quas Pleiades esse provatur,
quasve bufalazzus violare menazzat Orion.
Non procul incontras geminos insemma fradellos:
520 primus chiamatur Castor, Polluxque secundus.
Hos, Helenamque simul mater velut ova covavit.
Quos tam strictus amor iunxit, quod Iuppiter illos
transtulit in coelum, nautisque favere dicavit.
Ulterius vadens, caveas, ne pestifer Hydrus
525 te voret, Herculeis quondam mutilatus ab armis,
cuius colla premit cum zanchis Gambar apertis.
Mox quum sudorem sentis bagnare camisam
ecce Leonazzus boscamine saltat ab atro
ac super hydrinae balzat ventralia panzae,
530 quem tamen Erigone virgo bellissima lenit
atque briam ponit, coelumque per omne cavalcat,
quae tamen ah virgo maiori ex tempore plorat,
plorat abundantanti meschinula saepe piantu.
Namque parum curant illam qui regna governant,
535 illam, quae dicta est Astraea puella Tonantis,
cui nunc incagant reges, et mille tyranni.
Scorpius egreditur gelida de valle superbus
horrendasque manus aperit, curvatque codazzam.
Sternere qui solo disponit Oriona calzo.
#*
- 540 *Inde Sagittarus per freddi litora trottat,
tum cumulat giazzam, tum passibus alligat undas,
tempora disponit studentibus ille poetis,
Musarum quoniam nutrix concepit eundem.
Evacuare duas non finat Aquarius ollas
545 perque suas guizzantur aquas, scherzantque vicissim
squamigeri Pisces, seu rombi, sive varoli,
quos aliquando mea spero frixare padella.
Haec sunt illa quidem centurae Signa rotundae
per quorum campos it Sol, Solisque sodales.*

Seguendo un ordine simile a quello dei poemi aratei, dopo aver parlato dei pianeti, Cingar inizia la digressione sullo Zodiaco descrivendo l'orbita del sole, che produce

l'alternanza delle stagioni: l'inverno (*magnum frigus habebis*), l'estate (*nimius faciet caldus*), la primavera (*refrescabis mansueta corpus ab aura / refrescabis Zephyri sub flamine corpus*), l'autunno (*aliquantillum glaciem tibi temperat aestas*).

La sequenza dei segni - composta da un semplice elenco nella prima parte dei poemi - non è la stessa seguita da Arato e dagli autori latini che si ispirano al suo poema: l'ordine seguito da Cicerone e da Avieno parte dal segno del Cancro, mentre Germanico inizia da quello dell'Ariete. Al contrario, il maggior spazio che viene dato ai singoli catasterismi zodiacali è presente nella più generale descrizione delle costellazioni poste nell'ordine in cui si trovano nell'emisfero boreale: non c'è, come nel *Baldus*, un passo unico dedicato allo Zodiaco. A differenza di questi, il *Liber introductorius* di Michele Scoto⁷⁷⁷ - che venne scritto poco prima del 1230 - dedica una più lunga sezione allo Zodiaco.

I catasterismi indicati da Cingar sono in linea con la tradizione: l'Ariete dal vello d'oro ha in groppa Frisso, il Toro bianco richiama il mito del rapimento di Europa da parte di Giove. Il toro ha ben sette ancelle che gli forbiscono il muso dalla bava che nella *Cipadense* sono identificate con le Pleiadi. Effettivamente la costellazione delle Pleiadi occupa una zona del cielo identificata con la spalla del Toro, e anche Cicerone (*Arat.* 33) dice: *septem dicier, ut veteres statuere poetae*. In effetti, le sette ancelle sono inizialmente identificate da Igino (*astr.* 2.21) con le Iadi:

Cuius oris effigiem quae continent stellae Hyades appellantur. Has autem Pherecydes Atheniensis Liberi nutrices esse demonstrat, numero septem, quas etiam antea nymphas Dodonidas appellatas.

Ma poi parlando delle Pleiadi, alludendo al loro numero, dice: (...) *Hae numero Septem dicuntur, sed nemo amplius sex potest videre*⁷⁷⁸. Conclude infine il passo aggiungendo la storia del loro catasterismo che coinvolge Orione:

Sed has Pliadas antiqui astrologi seorsum a Tauro deformaverunt, ut ante diximus, Pliones et Atlantis filias. Quae cum per Boetiam cum puellis iter faceret, Oriona comitatum voluisse ei vim afferre; illam fugere coepisse, Oriona autem secutum esse

⁷⁷⁷ Cfr. EDWARDS (1978), p. XXIII. Nel Proemio Scoto ammonisce il lettore che, per essere un buon astrologo, è necessario studiare soprattutto i segni dello zodiaco e i sette pianeti. Scoto spiega che i corpi celesti non sono le cause degli eventi, ma solo un segno di essi.

⁷⁷⁸ Così anche CIC. *Arat.* 29-30: *Hae septem vulgo perhibentur more vetusto / stellae, cernuntur vero sex undique parvae.*

annos VII neque invenire potuisse. Iovem autem puellarum misertum, iter ad astra constituisse, et postea a nonnullis astrologis caudam Tauri appellatas.

In ogni caso, nello schema folenghiano, qui le Pleiadi sono funzionali ad introdurre la figura di Orione. È importante segnalare che questo mito diviene centrale in questa parte finale della digressione, soprattutto nella *Toscolanense* che dedica, al termine dello Zodiaco, una porzione abbastanza corposa di versi (cassati nell'edizione successiva) alla storia della nascita del cacciatore celeste.

I Gemelli sono rappresentati canonicamente come Dioscuri. Secondo la tradizione Zeus li avrebbe generati, assumendo le forme di un cigno, con Leda. Orazio, in *ars.* 147 (*nec gemino bellum Troianum orditur ab ouo*), allude addirittura a uova gemelle: da una sarebbero usciti Castore e Polluce (*Transtulit in coelum, nautisque favere dicavit*) - in questo caso connotati come protettori dei naviganti - dall'altra Elena.

Il catasterismo successivo, quello del Cancro, richiama l'impresa di Ercole contro l'Idra di Lerna. Possiamo leggere questa versione del mito in Avieno, che di norma arricchisce le *fabulae* mitologiche più degli altri poeti aratei, ai vv. 379-390:

*Alvo Helices Cancer subvolvuitur, astraque Cancro
Iuno, novercales ut semper proderet iras,
praestitit. Hic etenim, Lernaei gurgitis hydram
ureret Alcides cum flammiger, ausus in ipsum
reperere victorem. Qua duro concava dorso
tegmina curvantur, geminus micat ardor in auras.*

La stessa versione si legge nei *Catasterismi* di Eratostene (XI), in Germanico (*Arat.* 543-546) e in Igino (*astr.* II, 23):

*Hic dicitur Iunonis beneficio inter astra collocatus quod, cum Hercules contra Hydram
Lernaeam constitisset, ex palude pedem eius mordicus arripuisset; quare Herculem
permotum eum interfecisse, Iunonem autem inter sidera constituisse ut esset cum
duodecim signis quae maxime solis cursu continentur.*

Nella versione folenghiana, da questo momento in poi, sembra che Cingar vada rappresentando una scena in movimento, nella quale le costellazioni si muovono e interagiscono tra di loro. In effetti, i catasterismi zodiacali venivano descritti dettagliatamente soltanto nella seconda parte dei poemi aratei - quella dedicata alle loro levate - in cui era visibile l'alternanza degli astri nella volta celeste. È evidente come

Folengo, dal segno del Cancro a quello dello Scorpione, tragga ispirazione da questa sezione del modello.

A proposito dell'Idra, infatti, ammonisce: (T) *Ulterius vadens, caveas quia pestifer Hidra / Sibilat herculeo quondam mutilata labore*; (C) *ne pestifer Hydrus / te voret, Herculeis quondam mutilatus ab armis*.

Il Leone, in estate, è pronto a balzare fuori dal bosco: l'indicazione della stagione estiva è declinata con le stesse modalità che abbiamo incontrato nel cielo del Sole (*Sed cum sudorem / Mox quum sudorem... sentis bagnare camisam*).

Quindi, arrivando alla Vergine, c'è una serie di versi che pongono qualche problema:

<i>Ac super hydrinum ventronem saltat Oachenf,</i>	<i>ac super hydrinae balzat ventralia panzae,</i>
<i>Sed domat ipsius pulcherrima Virgo furorem,</i>	530 <i>quem tamen Erigone virgo bellissima lenit</i>
#	<i>atque briam ponit, coelumque per omne cavalcet,</i>
<i>Quae Virgo fletus maiori tempore spargit,</i>	<i>quae tamen ah virgo maiori ex tempore plorat,</i>
#	<i>plorat abundantia meschinula saepe piantu.</i>
<i>Namque parum curant illam qui regna gubernant,</i>	<i>Namque parum curant illam qui regna governant,</i>
#	535 <i>illam, quae dicta est Astraea puella Tonantis,</i>
480 <i>Saepeque Iustitiae signores terga revoltant.</i>	<i>cui nunc incagant reges, et mille tyranni.</i>

Prima di tutto si può notare una notevole differenza tra le due redazioni: nella *Cipadense* si osserva facilmente la rielaborazione della versione di Igino (*astr.* 2,25) - ripresa anche da Basinio da Parma - in cui il catasterismo della Vergine viene riferito alla storia di Icaro (devoto a Bacco), che dopo aver insegnato agli uomini l'arte della fabbricazione del vino fu barbaramente ucciso da essi perché credevano si trattasse di un veleno. Sua figlia Erigone guidata dal cane fedele si mise alla ricerca del padre, ma ritrovato il cadavere si suicidò impiccandosi. Una seconda versione molto più antica, che risale ad Esiodo, propone il mito della Giustizia (o Astrea) che, tradita dagli uomini, un giorno si allontanò da essi finché Giove ne fece la costellazione della Vergine:

Hanc Hesiodus Iovis et Themidis filiam dicit, Aratus autem Astraei et Aurorae filiam existimari, quae eodem tempore fuerit cum aurea saecula hominum et eorum principem fuisse demonstrat; quam propter diligentiam et aequitatem Iustitiam appellatam; neque illo tempore ab hominibus exteris nationes bello lacessitas esse neque navigio quemquam usum, sed agris colendis vitam agere consuesse; sed post eorum obitum qui sint nati, eos minus officiosos, magis avaros coepisse fieri; quare minus Iustitiam inter homines esse versatam; denique causam pervenisse usque eo dum diceretur aeneum

genus hominum natum; itaque iam non potuisse pati amplius et ad sidera evolasse. Sed hanc alii Fortunam, alii Cererem dixerunt et hoc magis non convenit inter eos quod caput eius nimium obscurum videtur. Nonnulli eam Erigonen, Icari filiam, dixerunt, de qua supra diximus, alii autem Apollinis filiam ex Chrysothemi natam et infantem παρθένον nomine appellatam eamque, quod parva interierit, ab Apolline inter sidera collocatam.

Vediamo che la *Toscolanense* riprende soltanto la versione esiodea, mentre nella *Cipadense* sono inserite entrambe le storie.

Oltre a ciò, si incontra la difficoltà di identificare chi sia questo *Oachenf*, al verso T. 476, con la glossa a margine che recita: *idest plictisiconia*. Non possiamo che fare delle ipotesi basandoci sul contesto astronomico e su una corruzione dell'appellativo *Oethaeus* riferito ad Ercole. Un possibile ipotesto è l'*Hercules Oethaeus*, in cui è narrata la morte di Ercole provocata dalla moglie Deianira. Pensando di riconquistare l'amore del marito cosparge una sua tunica con un unguento composto con il sangue del centauro Nesso, che questi le avrebbe affidato - ingannandola circa i suoi reali effetti - dopo essere stato colpito a morte da Ercole. In realtà il sangue del centauro era rimasto impregnato del veleno nel quale Ercole bagnava i propri dardi. Una volta indossata la tunica, Ercole si accorge di essere condannato e, dilaniato dal dolore, si getta su una pira ardente trovando la morte. La tragedia si conclude con il successivo catasterismo dell'eroe.

A rinforzo di questa interpretazione, c'è da aggiungere che nella descrizione del Drago (con cui potremmo identificare l'Idra folenghiana) nei poemi aratei era implicata una costellazione anonima in cui era visibile l'immagine di un uomo inginocchiato che ne calpestava la testa⁷⁷⁹. Arato dice di non conoscerne il nome, ma lo chiama *Engonasin*⁷⁸⁰, l'Inginocchiato. I Babilonesi videro in questa costellazione un dio seduto, ma anche un cane. Questa figura è stata infine identificata con Ercole in lotta contro il serpente a guardia del giardino delle Esperidi⁷⁸¹.

Tuttavia, *Oachenf* non è una traduzione del termine *Engonasin*, che a sua volta è soltanto un nome parlante che indica la posizione del personaggio. Non possiamo sapere se si tratta di uno scherzo di Folengo che ha voluto riempire con un nome inventato il vuoto lasciato dalla tradizione, oppure della ripresa di una lezione corrotta dell'appellativo *Oetheus*. Cercando di sciogliere il significato della glossa si può tuttavia

⁷⁷⁹ Arat. 66.

⁷⁸⁰ Vedi MART. CAP. 8. 827 che ha *Engonasis* al nominativo, come fosse un nome proprio.

⁷⁸¹ Per l'identificazione con Ercole vedi HYG. *astr.* 2. 6. 1 (che la prende dai *Catasterismi* di Eratostene) e AVIEN. *Arat.* 177: *Nam dura immodici memorat sub lege tyranni / Amphitryoniadem primaevo in flore iuvenae.*

fare un'ipotesi: *idest plictisiconia* potrebbe essere una neoconiazione folenghiana formata dai termini *plictis* (dal latino *plico*) e *conia* (dal greco “polvere”) che dà il significato di “piegato nella polvere”. E questo tornerebbe con il significato di Inginocchiato. Nella scena rappresentata da Folengo, comunque, la presenza dell'Idra, del Cancro e del Leone rimandano alle fatiche di Ercole.

Leggendo i versi successivi, vediamo che subito entra in scena, uscendo dalla terra, lo scorpione (*Scorpius egreditur gelida de valle superbus*) collegato ad una versione della morte di Orione: quando questi promise di uccidere tutti gli animali della Terra, Artemide fece uscire dalla terra uno scorpione gigante che lo uccise, con il conseguente catasterismo⁷⁸².

È evidente che qui c'è la sovrapposizione di miti diversi e, soprattutto, l'interazione di più costellazioni. Come già detto, nella descrizione dei segni zodiacali i poemi aratei avevano descritto le loro levate in relazione alle costellazioni che figuravano in quel momento nella volta celeste. La levata dello Scorpione è tra quelle più elaborate, è collegata con il tramonto di Orione che sembra fuggire all'arrivo dell'animale memore della pericolosità del suo aculeo (T. 433: *Sternere poltronem disponit Oriona solus*; C.539: *Sternere qui solo disponit Oriona calzo*).

Il segno della Bilancia appare (*Sustentatque duas sua zampa sinistra bilances*), come appeso alla chela sinistra dello Scorpione, solo nella *Toscolanense*. Che la zampa possa essere intesa come chela viene spiegato in corrispondenza di T.473 (*zanchis*) la cui glossa traduce *Zanchae, chelae*. In effetti nei poemi aratei la Bilancia non è sempre rappresentata come segno autonomo, ma corrisponde alle Chele della precedente costellazione. Nel caso di Germanico, ad esempio, leggiamo:

*Scorpios hinc duplex quam cetera possidet orbe
Sidera, per Chelas geminato lumine fulgens,
quem mihi diva canet dicto prius Orione*

Il Sagittario galoppa nel clima freddo dell'inverno, che è propizio agli studiosi e ai poeti. Un'ulteriore allusione agli elementi che abbiamo già ampiamente analizzato nel paragrafo sul freddo come temperamento saturnino e alla melancolia degli spiriti contemplativi. Qui l'ipotesto è Igino (astr. 2. 27), che riporta la *fabula* di Croto⁷⁸³ per il catasterismo del Sagittario:

⁷⁸² cfr. *Arat.* 638 ss.; MANIL. 1. 387-395.

⁷⁸³ Croto era un satiro figlio di Pan e di Eufeme, nutrice delle muse.

Dicunt enim nonnulli hunc esse Crotum nomine, Euphemes, Musarum nutricis, Filium.

Lo Zodiaco di Cingar termina con i segni dell'Acquario e dei Pesci, omettendo sia nella *Toscolanense*, sia nella *Cipadense* il segno del Capricorno.

Giordano Rodda giustifica l'omissione di questo segno, la cui simbologia richiamerebbe Cristo, dal fatto che verrebbe sostituito dall'allegoria della nascita di Orione, inserita subito dopo. In questo senso anche Orione sarebbe da considerare simbolicamente come una figura cristologica di salvezza⁷⁸⁴. Questa ipotesi lascia però in sospeso un problema, posto dal fatto che nella *Cipadense* l'episodio della nascita di Orione viene cassato senza, però, reintegrare il Capricorno. Per tentare di venire a capo di questa spinosa questione occorre fare un preambolo e analizzare la tradizione legata al segno del Capricorno che si trova alla base di questa narrazione.

7.1. Lo Zodiaco senza il Capricorno

Sempre nel saggio di Rodda viene proposto il significato del Capricorno come una delle due porte del Sole: “la costellazione ospita il cancello per le anime che vengono assunte in cielo, così come il Cancro, all'opposto, è il passaggio verso la terra per quelle che si incarnano nei corpi mortali. Il Capricorno è la sola strada per la salvezza”⁷⁸⁵. Qui si fa riferimento alla lezione di Macrobio⁷⁸⁶, ma la fonte principale di questa tradizione è *L'antro delle Ninfe* di Porfirio, un commento a un ben noto passo di *Od.* XIII. 102-112⁷⁸⁷.

E sulla punta del porto è un ulivo con foglie sottili, | e accanto una grotta graziosa, buia,

⁷⁸⁴ RODDA, (2021), p. 242.

⁷⁸⁵ RODDA (2021), p. 243.

⁷⁸⁶ In questo lavoro ho già accennato a questo argomento a proposito del poema di Matteo Palmieri, *La città di Vita*.

⁷⁸⁷ Cfr. DORANDI (2019). Si tratta della descrizione di una grotta, *topos* del *locus amoenus*, posta presso il porto di Itaca. Custodi dell'antro sono le Ninfe delle montagne, che stanno tessendo delle vesti purpuree con dei telai di pietra (*Od.* 13, 108), simbolo delle anime. Accanto a loro delle anfore di pietra vengono riempite di miele delle api. Secondo Numenio, al quale Porfirio si rifà, le anime inizialmente soggiornano nelle acque divine. E questa idea si può ritrovare anche in Macrobio per il quale tutta la materia è legata all'umidità. Numenio aveva localizzato le due porte ai due segni estremi dello zodiaco, il Cancro e il Capricorno, i tropicali, quelli dove il sole sembra tornare indietro. Nel fare questo riferimento alle porte omeriche, però, intendeva parlare solo dell'orbita annuale del sole dove non c'è né discesa né salita di anime.

| sacra alle ninfe che si chiamano naiadi. | Dentro vi sono crateri e anfore | fatti di pietra:
e vi stipano il miele le api. | Vi sono telai sublimi di roccia, dove le ninfe | tessono drappi
dai bagliori marini, una meraviglia a vederli; | e acque perenni vi sono. Due entrate ha
la grotta, | una a borea è accessibile agli uomini, | l'altra a noto è serbata agli dei: da lì
non entrano | uomini, ma è la via degli eterni⁷⁸⁸.

L'ambiente filosofico in cui la teoria fu sviluppata è quello del medio-platonismo, intriso anche di suggestioni ermetiche, gnostiche ed elementi del mitraismo. I platonici si erano interessati alle porte omeriche che si aprivano nell'antro del porto di Itaca per via dell'idea della discesa e della risalita dell'anima verso il cielo di cui Platone aveva parlato nel mito di Er (*Rep.* 10. 614c). Le anime che scendono ad incarnarsi sono assimilate alle api e come loro sono dette "nate dalla pelle di un bue" (vedi l'episodio della *bougonia* in VERG. *georg.* 4⁷⁸⁹). E come le api fanno ritorno al favo, esse sono destinate a ricongiungersi con Dio. Secondo Porfirio il miele è un elemento utilizzato anche nel mito teogonico in relazione a Urano, Crono e Zeus. Secondo una tradizione orfica⁷⁹⁰, infatti Crono sarebbe stato legato da Zeus e castrato come Urano dopo averlo fatto ubriacare con il miele. Porfirio interpreta il passo come allegoria del rapporto anima-corpo, essendo il miele simbolo del piacere procreativo, necessario alla discesa dell'anima nel corpo⁷⁹¹. Proclo introduce un'ulteriore differenziazione tra queste due porte dicendo che quella del Cancro è usata per la discesa degli uomini, e quella del Capricorno è usata solo dagli dei. In questo modo gli uomini sarebbero esclusi dalla porta del Capricorno. Nel pensiero porfiriano, l'antro è un luogo iniziatico, che mette in comunicazione cielo e terra attraverso le due porte e, seguendo i misteri mitraici, il percorso dell'anima è rappresentato da una scala i cui gradi corrispondono ai sette cieli planetari.

Uno dei problemi astrologici relativi a questa concezione derivava, però, dal riuscire a combinare il numero dei segni zodiacali (12) con quello dei pianeti (7). Fu scelto così di isolare i due luminari e attribuirli ai segni del Cancro e del Leone, per poi abbinare due segni differenti ad ogni pianeta (a Saturno vengono collegati i segni dell'Acquario e del Capricorno)⁷⁹².

⁷⁸⁸ Traduzione di PRIVITERA (2007).

⁷⁸⁹ TURCAN (2015), p. 8.

⁷⁹⁰ Orph. *Fr.* 137, 148, 149, 154 (KERN).

⁷⁹¹ DE PIANO (2014), pp. 168-169.

⁷⁹² Vedi fig. 27 in Appendice, ripresa da HÜBNER 2019, p. 85.

Che Folengo potesse conoscere Porfirio è possibile, perché viene riscoperto nel Rinascimento grazie a Ficino e a Pico, ma non sappiamo quanto conoscesse il greco per accedere ad una lettura diretta⁷⁹³. Sicuramente conosceva Macrobio che tratta distesamente l'argomento sia nel *Commentarium in Somnium Scipionis*, sia nei *Saturnalia*. Sulle porte del Sole presenta una variante a Porfirio in cui viene detto che i Romani identificano il Sole con Giano (MACR. *Sat.* 1. 17. 63-64)⁷⁹⁴:

[63] *Ideo autem iis duobus signis quae portae solis vocantur, Cancro et Capricorno, haec nomina contigerunt, quod cancer animal retro atque oblique cedit eademque ratione sol in eo signo obliquum ut solet incipit agere retrogressum, caprae vero consuetudo haec in pastu videtur ut semper altum pascendo petat, sed et sol in Capricorno incipit ab imis in alta remeare.* [64] *Ἀπόλλωνα Διδυμαῖον vocant, quod geminam speciem sui numinis praeferit ipse inluminando formandoque lunam. Etenim ex uno fonte lucis gemino sidere spatia diei et noctis inlustrat, unde et Romani solem sub nomine et specie Iani⁷⁹⁵ Didymaei Apollinis appellatione venerantur.*

Erroneamente Macrobio utilizza l'interpretazione data da Porfirio alle porte dell'Antro delle Ninfe estendendolo all'episodio in cui Penelope interroga Odisseo (giunto alla reggia in veste di mendicante) in merito ad un sogno in cui avrebbe visto quelle che chiama la due Porte dei Sogni: da quella d'avorio escono i sogni mendaci, e da quella di corno quelli veritieri.

Macrobio utilizza gli elementi platonici espressi da Porfirio per interpretare il significato delle porte di corno e di avorio del VI dell'Eneide: la trasparenza del corno sarebbe simbolo della virtù dei sogni profetici che permettono all'anima di percepire la verità, mentre l'opacità dell'avorio, simbolo del corpo e della materia, ne impedisce la fruizione (MACR. *somn.* 1. 3. 17-19):

[17] *His adsertis, quia superius falsitatis insomniorum Vergilium testem citantes, uersus fecimus mentionem eruti de geminarum somnii descriptione portarum, si quis forte quaerere uelit cur porta ex ebore falsis et e cornu ueris sit deputata, instruetur auctore*

⁷⁹³ Ricordo che il *De Antro* esce nel 1518 in lingua greca a Roma, in un'edizione curata dal Lascaris, vedi p. 187 del presente lavoro.

⁷⁹⁴ Questo elemento può essere interessante visto l'interesse mostrato da Folengo per questa divinità alla quale dedica il poema *Janus*. Mi riservo in altra sede di approfondire l'argomento.

⁷⁹⁵ Nell'etimologia proposta da Cicerone (*nat. deor.* 2. 27. 67) il nome *Ianus* deriva da *ire*, andare. Essendo *initiator custos*, presiedeva alla porta del Capricorno, via della liberazione dalla schiavitù del corpo. Per analogia nel mese di dicembre - regnante il segno del Capricorno - festeggiavano i Saturnali, in cui era costume liberare gli schiavi.

Porphyrio, qui in commentariis suis haec in eundem locum dicit ab Homero sub eadem diuisione descriptum: [18] «Latet, inquit, omne uerum. Hoc tamen anima cum ab officii corporis somno eius paululum libera est, interdum aspicit, nonnumquam tendit aciem nec tamen peruenit, et, cum aspicit, tamen non libero et directo lumine uidet, sed interiecto uelamine, quod nexus naturae caligantis obducit.» [19] Et hoc in natura esse idem Vergilius asserit, dicens:aspice - namque omnem quae nunc obducta tuenti / mortales hebetat uisus tibi et umida circum / caligat nubem eripiam [...]

Dal momento che in *Od.* 24.12 Hermes conduce le anime dei defunti “alle porte del Sole e tra il popolo dei Sogni”, Numenio (che è la fonte di Porfirio) le identifica con i segni zodiacali del Capricorno e del Cancro.

Non sappiamo se questi elementi fossero stati presenti a Virgilio nella costruzione del passo dell’Eneide, magari attraverso una fonte (forse perduta) anteriore a Numenio⁷⁹⁶. Ciò che mi interessa è capire cosa fosse stato trasmesso nel Rinascimento dai commentari tardo-antichi e vedere se è possibile una loro influenza sulla costruzione dello zodiaco folenghiano. Parte della critica, anche illustre⁷⁹⁷, ha considerato la catabasi di Enea come un sogno. Ma questo, nel contesto del poema virgiliano, porrebbe il problema della veridicità del messaggio di Anchise, perché Enea e la Sibilla escono dall’Ade passando per la porta eburnea, quella dei sogni falsi.

Detto ciò, tornando allo zodiaco folenghiano, possiamo ipotizzare che la mancanza del Capricorno indichi un’analoga assenza della Porta corrispondente.

Che per Folengo questa fosse realmente la porta di ascesa delle anime è dimostrato anche da un riferimento presente nella *III Selva del Chaos*, all’altezza del Paradiso Terrestre⁷⁹⁸:

Su ne le piú levate cime, donde
Febo riporta il mattutino giorno,
un monte, c'ha l'inaccessibil sponde
e cento millia passi volge intorno,
vidi che al ciel lunar il capo asconde
e par che tocchi i piedi a Capricorno.

⁷⁹⁶ Questa è l’ipotesi sostenuta da BRENK (1992): Virgilio non fece passare Enea dalla porta di corno perché in realtà era vivo e si dirigeva sulla Terra; oltre a ciò, il termine *cornu* ricorda la costellazione del Capricorno, dove ha sede la porta per la quale le anime ascendono all’Empireo.

⁷⁹⁷ Tra questi NORDEN, (1957⁴), p. 48 e PASQUALI (1920) p. 579.

⁷⁹⁸ Ringrazio la dottoressa Cristina D’Errico (PhD Candidate alla Johns Hopkins University con un progetto sul *Chaos del Triperuno*) per i reciproci scambi sull’argomento e per avermi segnalato il passo.

Lá fui chiamato d'una nebbia scura:

- Vieni oggimai, o santa creatura! -

Da un punto di vista neoplatonico, questa rappresenterebbe quindi la via per la quale le anime dei morti raggiungerebbero l'Empireo. Ciò equivarrebbe a dire che nell'universo folenghiano del *Baldus* - se quello raccontato da Merlino prima e da Cingar poi è un universo reale - non c'è via d'uscita e che quindi il poema si caricherebbe, da qui in poi, di un profondo pessimismo. Non so quanto sia probabile che un lettore contemporaneo a Folengo potesse cogliere questo aspetto. Sono piuttosto orientata a credere ad un movente parodico-letterario che utilizzi il tema delle porte. In tal senso esiste un precedente nell'*Historia Vera* di Luciano in cui i protagonisti passano proprio dalla porta d'avorio. In questo caso, l'espedito è funzionale all'iniziale dichiarazione dell'autore di scrivere soltanto falsità. L'intento parodico è inoltre intensificato dall'aggiunta di altre due porte, una di ferro e una di terracotta⁷⁹⁹. Al pari di Luciano, tutta l'impostazione narratologica del *Baldus* poggia sulla mancanza di un narratore onnisciente e gioca sulla parodia - con l'inserzione di doppie (o anche triple) figure autoriali, che non necessariamente dicono la verità. Non mi meraviglierebbe, quindi - identificando la porta del Capricorno con quella dei sogni veri e immaginando l'avventura del *Baldus* fin dall'inizio costruita al pari di un sogno (*phantasia*) - che i personaggi e i fatti narrati non possano uscire da questo universo per essere considerati reali.

Per la *Cipadense* le cose si complicano un po' anche perché con lo Zodiaco termina la digressione di Cingar (nella *Toscolanense* abbiamo ancora l'episodio della nascita di Orione). L'espunzione del passo potrebbe essere stata funzionale ad un aggiustamento di simmetrie, per essere compatibile con i contenuti dell'*incipit* del libro *Maf. V* e chiudere un cerchio tematico. Come abbiamo visto, all'inizio del libro era stato inserito il *secondo canto di Giuberto* dedicato a Scipione Capece che testimonia, almeno a livello biografico, il contatto di Folengo con gli ambienti valdesiani dell'Accademia Pontaniana. Secondo l'etrodossia valdesiana⁸⁰⁰, in seguito professata esplicitamente da Capece, dopo la morte le anime muoiono (quelle dei malvagi in maniera definitiva, quelle dei giusti cadono - in alcune varianti dell'eresia - in uno stato di sonno, per poi risorgere direttamente il giorno del Giudizio). In questo caso una qualsiasi funzione della porta del Capricorno sarebbe inutile dal momento che l'aldilà eterodosso professava addirittura

⁷⁹⁹ SETAIOLI (2010), pp. 28-29.

⁸⁰⁰ Vedi in questo lavoro il capitolo dedicato al Secondo Carme di Giuberto.

l'inutilità della preghiera ai santi, che non possono rispondere ai postulanti, perché tutte le anime al momento della morte non devono andare in nessun luogo (neanche quelle predestinate alla salvezza o quelle dei Beati).

Queste considerazioni sono, naturalmente, delle ipotesi interpretative che nella sostanza dimostrano solamente quanto Folengo operi a più livelli utilizzando materiali provenienti da ambiti molto distanti tra loro. Non c'è comunque mai la sicurezza della veridicità, soprattutto nell'ambito della digressione astrologica che, dobbiamo sempre ricordare, è posta in bocca a Cingar. Pertanto, non me la sento di concordare con chi ha voluto leggere in questo episodio una professione di fede di Folengo: analizzando gli elementi che compongono questo mosaico, è possibile individuarne i diversi ipotesti, ma bisogna sempre considerare che ciò che ci appare è sempre deformato dalla lente della fantasia macaronica.

8. Orionis nascimentum

La digressione astrologica della *Toscolanense* prosegue con un ultimo episodio dedicato alla nascita di Orione. Cingar, dopo aver terminato la descrizione dello Zodiaco dichiara:

*Dicere terribilem vobis non curo balenam,
Eridanum sileo, leporem, sed Oriona dicam.*

Balena, Eridano, Lepre e Orione sono tutte e quattro costellazioni appartenenti all'emisfero equatoriale (che generalmente vengono trattate nella seconda parte dei poemi aratei, ma in ordine inverso⁸⁰¹), mentre negli *Astronomica* di Igino le ritroviamo nello stesso ordine utilizzato da Cingar, al termine dello Zodiaco.

Raccontare la storia della nascita di un eroe è anomalo rispetto alla tradizione dei catasterismi, perché essi generalmente rappresentano l'ultima fase di una metamorfosi, quando ogni altro tentativo di mutare un destino avverso è vano: allora l'eroe muore e una divinità tutelare lo trasforma in una costellazione. Questo vale naturalmente anche per Orione del quale generalmente, nei poemi astrologici, viene raccontata la morte.

La vicenda mitica di Orione in età classica è molto complessa e ha generato diverse varianti: l'eroe non divenne mai un vero personaggio, ma restò connotato per la bellezza del suo aspetto e per il fatto di essere il "cacciatore celeste"⁸⁰².

Il problema più importante, a cui va data una risposta, è il motivo per il quale Folengo dedica tutto questo spazio a questa costellazione. In effetti Orione, grazie alla sua luminosità, ha attratto l'attenzione degli astronomi fin dai tempi più remoti. La linea delle tre stelle orizzontali ha suggerito che si trattasse della cintura di un cacciatore, mentre l'estensione del suo ammasso - che occupa un'ampia porzione del cielo - è stata messa in relazione con la statura gigantesca dell'eroe. Per aspetto e posizione sembra minacciare sia il Toro, sia le Pleiadi.

Il nome *Orion*⁸⁰³ è attestato già in Omero; Catullo (Carm. 66. 94) riporta *Oarion* per influenza di Callimaco (*Hymn.* 3. 265: *Ὠρίων*). Le tre stelle della cintura sono chiamate da Varrone *Iugula* (L.L. VII. 50: *duae (stellae) clarae quas appellant umeros*;

⁸⁰¹ Orione è generalmente la prima costellazione di cui si parla assieme al Cane maggiore, poi viene la Lepre e quindi la Nave Argo e la Balena (o Mostro marino).

⁸⁰² CALASSO (2016), p. 66-72.

⁸⁰³ LE BOEUFFLE (2010), pp. 129-133.

inter quas quod videtur iugulum, Iugula dicta). Di contro Gundel (*ad loc.*) pensa invece ad un doppio giogo (da *iugula*, plurale). Quale che sia l'etimologia antica, Isidoro utilizza questo termine per indicare il *gladius* di Orione (*orig.* 3. 71. 11: *unde etiam Latini Iugulam vocant, sidus ut videtur armatum et stellarum luce terribile*). Tardivamente appare il termine *Incolo* (probabilmente per un errore dei copisti dei commentari di Arato) e poi *Ingeniculus* (che legherebbe la costellazione all'*Engonasin*).

Giordano Rodda⁸⁰⁴ ha notato un possibile riferimento ad una costellazione definita come *Iugum* nelle *Laudes Merlini* della *Paganini*, all'altezza dell'epitaffio di uno dei compagni di Baldo, dal *nomen omen* di Philoteo (*Captus ab egregio Baldi Philoteus amore, / Infernum vidit, nunc tenet astra iugi*)⁸⁰⁵. Questo personaggio è, come si può notare dallo stesso nome, un *alias* di Teofilo che scomparirà del tutto dalla *Cipadense*. Nel suo saggio, Rodda identifica il *iugum* con la costellazione della Bilancia ascrivendola al segno zodiacale di Folengo. Ma la data di nascita del poeta viene precisata dallo stesso Teofilo nel *Chaos del Triperuno* (8 novembre 1491)⁸⁰⁶:

“Nacque egli (come di me voi sapete meglio) agli otto giorni et hore duodeci di notte, nel mese di Novembre, sotto Scorpione, essendo alhora grandissimo freddo”.

A mio avviso, l'ipotesi di Rodda è un po' troppo forzata: dovremmo presupporre che Folengo intendesse la Bilancia⁸⁰⁷ - come suo segno zodiacale - alludendo alle Chele, e considerandole come parte dello Scorpione.

Sappiamo che a Mantova nel 1473 fu costruito da Bartolomeo Manfredi un orologio astronomico sulla Torre del Palazzo della Ragione. Le 'istruzioni d'uso' di questo orologio sono contenute in un libretto scritto da Pietro Adamo de Micheli e stampato in quegli anni da Paolo Butzbach. Una delle funzioni che poteva assolvere questo orologio era il calcolo dell'ascendente di nascita. Per quanto concerne le ore diurne e notturne esse erano indicate da una fascetta per metà bianca (corrispondente alle dodici ore del giorno) e per metà nera (corrispondente alle dodici ore della notte). Era possibile stabilire a quale ora 'del vulgo' (diciotto diurne, più sei notturne) corrispondesse

⁸⁰⁴ RODDA (2021), p. 139.

⁸⁰⁵ Nella *Toscolanense*, però, il verso riferito a Philoteo viene mutato in: *Captus ab egregio Baldi Philoteus amore, / dicor, hic ossa petram spiritus astra tenet*, facendo cadere ogni riferimento ad una particolare costellazione.

⁸⁰⁶ Secondo l'*Argomento I* del *Chaos del Triperuno*, in RENDA (1911), p. 178.

⁸⁰⁷ LE BOEUFFLE (2010), p. 171-172. La bilancia è chiamata talvolta *Iugum*, cfr. CIC. *div.* 2. 98 (*Romamque, in iugo cum esset Luna, natam esse dicebat*) ma questo termine non ha avuto un reale sviluppo a causa della confusione con il corrispettivo *Iugulae* che indicava Orione.

l'indicazione data da Folengo nel *Chaos*:

“& dove son signate le sei hore del vulgo: li si chamma angulo dela terra over angulo de la meza notte”.

Possiamo dedurre, quindi, che la dodicesima ora della notte qui menzionata corrisponde all'ora che va dalle cinque alle sei del mattino, secondo l'ora volgare di cui parla Piero Adamo. Soltanto in questo modo si potrebbe definire l'ascendente di Folengo nel segno della Bilancia e questo sarebbe in parte compatibile con la congettura di Rodda sulla locuzione *tenet astra iugi*.

Ma, riguardo all'epitaffio di Philoteo, non viene detto che questo personaggio è nato sotto l'astro del 'giogo', ma che è stato assunto (come in un catasterismo) in esso. È quindi possibile, ma solo in via ipotetica, che Folengo volesse alludere alla costellazione di Orione (con l'allusione a questa mediante slittamento del termine *iugi*>*iugula*) vista l'importanza che gli viene data nell'episodio posto al termine dello zodiaco.

Resta comunque aperta la questione sul significato che assume Orione per Folengo e se è ad esso che allude l'epitaffio di Philoteo, comunque espunto dalla *Toscolanense*.

8.1. Il mito della nascita di Orione

Sul mito della nascita di Orione esistono due versioni. Secondo una di esse Poseidone (o un altro dio) avrebbe generato Orione con Euriale, figlia di Minosse (sorella di Fedra e di Arianna).⁸⁰⁸

La seconda la troviamo in *Ov. fast.* 5. 494-544, che colloca la storia di Orione in riferimento al tramonto astronomico della costellazione (che avverrebbe in primavera, tra il 26 aprile e l'11 maggio) indicandolo con la fine delle arature (*tempus erat quo versa iugo referuntur aratra*)⁸⁰⁹. Mentre Giove, Nettuno e Mercurio si recavano in cammino

⁸⁰⁸ Cfr. KERÉNYI (2015), p. 172. FRAZER (1929), vol. 4, v. 494. Questa versione è attestata in Apollodoro mitografo e nei *Catasterismi* di Eratostene che citano come fonte comune Esiodo.

⁸⁰⁹ Cfr. FRAZER (1929), *ad loc.*: la storia proviene probabilmente da un ditirambo perduto di Pindaro - che collocò la vicenda a Hyria, una città della Beozia - venne poi ripresa da Igino (*astr.* 2. 34), Servio (*ad Aen.* 1. 535), Lattanzio Placido (*ad Stat. Theb.* 3. 27), e così fu riportata anche dallo scoliasta di Germanico (*ad Arat.* 71 e 331).

verso Tanagra, vennero accolti nella casa da un povero contadino di nome Iriero⁸¹⁰. Una volta accortosi chi fossero i suoi ospiti il vecchio decise di immolare il suo unico bue e arrostitirlo per allestire la cena; soddisfatto da tale accoglienza, Giove gli chiese di esprimere un desiderio. Il vecchio, che era rimasto solo dalla morte della moglie, desiderava soprattutto avere un figlio. I tre dei allora si disposero attorno alla pelle del bue che il contadino aveva sacrificato per loro e vi riversarono la propria urina. Poi la seppellirono e dopo dieci mesi nacque Orione, un gigante sorto dalla terra⁸¹¹. Ovidio, narrando la vicenda, al punto cruciale della storia sorvola:

*adnuerant omnes. omnes ad terga iuveni
Constiterant - pudor est ulteriora loqui.*

È evidente che - mostrando riluttanza nel descrivere la scena - la versione che ne dà Ovidio è ironica. Questa storia è ripresa da Igino in *astr.* 2. 34.1:

*Orion. Hunc Hesiodus Neptuni filium dicit, ex Euryale Minois filia natum; concessum autem ei ut supra fluctus curreret ut in terra, quemadmodum <I>phiclo⁸¹² datum dicitur ut supra aristas curreret neque eas infringeret. Aristomachus autem dicit quemdam <Hy>r<i>ea fuisse Thebis, **Pindarus** autem in insula Chio. Hunc autem, cum Iouem et Mercurium hospitio recepisset, petisse ab his ut sibi aliquis liberorum nasceretur. Itaque quo facilius petatum inpetraret, bouem immolasse et his pro epulis adposuisse. Quod cum fecisset, poposcisse Iouem et Mercurium quod corium de boue foret detractum et **quod fecerant urinae in corium infudisse**, et id sub terra poni iussisse. Ex quo postea natum puerum, quem Hyrieus e **facto Uriona nomine appellaret**; sed uenustate et consuetudine factum esse ut Orion uocaretur.*

Il racconto folenghiano diverge da questa versione soltanto per il nome del padre di Orione, Pindaro, e come Igino omette Nettuno dalla terna degli dei. Potrebbe sembrare, a prima vista, un errore di interpretazione (forse a causa della corruzione del testo) della

⁸¹⁰ Cfr. KERÉNYI (2015), p. 171-174: il nome del vecchio oscilla tra Iriero, Oineo (*Od.* 5. 121) o Enopione (*Aen.* 1. 535). Questi ultimi due nomi hanno attinenza con οἶνος, vino. Il vino è fondamentale per il seguito della storia come è narrata nei *Theriaca* di Nicandro, ossia quando Orione, in stato di ubriachezza, violentò Merope, moglie (o figlia, secondo i *Catasterismi* di Eratostene e gli *Astronomica* di Igino) del suo patrigno Enopione. Secondo questi racconti, comunque, Enopione lo accecò e, in uno scolio *ad Aen.* 10. 763, viene riportato che ad Orione era stato vaticinato che sarebbe guarito solo esponendo le orbite vuote ai raggi del sole. Seguendo il rumore prodotto dai fabbri di Efesto nell'isola di Lemno e preso sulle spalle Chedalion, maestro di Efesto, fu da questi guidato verso il sole e la guarigione.

⁸¹¹ APOLLODORO, 1. 4. 3.

⁸¹² LE BOEUFFLE (1983), p. 174. Iphiclos era figlio del re Phylacos di Tessaglia e di Climene (*Od.* 11.287).

versione di Igino, nella quale il nome di Irieto non era ben leggibile e nella quale, tra le fonti, è citato Pindaro. La variante potrebbe comunque essere parodica e indice della cialtroneria affabulatoria di Cingar. Veniamo, dunque, al passo folenghiano:

Orionis nascimentum.

- Pindarus*** albergans olim poverellus in aede
495 *Semiruinata, vix quod mangiaret habebat.*
Iuppiter en straccus sudansque labore viazzi,
Mercuriusque suo veniunt habitare casotto,
Atque fame nimia pulsi petiere merendam.
Pauper homo divum regi vult tradere pastum.
500 *Quid fecit? (solam vaccam sua stalla tenebat)*
Accipit in frezza mazzam, stallamque subintrat,
Discopavit eam, mox tolta pelle dadossum,
Illam ficcatam speto cito misit arostum,
Ac totam coctam superis areccat inantum.
505 *Dicuntur divi secum risisse parumper,*
Attamen hanc totam mangiarunt ventre pieno,
Misterumque fuit zona lentare flancos.
Qui nimium mangiat, ne creppet, cingula mollat.
Mox cupidi factis, non dictis, solvere grates,
510 *Nunc scortigatam pellem petiere bovinam.*
Pauper homazzolus scorzam bovis attulit illis,
Et secum, dum fert, istas movet ore querelas,
Hi slovagnones totam glutiere vedellam,
Num portare volunt etiam super aethera pellem?
515 *Quos utinam possit talis vivanda negare.*
Iuppiter et natus pellem simul ergo tulerunt,
Ac soterrarunt proprio pissamino foetam.
Post menses plures pauper dessoterat illam,
Ecce infans natus coepit vagire sub illa.
520 *Pindarus attollens oculos ad sidera, dixit,*
Iuppiter omnipotens, vestrum ringratio numen,
Et bon pro faciat vobis mea vacca duobus.
Sic et ab orina puerum chiamavit Orion,
Quem Canis aerium seguitat latrando per axem.

Anche l'origine etimologica del nome di Orione è presa dagli *Astronomica*, facendo esplicito riferimento all'urina degli dei (T. 516-517: *Iuppiter et natus pellem simul ergo tulerunt /Ac soterrarunt proprio pissamino foetam*; T.523: *Sic et ab orina puerum chiamavit Orion*).

Ovviamente, nel racconto di Igino, si arriva alla morte di Orione e al suo

successivo catasterismo incorporando il racconto ovidiano in quello dei poemi aratei. Folengo, invece, inserisce soltanto la nascita ed è per questo motivo che possiamo parlare di anomalia rispetto alla tradizione. C'è da aggiungere, però, che a questo punto del poema la digressione di Cingar è interrotta improvvisamente - e definitivamente - dall'arrivo di una nave di pirati. È quindi possibile pensare, semplicemente, che per la struttura del poema aggiungere altro avrebbe sbilanciato la narrazione e che Folengo abbia deciso di fermarsi qui, alla costellazione che più delle altre aveva una storia curiosa da raccontare ed era rappresentativa di tutte le altre poste sull'equatore celeste.

Nonostante l'opportunità di questo ragionamento ho voluto comunque esaminare anche le altre ipotesi suggerite dalla critica folenghiana (a partire da quella di Signorini, per terminare con quella di Rodda) e ipotizzare che questa sequenza nasconda l'idea che Orione possa rappresentare un simbolo di salvazione e sia stato posto da Folengo come un'ultima *chance* per l'umanità, dopo aver eliminato dallo zodiaco la porta di uscita per le anime rappresentata dal Capricorno. In ogni modo, risultandomi difficile accettare l'equazione proposta da Rodda e identificare Orione con Cristo, ho cercato di verificare la possibilità di una diversa interpretazione che tenesse conto degli ipotesti utilizzati fino ad ora nel trittico dei libri del *Baldus* appena esaminati.

È possibile che Orione rappresentasse un eroe-divinità di tipo salvifico. Ma è altrettanto possibile che un tale significato fosse abbastanza diffuso nel Rinascimento da essere riconoscibile per i lettori del *Baldus*?

In questo senso l'unica ipotesi possibile, che sia contemporaneamente compatibile con la struttura dei libri centrali del *Baldus* e con gli ipotesti che abbiamo incontrato nell'analisi, è quella di identificare Orione come il catasterismo di Mitra.

8.2. Orione come catasterismo di Mitra

Secondo Hübner⁸¹³ il ruolo dell'astrologia all'interno della filosofia neoplatonica resta ancora da approfondire, al contrario il mitraismo è stato studiato in profondità a partire dalle opere di Cumont⁸¹⁴ e Vermaseren⁸¹⁵. I monumenti archeologici sono molto più numerosi dei testimoni letterari, ma sono stati scoperti e studiati soltanto nell'ultimo

⁸¹³ HÜBNER (2019), pp. 59-103.

⁸¹⁴ CUMONT (2013).

⁸¹⁵ DE BOER et al. (1978).

secolo. Tra i testi letterari il più importante è il *De Antro Nympharum* di Porfirio, che racconta come Zoroastro avesse consacrato a Mitra un antro naturale:

Secondo Ebulo, Zoroastro consacrò per primo una caverna, formata spontaneamente nelle montagne vicino alla Persia, fiorita e povera di sorgenti, in onore di Mitra, creatore e padre di tutte le cose: questa caverna era per lui l'immagine del mondo che Mitra aveva creato e gli oggetti all'interno, disposti ad intervalli regolari, simbolizzavano gli elementi e le regioni del mondo; da Zoroastro, s'impose l'uso anche presso altri popoli di spiegare i misteri attraverso gli antri e le caverne, tanto formate spontaneamente, tanto fatte da mani umane.⁸¹⁶

L'avventura più famosa di Mitra lo vede alle prese con un toro che trasporta sulle spalle ed infine uccide assistito da una serie di animali quali il gallo, il corvo, lo scorpione, il serpente ed il cane guadagnando l'epiteto di *invictus* che lo accompagnerà costantemente⁸¹⁷.

L'iconografia della tauromachia è stata studiata recentemente e ha dato luogo a tentativi di interpretazione che spesso sono stati in contraddizione tra loro⁸¹⁸. Ma la concezione della grotta come microcosmo e la rappresentazione incontestabile di una porzione della sfera celeste portano sempre più verosimilmente a darne un'interpretazione siderale. Anche Claudiano, nel *De consulatu Stilichonis* (1. 59-63) parla della configurazione astrale della tauromachia:

[...] *penetralibus ignem*
sacratum rapuere adytis rituque iuencos
Chaldaeo stravere magi, rex ipse micantem
inclinat dextra pateram secretaque Beli
et vaga testatur volventem sidera Mithram.

Il problema posto da tutti gli elementi a corredo della scena principale ha dato

⁸¹⁶ Mia traduzione in italiano dall'edizione di DORANDI (2019), pp. 123-125.

⁸¹⁷ CHIRASSI COLOMBO (2015), pp. 314-317.

⁸¹⁸ Cfr. HÜBNER (2019), p. 61. È stato facile, una volta identificato Mitra con il sole, dargli una vittima (il toro, ovvero la luna). Così i due portafiaccole diverrebbero i Gemelli (Castore e Polluce che si dividono il cielo e gli inferi) e i sette gradi di iniziazione (la scala dalle sette porte) diverrebbero i sette pianeti. I mitrei possono essere considerati una specie di osservatori (tipo degli eliometri, presupponendo una sorgente di luce all'interno degli antri sacri). Vedi fig. 28 in Appendice.

origine a diverse teorie: Zoega e Stark, seguiti da Cumont⁸¹⁹, Beck⁸²⁰ e Gordon⁸²¹ le hanno indicate come costellazioni dell'emisfero australe, mentre Insler⁸²², Speidel⁸²³, Ulansey⁸²⁴ e Merkelbach⁸²⁵ hanno pensato ad una sequenza delle costellazioni equatoriali.

Secondo il lavoro di Michael Speidel il culto di Mitra - che ebbe la sua massima diffusione sotto gli imperatori Antonini - attraverso varie fasi di sincretismo religioso, divenne tutt'altro rispetto all'originaria tradizione persiana⁸²⁶. Questo culto venne soppresso nel IV secolo con l'avvento definitivo del cristianesimo come religione romana e, ciò che ne rimase, riapparve sotto altra veste - con la mediazione del neoplatonismo - soltanto nel Rinascimento.

L'equazione di Speidel, che vede Orione come rappresentazione di Mitra, parte dall'analisi iconografica dei mitrei situati nel territorio dell'impero (il culto di Mitra era fortemente legato alla tradizione dei soldati romani, pertanto i mitrei sono dislocati ovunque arrivassero le legioni) in cui l'immagine del dio è in genere mediata da una tauromachia circondata da simboli astrologici e da alcuni animali: un cane, un serpente, uno scorpione che attacca i genitali del toro, un corvo e, talvolta, anche un leone. Accanto, c'è spesso un cratere e delle spighe di grano. I gemelli con le loro torce stanno ai lati, quella di Cautès rivolta verso l'alto, quella di Cautopatès verso il basso (vedi figg. 32 e 33 in Appendice).

In modo analogo Orione era sicuramente il più adatto - fra tutti gli eroi greci - ad essere venerato dall'esercito romano. Era estremamente forte, come dovrebbe essere un soldato, era armato di *gladium* e portava un *balteus* oltre ad indossare il *cingulum*, la cintura militare.

È evidente che i simboli degli elementi e degli animali richiamano determinate costellazioni, ma l'ordine in cui sono poste indica che si tratta di quelle che si trovano

⁸¹⁹ CUMONT, (2013).

⁸²⁰ BECK (2015).

⁸²¹ GORDON (1976).

⁸²² INSLER (1978), pp. 519-538.

⁸²³ SPEIDEL (1980).

⁸²⁴ ULANSEY (1991).

⁸²⁵ MERKELBACH (1962).

⁸²⁶ Cfr. TURCAN, (2015), pp. 3-5. Il culto persiano di Mitra è testimoniato in Plutarco, *Pomp.* 24.5 (ripreso poi da STAT. *Theb.* 1. 719 ss): prima di essere battuti da Pompeo, i pirati ciliaci celebravano il culto di Mithra legato ad Ahura Mazda nella più antica religione iraniana. Questi elementi furono in seguito assimilati al mondo romano (i barbari, dopo essere stati sottomessi, confluirono infatti nelle legioni romane come i pirati che furono installati da Pompeo in Apulia). Il mitraismo resterà così nel mondo romano come un culto preferito dai legionari, i soldati di Mitra.

lungo la linea dell'equatore celeste: una fascia orizzontale. Possiamo confrontare le costellazioni della scena come vengono rappresentate nell'Atlante Farnese (figg. 34, 35 e 36 dell'Appendice). Lungo la fascia orizzontale dell'equatore, quasi tra i punti in cui l'arco dello Zodiaco la taglia, il globo mostra le seguenti immagini di costellazioni: Scorpius-Libra Idra; Corvus; Virgo; Cratere; Spica-Leo; Orione-Toro (il Cane è qui coperto dalla mano di Atlante).

L'Atlante Farnese mostra la Vergine che tiene in mano una spiga e questa tocca l'equatore. Così Igino (*astr.* 3. 24): *Praeterea habet in utrisque manibus singulas stellas; quarum una, quae est in dextra manu maior et clarior, cum spicis conspicitur*; sulla sfera sorretta dal Titano, a rigore, la Vergine tiene la spiga nella mano sinistra perché tutte le costellazioni rappresentate sono rivolte verso l'osservatore terrestre (che si troverebbe all'interno) ed è per questo che abbiamo immagini speculari rispetto a quelle descritte nei testi. Potremmo domandarci perché siano rappresentate soltanto le costellazioni equatoriali di questa metà del globo celeste: ma osservando attentamente si può notare che sono quelle che si vedono contemporaneamente al Toro e ad Orione in qualsiasi momento (durante l'estate di notte, durante l'inverno di giorno).

Che queste siano le costellazioni che si trovano attorno al Toro e ad Orione lungo l'equatore celeste, lo possiamo leggere già nei poemi aratei. Così Cicerone, in *Arat.* 285-297 (che riprende e amplia Arato, indulgiando sulla lotta di Orione con il Toro):

*Hosce inter mediam partem retinere uidetur
tantus, quantus erat conlucens Lacteus orbis,
in quo autumnali atque iterum sol lumine uerno
exaequat spatium lucis cum tempore noctis.
Hunc retinens Aries sublucet corpore toto,
atque genu flexo Taurus conititur; ingens
Orion claro contingens pectore fertur;
Hydra tenet flexu, Creterra et Coruus adhaerent
et paucae <e> Chelis stellae; simul Anguitenentis
sunt genua et summi Iouis Ales nuntius instat;
propter Equus capite et ceruicum lumine tangit.*

Igino fornisce quasi esattamente la stessa descrizione (*astr.* 4.2):

*Sed nos ad circuli definitionem uenimus et reliqua dicemus. In eodem Tauri genua ut
fixa perspiciuntur, et si nonnulli ita finxerunt ut uno genu, hoc est dextro, nixus sinistro
prope contingere uideatur, de hoc in medio relinquemus. Sed in eodem circulo zona*

Orionis, ut ipso circulo praecinctus existimetur; Hydra flexu a capite primo, ut ceruicibus erectis Cancrum contingere uideatur, et ex inferiore corpore Hydrae Crater cum Coruo uelut fixus esse circulo conspicitur. Item paucae stellae Chelarum eodem adiunguntur. Ophiuchi genua eodem circulo a reliquo corpore diuiduntur. Aquila sinisteriore penna paene contingens figurata est, eodemque circulo caput Pegasi cum ceruicibus nititur.

E in *astr. 3. 33*, Iginio ci dà anche qualche informazione sul suo orientamento verso occidente:

Hunc a zona et reliquo corpore aequinoctialis circulus dividit, cum Tauro decertantem collocatum, dextra manu clavam tenentem et incinctum ense spectantem ad occasum, et occidentem exorta Scorpionis posteriore parte et Sagittario exoriente, cum Cancro autem toto corpore pariter exurgentem.

Per l'analogia concernente la lotta con il Toro, leggiamo di Orione, sempre in Iginio *astr. 2. 33*:

Hic dicitur Orionis canem fugere venantis. Nam cum, ut oportebat, eum venatorem finxissent, voluerunt etiam significare aliqua de causa; itaque leporem ad pedes eius fugientem finxerunt. Quem nonnulli a Mercurio constitutum dixerunt, eique datum esse praeter cetera genera quadrupedum, ut alios pareret, alios haberet in ventre. Qui autem ab hac causa dissentiunt, negant tam nobilem et tam magnum venatorem, de quo et ante in Scorpionis signo diximus, oportere fingi leporem venari. Callimachum quoque accusari, quod cum Dianae scriberet laudes, eam leporum sanguine gaudere et eos venari dixisset. Itaque Oriona cum Tauro decertantem fecerunt.

Nell'immagine del cielo - centrato sul solstizio d'Inverno - della Sala del Mappamondo di Palazzo Farnese di Caprarola (fig. 37 dell'Appendice), si possono notare le costellazioni poste sulla linea dell'equatore celeste; all'estrema destra vediamo Orione che trascina il Toro: al suo sorgere poteva essere rappresentato nel tentativo di trattenerlo, al tramonto come se trascinasse il Toro con lui. Un altro elemento che legherebbe il Toro con Orione è che di questo segno facevano parte anche le Pleiadi⁸²⁷. Su questo punto Folengo è chiaro già nella descrizione dello Zodiaco: indugia parlando delle Pleiadi che fuggono da Orione all'altezza del Toro.

Quando Porfirio parla di Mitra lo qualifica come uccisore di tori e indica lo stesso

⁸²⁷ SPEIDEL (1980), p. 35.

orientamento verso ovest (*De Antro*, 24):

Per questo porta il coltello dell'Ariete, il segno di Marte, e sta a cavallo del toro di Venere, perché Mitra è anche demiurgo e signore della generazione. Ed è posto sull'equatore, il nord alla sua destra, il sud alla sua sinistra: Cautés è dal lato di Noto perché egli è caldo, e Cautopatés dal lato di Borea, perché questo vento è freddo.⁸²⁸

Secondo Porfirio, dunque, Mitra si trova sull'Equatore ed è responsabile anche delle costellazioni che vi si trovano, così come Orione, tanto che Manilio scrive (*astr.* 1. 387-395):

*cernere vicinum Geminis licet Oriona,
in magnam caeli tendentem bracchia partem
nec minus extento surgentem ad sidera passu,
singula fulgentis umeros cui lumina signant
et tribus obliquis demissus ducitur ensis.
at caput Orion excelso immersus Olympo
per tria subducto signatur lumina vultu,
non quod clara minus, sed quod magis alta recedunt.
hoc duce per totum decurrunt sidera mundum.*

Con quest'ultimo verso si potrebbe intendere che Orione guida le costellazioni equatoriali, quelle che percorrono l'orbita più ampia del cielo.

Quanto finora detto permette a Speidel di affermare che se il toro dei mitrei rappresenta la costellazione del Toro, allora Mitra può essere Orione (un possente cacciatore con il suo cane che salta, la spada o la clava nella mano destra e che afferra il toro con la sinistra).

Ciò che andrebbe ulteriormente indagato, rispetto a questa ricostruzione, è quanto fossero conosciuti i mitrei e la religione di Mitra in epoca rinascimentale dopo l'oblio subito da questo culto nella tarda antichità. I documenti iconografici sono scarsi, ma non inesistenti⁸²⁹. È comunque attestata una certa cognizione della tauromachia mitraica anche durante il Medioevo: nel 1995 sono stati scoperti degli affreschi dell'Aula Gotica del Monastero dei SS. Quattro Coronati a Roma che risalgono al XIII sec. L'immagine è

⁸²⁸ Mia traduzione in italiano dall'edizione di DORANDI (2019), p. 137.

⁸²⁹ MINARELLI (2022).

quella di Mitra tauroctono con accanto due dadofori. Raffaello Sanzio inserisce l'immagine di Mitra che uccide il toro nelle Logge Vaticane. Nel Museo Archeologico di Venezia, è esposto un Mitra tauroctono del II-III sec. d.C. (fig. 38 dell'Appendice) - con i canonici animali ai piedi del toro - conservato durante il Rinascimento a Roma presso Palazzo Venezia, sede diplomatica della Serenissima⁸³⁰. La tomba del Cardinale del Portogallo (metà del XV sec.) nella chiesa di San Miniato al Monte a Firenze - opera di Antonio Rossellino - ha il basamento decorato con una tauromachia mitraica (fig. 39 dell'Appendice⁸³¹).

Nella seconda metà del Cinquecento Ulisse Aldovrandi, in visita al Quirinale al Cardinale Rodolfo Pio di Carpi, osserva una tavoletta “ne la quale è scolpito un Mitra dio di persiani, che ammazza un toro [...] ma l'opra è rotta”. Infine, nello *Speculum Romanae Magnificentiae*, è conservata una stampa a bulino datata 1564, dal titolo “*Tavola marmorea di eruditione*” firmata da Antonio Lafreri, che rappresenta un Mitra tauroctono come allegoria dell'agricoltura (fig. 40 dell'Appendice).

La ripresa di questa iconografia, con la classica simbologia di contorno, dimostra che gli umanisti la conoscevano, anche se non sappiamo come l'interpretassero esattamente e se avessero collegato l'immagine che si vede nella tauromachia con la configurazione astronomica di Orione assieme alle altre costellazioni equatoriali.

8.3. Orione come divinità Mitraica

Posta come valida questa identificazione tra Orione e Mitra, occorre verificare cosa possa comportare questo fatto per la lettura dell'episodio folenghiano.

Abbiamo visto che la tradizione mitraica era presente nel *De Antro Nympharum* di Porfirio (derivando naturalmente da Numenio e da Cronio) riferendosi all'ascesa delle anime. Porfirio interpreta Omero attraverso quello che viene recepito come un zoroastrismo mitraizzato dai filosofi greci, che nulla ha a che fare con il mitraismo originario.

Che il culto di Mitra venisse celebrato in una grotta è testimoniato anche da

⁸³⁰ DE ANGELIS D'OSSAT (2011), pp. 23-66.

⁸³¹ Ringrazio il Priore dei Benedettini di San Miniato al Monte (Firenze) per avermi permesso di accedere alla cappella del Cardinale del Portogallo e riprendere l'immagine della tauromachia sul lato nascosto del fregio del basamento.

Tertulliano⁸³², Firmico Materno⁸³³ e Gerolamo⁸³⁴. Era naturale che queste grotte - essendo repliche dell'universo - recassero immancabilmente una decorazione astronomica attorno alla scena della tauromachia, tanto che i due dadofori divennero simboli degli equinozi: quello con la face alzata corrispondente all'equinozio primaverile, quello con la face abbassata all'equinozio autunnale.

Come già detto, le fonti che nel Rinascimento potevano essere ancora disponibili sul mitraismo erano prevalentemente letterarie, spesso stringatissime e in massima parte provenienti dall'apologetica cristiana. Tuttavia, da esse emerge sempre la prerogativa solare di questa divinità.

Il riferimento classico a Mitra che cattura il toro e lo trascina nella grotta sacrificale viene comunque dalla *Tebaide* di Stazio (I. 719-720): *seu Persei sub rupibus antri / Indignata sequi torquentem cornua Mithram*. Nel passo Stazio aveva messo in relazione Mitra con altre divinità solari, come Titano, Osiride e Apollo. Il suo scoliasta, Lattanzio Placido, afferma che il poeta aveva messo a nudo i misteri mitraici (*His autem versibus sacrorum Solis mysteria patefecit*) offrendo una spiegazione astronomica con l'ipotesi che il trasporto del toro nell'antro, da parte di Mitra, sia l'allegoria di un'eclissi (in cui il dio è il Sole e il Toro - per via delle corna - la Luna).

Così Origene, nel *Contra Celsum*⁸³⁵ (VI, 22), riporta - per delegittimarla - la descrizione dei riti iniziatici mitraici dal punto di vista astronomico esposta già nel *Discorso Vero* da Celso:

Celsus tamen iuxta Platonem planetarum vi fieri haec astruit: Moyses vero antiquissimus ille noster propheta : in visione Iacob prophetae divinum huic somnium visum affirmat: scalam scilicet quam celum attingeret: per eamque dei angelos ascendisse et descendisse:

⁸³² TERTULLIANO, in *haer.* 40. 4 afferma inoltre che Mitra *'imaginem resurrectionis inducit'*. Ma qui Tertulliano sta denunciando le contraffazioni diaboliche della religione Cristiana e indica in Mitra il diavolo: *imago* significherebbe 'simulacro', *inducit* significherebbe mettere in opera delle illusioni.

⁸³³ Cfr. FIRM. *err.* 5. 1 (CPL 0102): *Virum vero abactorem bovum colentes sacra eius ad ignis transferunt potestatem, sicut propheta eius tradidit nobis dicens: Μύστα βοοκλοπίης, συνδέξει πατρός αγαυῶ Hunc Mithram dicunt, sacra vero eius in speluncis abditis tradunt ut semper obscuro tenebrarum squalore demersi gratiam splendidi ac sereni luminis vitent. O vera numinis consecratio! O barbaricae legis fugienda commenta! Deum esse credis cuius de sceleribus confiteris. Vos itaque qui dicitis in his templis rite <sacra fieri> Magorum ritu Persico, cur haec Persarum sola laudatis? Si hoc Romano nomine dignum putatis ut Persarum sacris, ut Persarum legibus serviatis [...].*

⁸³⁴ HIER., *ep. ad Laet.*, CVII, 2: *ante paucos annos propinquus vester Graccus nobilitatem patriciam nomine sonans, cum praefecturam regeret urbanam, nonne specu Mithrae et omnia portentosa simulacra, quibus corax, cryphius, miles, leo, perses, heliodromus, pater initiantur, subvertit, fregit, exussit et his quasi obsidibus ante praemissis inpetravit baptismum Christi?*

⁸³⁵ La traduzione dal greco del *Contra Celsum* fu opera di Cristoforo Persona - prefetto della Biblioteca Vaticana - nel 1481.

dominum vero scalae summitati innixum. Sive igitur haec: sive maiora quondam preferret: cum de scala faceret hic mentionem: de qua etiam in Philone Plato composuit librum: digna res erit que apud veritatis studiosos investigent. Post haec Celsus cum velit suam multarum rerum scientiam nos impugnando iactare: exponit et prefica quedam misteria inquiring. Haec quidem persarum disciplina ostendit: et Mithrae sacra apud hos sunt: et in his duplex circumactio stellarum pretenditur: fixarum errantiumque: et per has anime transitus: cuius in rei argumentum: scala erigitur altior: in ea septem sunt porte: ex plumbo prima: secunda e stagno: tertia ex aere: ex ferro quarta: quinta e numismatis corio: ex argento sexta: septima ex auro constat: primam saturni esse statuunt: plumbo: astri tarditate significante: veneris secundam: cui et stagni: cum splendorem: tum mollitiem comparant. Terciam iovis: ut aereis gradibus et solidissimam: mercuri quartam: operum enim omnium et negotiorum tolerantissimum: lucraque factitantem: calidum insuper et eloquentem mercurium dicunt: martis quintam ob inaequalem admixtionem et variam. Sextam lunae argenteam: solis septimam: quae aurea sit: perinde astrorum haec imitetur colorem.

Nel leggere l'*excursus* alchemico-astrologico dei tre libri centrali del *Baldus* dobbiamo considerarne la funzione all'interno dell'architettura del poema: il manoscritto di Merlino è rinvenuto in un antro dall'erbolatto Aquario Lodola, a cui si accede tramite due porte di bronzo e dove è posto anche il sacello di Philoteo con il suo enigmatico epitaffio; il percorso iniziatico degli eroi passa attraverso l'ingresso nell'antro di Manto con la salita della scala elicoidale del planetario alchemico; il racconto prosegue poi con il viaggio per mare scandito dalla digressione astrologica di Cingar, che viene definito da Leonardo uno studioso dei misteri di Zoroastro. Questa termina con la storia della nascita di Orione, un eroe che nasce dalla pelle di un bue seppellita nella terra, una generazione che può essere collegata a quella della *bougonia* virgiliana⁸³⁶. Si potrebbe obiettare che il planetario alchemico folenghiano segue l'ordine tradizionale della trattatistica di riferimento, molto diverso da quello citato da Origene e, prima di lui, da Celso che sarebbe quello speculare alla settimana planetaria (Saturno: sabato; Venere: venerdì; Giove: giovedì; Mercurio: mercoledì; Marte: martedì; Luna: lunedì; Sole: domenica)⁸³⁷: si iniziava da Saturno perché, secondo alcuni studiosi, era il pianeta di Mitra⁸³⁸. Cumont

⁸³⁶ Per i neoplatonici le api sono simbolo delle anime; cfr.: TURCAN (2015), p. 8. "N'y a-t-il pas lieu aussi de comparer la *bougonia* des Georgiques (IV, 549 ss.) avec la théorie platonico-mithriaque des âmes 'nées du taureau', telle que l'exposera Porphyre dans *L'antre des Nymphes* ?".

⁸³⁷ Per definire l'andamento della settimana planetaria, si disponevano i pianeti attorno ad un cerchio in base alla loro distanza dalla Terra e utilizzando un 'intervallo di quarta', si collegavano i pianeti partendo da Saturno. Ne esce la figura di una stella a sette punte, in uso nella teoria musicale.

⁸³⁸ VERMASEREN (1965).

aggiunge che, poiché il regno di Mitra avrebbe dovuto corrispondere ad un'età dell'oro (come quella descritta nella IV *Ecloga* da Virgilio) questa avrebbe dovuto iniziare da Saturno (*Saturnia regna*)⁸³⁹.

Ad ogni modo, sulla scia di Giorgio Gemisto Pletone⁸⁴⁰, già Ficino nel *De Amore* aveva citato la trinità di Zoroastro implicandovi Mitra: “*Tres mundi pricipes posuit Zoroastes, trium ordinum dominos: Oromasin, Mithrin, Arimanin. Hos Plato, Deum, Mentem, Animam nuncupat*”. In seguito, anche un altro studioso, il francescano Francesco Giogio (Zorzi) Veneto - che aveva dedicato attenzione ai misteri caldaici - mostrò di conoscere e apprezzare la trinità Ohrmazd-Mithra-Arimane. Riguardo alla successione delle sfere planetarie, come descritte da Celso, va ricordato che la spiegazione che ne dà Origene fa riferimento ad una imprecisata teoria musicale. Questa teoria dell'armonia musicale nell'ordine dell'universo ritorna proprio con gli intervalli di quarta, ed è fondamentale, nel *De Harmonia Mundi* di Zorzi⁸⁴¹.

Ma che significato aveva Mitra nella religione romana? Strabone lo aveva identificato con il Sole, idea che si era andata consolidando nel I sec. a.C. Come già detto, non restava nulla della tradizione originaria iranica, anche se Numenio arriverà a dare a Mitra la funzione di demiurgo.

Per Porfirio, l'importanza data ai due luminari aveva questo senso: il Sole feconda la Luna che fa nascere le anime, così come Mitra fa nascere le anime sacrificando il toro, il cui sangue passa attraverso la Luna per essere purificato.

Plutarco sviluppa la concezione del dualismo platonico secondo cui nell'ordine cosmico c'è il bene e il male⁸⁴². E secondo lo zoroastrismo, come mediatore tra Bene e Male, c'è Mitra che - con la sua posizione equinoziale, di mediano tra luce e tenebre - obbliga le anime ad incarnarsi, a fare esperienza del Bene e del Male, attraverso il sacrificio del toro. Fra il II e III sec. d.C., Giustino, Celso, Numenio e Porfirio elaborano le dottrine neoplatoniche integrandole con quelle mitraiche.

Porfirio attribuisce all'iniziativa di Zoroastro l'istituzione della religione mitraica, e collega alla liturgia dell'antro⁸⁴³ alla dottrina di Platone. L'antro di Porfirio appare

⁸³⁹ TURCAN (2015), p. 50.

⁸⁴⁰ Cfr. ALBANESE (1999), pp. 157-64. Pletone giunse in Italia per il concilio di Ferrara-Firenze del 1439, portando con sé gli *Oracoli Caldaici* e l'*Inno ad Helios Re* di Giuliano. A lui si deve la riscoperta di Mitra che influenzò il pensiero rinascimentale (vedi ad esempio anche il *De Sole* e il *De Lumine* di Ficino).

⁸⁴¹ MINARELLI (2022), pp. 99-101.

⁸⁴² PLUT. *Pomp.* 24.7.

⁸⁴³ In realtà sappiamo che lo zoroastrismo ignora Mitra (è degno di adorazione solo Ahura Mazda).

dunque come il luogo di culto appropriato a Mitra, che a differenza delle altre divinità greche non ha altro tempio. Se il mondo è un tempio, reciprocamente il tempio di Mitra rappresenterebbe il mondo. All'adepto vengono rivelate le condizioni per cui l'anima scende nel mondo terreno per incarnarsi, prima di riguadagnare il cielo dopo essersi purificato con le sue esperienze terrene. È a questo tipo di purificazione che allude la scala a sette porte di cui parla Celso, conosciuta nel Rinascimento. Queste idee confluirono sicuramente anche nell'impianto ideologico alla base della *Città di Vita* di Matteo Palmieri in cui il Mondo coincide ad un luogo di espiatione per gli angeli neutrali.

Concludendo, se l'identificazione di Orione con Mitra nella cultura rinascimentale fosse confermata anche da altre fonti allora potremmo dire che il messaggio contenuto dai tre libri centrali del *Baldus*, almeno nella *Toscolanense*, può avere il valore di un'iniziazione antecedente alla catabasi avendo, inoltre, come nume tutelare - funzionale alla missione degli eroi-soldati che si accingono a combattere contro i diavoli e le streghe infernali - l'*invictus* Mitra-Orione.

Inoltre, la direzione del viaggio che Baldo e compagni stanno compiendo va verso ovest e verso infernali terre sconosciute dove non ci sarà, né è prevista, una porta d'uscita. Quella porta avrebbe dovuto essere nel Capricorno, ma abbiamo visto che nello Zodiaco di Cingar questo segno non c'è.

Se da una parte possiamo pensare che una tale visione del mondo sia fortemente pessimistica e destinata al fallimento, dobbiamo sempre considerare la natura ctonia con cui è dipinto fin dall'inizio tutto l'universo macaronico.

D'altra parte, ciò che bisogna comunque ricordare è che l'universo folenghiano è costruito sulla contrapposizione delle diverse figure autoriali e che la digressione astrologica esce dalla bocca non attendibilissima di Cingar. Ciò che emerge è l'intenzione di Folengo di lavorare su più piani facendo interferire le sue fonti, per cui appare plausibile l'inserimento della funzione attanziale e salvifica di un Orione zoroastriano all'inizio della parte infernale del poema.

Zoroastro prescrive sacrifici di sangue (soprattutto dei buoi), altra cosa estranea al Mitraismo.

Conclusione

Questo lavoro aveva lo scopo di mettere a confronto gli ipotesti dei due episodi fulcro del *Baldus*, quello dell'*Ars Alchimiae* e quello dell'*Astrologia Cingaris* che presentano interessanti varianti tra l'edizione *Toscolanense* e la *Cipadense*.

L'analisi ha permesso di dimostrare come questi libri non si limitino a riproporre in lingua macaronica una materia scientifica tratta da testi molto eterogenei, ma abbiano una funzione poetica più profonda: Folengo, attraverso la lente deformante del macaronico, sembra voler qui tentare una imitazione parodica del poema didascalico. Abbiamo potuto osservare come il macaronico si comporti nei confronti di questo genere e ne abbiamo colto la natura satirica sia nella versione più innovativa e palese della *Toscolanense*, sia in quella, apparentemente normalizzata, della *Cipadense*. Ciò è evidente ad esempio nell'impiego dell' oscuro lessico alchemico e dalla funzione delle glosse di *T* che da una parte giocano attraverso la sinonimia, mentre dall'altra spesso risultano tautologiche e inutili: in esse è presente una stratificazione linguistica che riflette la fusione e il contrasto degli elementi della cultura più bassa e popolare con quelli della tradizione a dimostrazione del fatto che l'arte macaronica si fonda anche su una commistione di temi - oltre che sull'ibridismo linguistico - e, quindi, come la parodia funzioni a più livelli.

Con questa ricerca si è voluto mettere in evidenza la ricchezza e la varietà delle fonti folenghiane, oltre alla ripresa di stilemi che derivano dalla memoria poetica dell'autore.

Per quanto concerne l'episodio alchemico è evidente, infatti, che la materia non è organizzata prendendo esclusivamente spunto dalla tradizione geberiana (o dal *Liber Trium Verborum* di Kālid), ma il ventaglio degli ipotesti di riferimento è molto più ampio e, partendo dalla tradizione alchemica francescana, arriva a toccare anche la libellistica e la manualistica popolare. Folengo mostra di prendersi gioco, quindi, di una disciplina trasmessa a diversi livelli, di cui mette in ridicolo l'oscurità nel linguaggio. In questo senso, è condivisibile l'opinione di Curti che riconosce nella *Toscolanense* due diverse voci autoriali, quella di Folengo e quella di Merlino-Aquario (che prende sul serio i termini arcani e le glosse). Ma poi, nella *Cipadense*, questo atteggiamento inevitabilmente scompare: in questa edizione assistiamo ad una riformulazione coerente di tutto l'episodio, con abbondanti tagli e numerose aggiunte, di cui è possibile valutare

anche visivamente l'entità quando si confrontano i testi appaiati. Seguendo quindi un chiaro progetto di alleggerimento, la *Cipadense* limita le lunghe elencazioni tecniche a cui la *Toscolanense* aveva dato ampio spazio: si può anche formulare l'ipotesi che Folengo le avesse semplicemente considerate eccessivamente pesanti. Il *labor limae* successivo si traduce poi, a livello stilistico, in una normalizzazione linguistica del testo. Il problema che a questo punto è necessario porsi è se questo nuovo indirizzo vada considerato soltanto come frutto di un miglioramento sul piano stilistico oppure sia piuttosto la spia di un diverso indirizzo ideologico. La critica si è mossa concordemente attorno alla convinzione che la *Cipadense* rappresenti una palinodia del Folengo secondo due diversi ordini di argomentazioni: una revisione così radicale della *Toscolanense* da una parte poteva essere funzionale al suo rientro in convento, dall'altra poteva essere conseguente alla sua volontà di uniformarsi alla norma letteraria sancita dalla riforma bembiana. In realtà, dall'analisi compiuta in questo lavoro, sembrerebbe che anche se il poema folenghiano subisce una evidente metamorfosi tra le due redazioni, questa non debba essere considerata come una vera e propria palinodia. Se ci soffermiamo a riflettere, più in generale, sulla natura della poetica macaronica ci accorgiamo come essa si fondi sull'irregolarità e sulla scarsa logicità del discorso che contrappone blocchi narrativi eterogenei; questa narrazione, volutamente disorganica, si unirebbe e si sommerebbe alla destrutturazione della lingua che, da parte sua, si basa sull'opposizione ad ogni normativismo razionale.

Le varianti della *Cipadense*, come si evince da questo studio, derivano comunque dai cambiamenti della vita e delle relazioni di Folengo durante gli anni fuori dal convento. Anche i rapporti di potere in seno alla congregazione benedettina erano radicalmente mutati rispetto al momento della pubblicazione della *Toscolanense*: Ignazio Squarcialupi (forse il più importante degli avversari dei Folengo) era scomparso già dal 1526. Folengo elimina quindi in *C* tutti i riferimenti personali mantenendo però intatti i motivi inerenti la polemica religiosa - presente anche nell'*Orlandino* del 1526 - con cui aveva attaccato ferocemente la degenerazione degli ordini monastici, estendendola a quella della curia. Questa svolta è certamente più evidente nella seconda sezione del poema presa in considerazione dal presente lavoro, con l'allusione a Scipione Capece del secondo *Canto di Giuberto* e la diversa struttura del palazzo di Giove, che da monastero benedettino sembra piuttosto la sede papale di un Concilio.

Riguardo all'esame dei modelli, un elemento emerso da questa ricerca è il debito di Folengo con la *Chrysopoeia* di Augurello anche dal punto di vista strutturale, con la ripresa del mito di Linceo, degli Argonauti, delle Nereidi, (compreso il riferimento a Manto), ma soprattutto la presentazione del *topos* della grotta dove vive una ninfa di nome Glaura capace di liberare i suoi visitatori dal peso del corpo, che ricorda da vicino il finale del *Baldus*. Dal momento che Augurello si considera un prosecutore del poema didascalico virgiliano è possibile che la parodia di Folengo sia diretta contro la poesia di questo contemporaneo, piuttosto che contro quella virgiliana: nei libri esaminati, la *Toscolanense* sembra fare il verso più agli scolasti e agli imitatori che all'autore delle *Georgiche*.

In complesso, le conclusioni che si possono trarre da questo saggio aprono a loro volta ulteriori interrogativi di non facile soluzione che avrebbero bisogno di ulteriore approfondimento, magari estendendo questo tipo di analisi anche agli altri libri del *Baldus*. Per il momento vorrei menzionare gli elementi più importanti emersi nel corso della ricerca.

Presentando l'antefatto con le *Laudes Merlini*, Folengo anticipa al lettore che tutta l'avventura all'insegna dell'alchimia e dell'astrologia è piena di suggestioni totalmente libresche. Ma già all'inizio della digressione alchemica, con la caduta dell'avantesto nella *Cipadense*, il poeta ci spinge a guardare il planetario nella sua materialità di manufatto prezioso e tecnologico, simile alle sfere armillari o ai meccanismi ruotanti rinascimentali.

In ogni caso entrambe le redazioni non esprimono una vera e propria delegittimazione dell'alchimia, ma mostrano di essere in linea con l'opinione generale che, ammessa la difficoltà delle operazioni, avversava i comportamenti fraudolenti degli artefici piuttosto che la reale possibilità di trasmutare il volgare metallo in oro.

Nella *Toscolanense*, con l'inserimento delle corpose liste di parole oscure - che si è visto non essere invenzioni folenghiane, ma riprese sia dalla tradizione alta, sia da quella dei compendi e dei manualetti pratici - il bersaglio polemico di Folengo è soprattutto il plurilinguismo (prodotto dalle difficoltà di traduzione dall'arabo) - della trattatistica di genere.

Nella *Cipadense*, invece, Folengo si limiterà ad osservare gli impedimenti pratici che incontrano gli alchimisti, il lungo tempo necessario alle operazioni e gli insostenibili costi: di nuovo un aspetto pratico e materiale, ma elemento presente anche nella parte teorica delle opere cardine della trattatistica alchemica, a cominciare da Geber. Inoltre, in *C*, vengono messi in ridicolo soprattutto gli interessi venali dell'alchimista, che

confliggono con il suo presunto desiderio di conoscere i segreti della natura. L'effetto parodico viene realizzato facendo maggior uso dell'interferenza del macaronico con gli ipotesti classici - che appartengono alla memoria letteraria rinascimentale - deformandoli in modo da tradire l'orizzonte d'attesa del lettore. Questo fatto emerge soprattutto nel primo *Canto di Giuberto* nel quale, nonostante il corretto latino umanistico, sono manifesti dei conflitti interni al testo che mostrano un livello più raffinato della poetica macaronica: se possiamo dire che la lingua con cui si esprime Giuberto nel suo carne è densa di echi classici, dobbiamo parimenti riconoscere che non altrettanto si possa dire del contenuto. In complesso, le varianti della *Cipadense* sono il prodotto di un percorso di maturazione interna di dimensioni ampie e complesse. A mio avviso con la *Cipadense* Folengo sfuma il primitivo impeto polemico del macaronico, ma contemporaneamente lo trasforma in una forma d'arte che stravolge gli stessi stilemi letterari che utilizza.

Anche nella digressione astrologica le due edizioni, dal punto di vista teorico, divergono profondamente. Già all'inizio, nella *Toscolanense* Cingar fa sfoggio di erudizione citando per nome i filosofi su cui poggia il suo modello cosmologico. Nella *Cipadense*, al contrario diviene preponderante il tema del viaggio di scoperta verso un nuovo mondo. Infatti, anche se è inserito il tema dell'influsso astrologico, è chiaro che protagonista della digressione è la terra e il mondo sublunare, non il cielo.

La variante più interessante tra le due redazioni è rappresentata dal riferimento a Mantegna inserito nella *Toscolanense*. In questo lavoro ho potuto riscontrare come anche le suggestioni iconografiche derivate dalle arti figurative hanno giocato il ruolo di ipotesto nella struttura dell'*Astrologia Cingaris*.

Con l'allusione all'ascesa di Paolo al III cielo si prefigura la catabasi infernale della compagnia degli eroi, che ci consente di riflettere anche sull'ambito teologico-etico che naturalmente comporta la materia cosmologica. Due brani inseriti ex-novo nella *Cipadense* (anche questi in latino umanistico) presentano nuovi argomenti che erano stati soltanto abbozzati nella *Toscolanense*. Il primo è l'episodio del Tempo e dei meccanismi dell'orologio che governa, che viene sviluppato e amplificato nel *Janus*. Il secondo è un altro *Carne di Giuberto* (inserito con il titolo di *De Sala* nel *Varium Poema*) dedicato a Scipione Capece, intellettuale napoletano in odore di eresia valdesiana.

In questo lavoro, attraverso l'analisi testuale, viene formulata l'ipotesi che tutti i brani in latino umanistico siano stati progettati in un primo momento per il *Baldus* e solo successivamente riversati nel *Varium Poema* e nel *Janus*.

Gli ultimi elementi interessanti da segnalare sono contenuti nel finale della digressione astrologica: la mancanza del segno del Capricorno nello Zodiaco folenghiano e l'inserimento della nascita di Orione nella *Toscolanense*. Entrambi questi due elementi fanno riferimento ad una concezione neoplatonica delle anime. Attraverso una complessa analisi degli ipotesti, viene formulata l'ipotesi che l'Orione folenghiano simbolizzi Mitra: come patrono dei legionari, sembra una figura di salvazione compatibile con l'avventura che aspetta la brigata. Nella *Cipadense* Folengo cassa l'episodio e in questo senso si mostra coerente con l'idea che non esiste salvezza oltremondana: non esiste la porta di uscita delle anime rappresentata dal Capricorno, né un dio solare che accompagni la brigata a combattere contro i diavoli e le streghe.

Per risolvere il problema proposto da questa ipotesi andrebbe condotta un'analisi comparativa anche con il *Chaos del Triperuno* dove compaiono allusioni simili, ma la portata eterodossa implicata da questa visione (presente in maniera forse maggiore nella *Cipadense*) è stemperata dal fatto che tutta la digressione è messa in bocca a Cingar (personaggio inattendibile) e non viene veicolata da un narratore onnisciente.

Nel commento sono stati messi in evidenza i conflitti interni al testo, che giocando su diversi livelli - ma soprattutto sullo scarto tra forma e contenuto - rappresentano una delle forze intrinseche del macaronico. Mi sembra che, anche in forza di tali considerazioni, la *Cipadense*, di questo conflitto, rappresenti uno stato più avanzato rispetto alla versione precedente. La *Toscolanense* infatti riconosce apertamente al macaronico una dignità e un'autonomia proprie rispetto alla poesia classica, senza però manifestare un'esplicita volontà polemica o denigratoria nei confronti della tradizione, biasimando piuttosto i poeti che dell'arte del passato si fanno imitatori ed eredi. Nella *Cipadense* si assiste invece ad un radicale cambiamento e la posizione del poeta nei confronti della tradizione classica si fa decisamente più derisoria e irriverente. In questo senso, quindi, Folengo assumerebbe ora una collocazione fortemente antitetica e di contrasto anche nei confronti della riforma bembiana.

Sintetizzando, potremmo dire che il macaroneo della *Toscolanense* si esprimeva soprattutto attraverso l'attribuzione di nomi alle situazioni e alle cose, restando però distante da un vero e proprio realismo (dal momento che questi nomi provenivano pur sempre soltanto dai libri). Folengo fa quindi sfoggio di una vasta competenza linguistica nelle sue neoformazioni, esibendo una notevole varietà di vocaboli, di cui spesso è molto difficile rintracciare il significato preciso: il risultato è uno stile ambiguo e allusivo, una lingua d'arte personalissima e assolutamente innovativa. Nella *Cipadense* questa

attenzione cade e si allarga ad una dimensione più vasta che comprende quella del viaggio. Ma questo *itinerarium*, pur avendo un'aspirazione trascendente, resta confinato nell'universo macaronico: dove non c'è salvezza se non forse attraverso il riso.

Seguendo questo ragionamento arriviamo alla conclusione che le posizioni espresse nella *Toscolanense* e della *Cipadense* sono sulla stessa linea di sviluppo. Nella *Toscolanense* il macaronico parodizza la letteratura di genere attraverso il contrasto con la contaminazione linguistica: apparentemente la sua carica dissacratoria propone la ricerca del vero come un obiettivo serio ed impegnativo. Nella *Cipadense*, come si è già detto, non c'è una palinodia rispetto a questa posizione perché la polemica contro la poesia classica passa attraverso il gioco dell'imitazione. A differenza della poesia latina contemporanea a Folengo, che crede nell'imitazione dei classici, la *Cipadense* abbassa quegli stessi modelli illustri al suo livello attraverso la dichiarazione finale (nella zucca infernale) sull'univocità menzognera dell'arte (a cui fa da contrasto la consapevolezza dei poeti macaronici come Merlino): è la vanità della ricerca della verità (come l'oro prodotto dall'alchimia) che sembra pervadere tutti gli ambiti e tutte le forme letterarie ed è questo che, al di là di ogni aspetto topico, sembra un dato realmente significativo.

Tale discorso porta immediatamente all'esigenza di uno studio più completo e puntuale delle varianti riscontrabili tra le due redazioni del *Baldus* che permetterà di cogliere i mutamenti che ha subito la poetica macaronica, il mutamento di prospettiva dell'autore e la sua interazione con la cultura del primo Cinquecento. Soltanto un approccio di questo tipo renderà possibile una storia completa dell'evoluzione del folenghiano, con tutte le sue sfumature.

APPENDICE - Illustrazioni

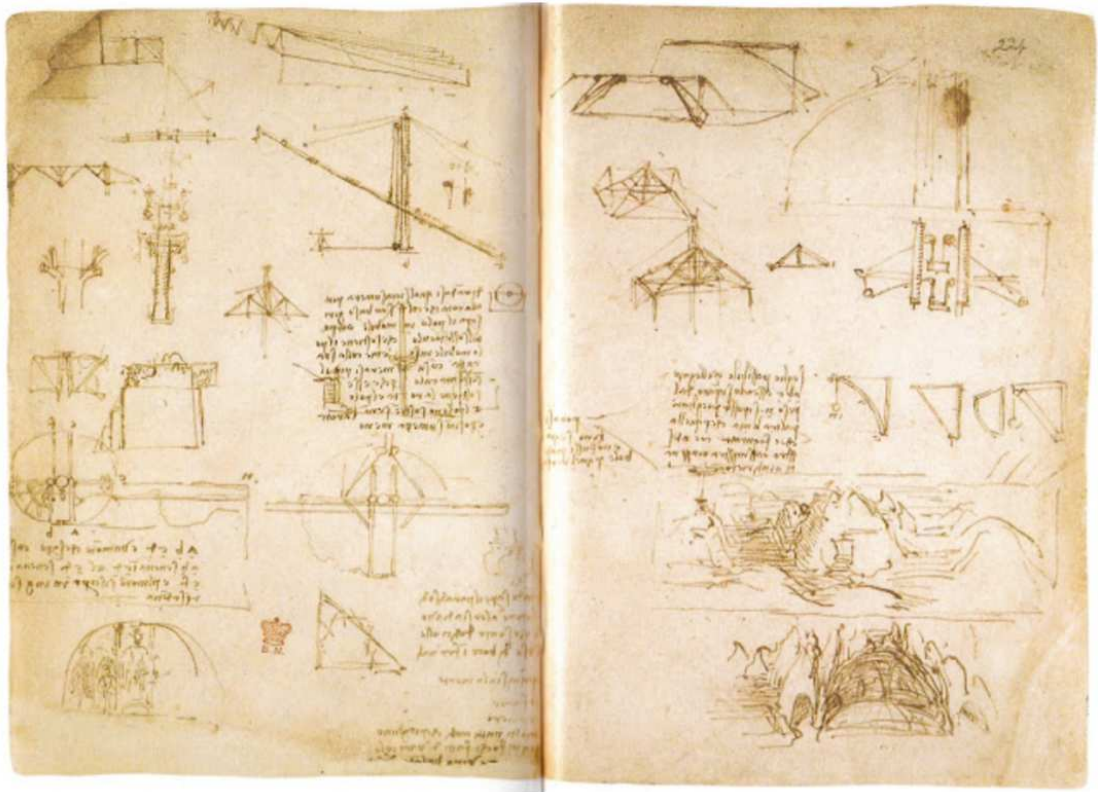


Fig. 1 – LEONARDO DA VINCI, Cod. Arundel, ff. 231v e 224r



Fig. 2 – THOMASSET-POIRION 1995 (Aestas)



Fig. 3 – THOMASSET-POIRION 1995 (*Siligo*)



Fig. 4 – THOMASSET-POIRION 1995 (*Orzum*)



Fig. 5 – THOMASSET-POIRION 1995 (Autumnus)



Fig. 6 – OPSOMER-HALLEUX 1991 (Hiems)



Fig. 9 – OPSOMER-HALLEUX 1991 (Furnus)



Fig. 10 – OPSOMER-HALLEUX 1991 (Recocta)



Fig. 13 – MANTEGNA: *Il Parnaso*, 1497, *Tempera su tela* (Dim. 159 x 192) Musée du Louvre

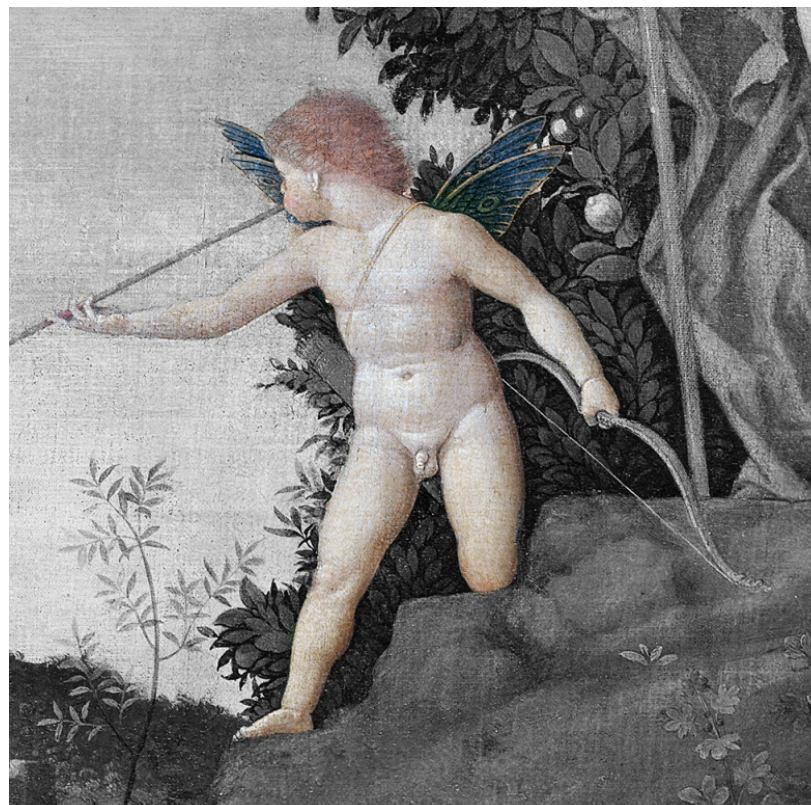


Fig. 14 – Particolare: Anteros



Fig. 15 – MANTEGNA: Minerva che caccia i vizi dal giardino di Venere, 1502 Tempera su tela (Dim. 160 x 192)

Musée du Louvre



Fig. 16 - Particolare: Cupidii con viso di gufi e civette

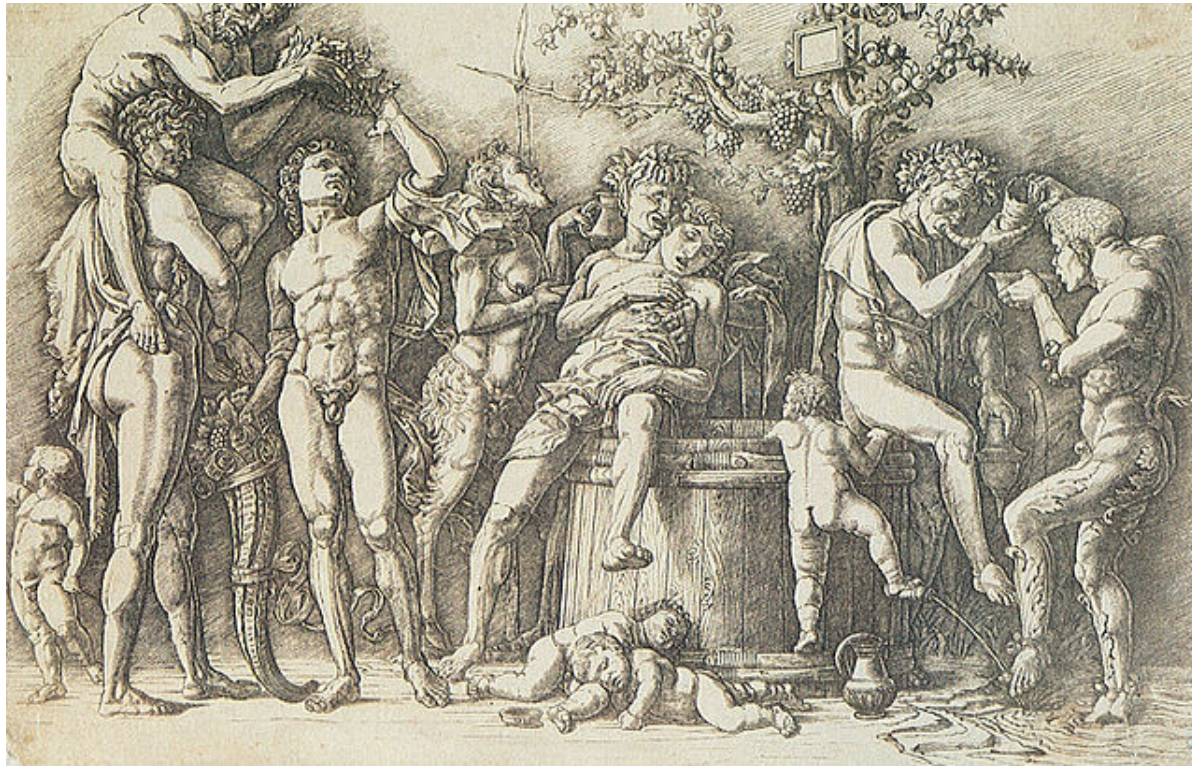


Fig. 17 – MANTEGNA: *Bacchanale con un tino* (incisione a burina)



Fig. 18 – MANTEGNA: *Bacchanale con Sileno* (incisione a burina)



Fig. 19– MANTEGNA: *Trionfi di Cesare, Giulio Cesare sul carro trionfale, Hampton Court, Londra.*



Fig. 20 – MANTEGNA: *Trionfi di Cesare, Trombettieri e portatori di insegne*, Hampton Court, Londra



Fig. 21 – MANTEGNA: *Trionfi di Cesare, Carro con trofei e portatori di bottino*, Hampton Court, Londra

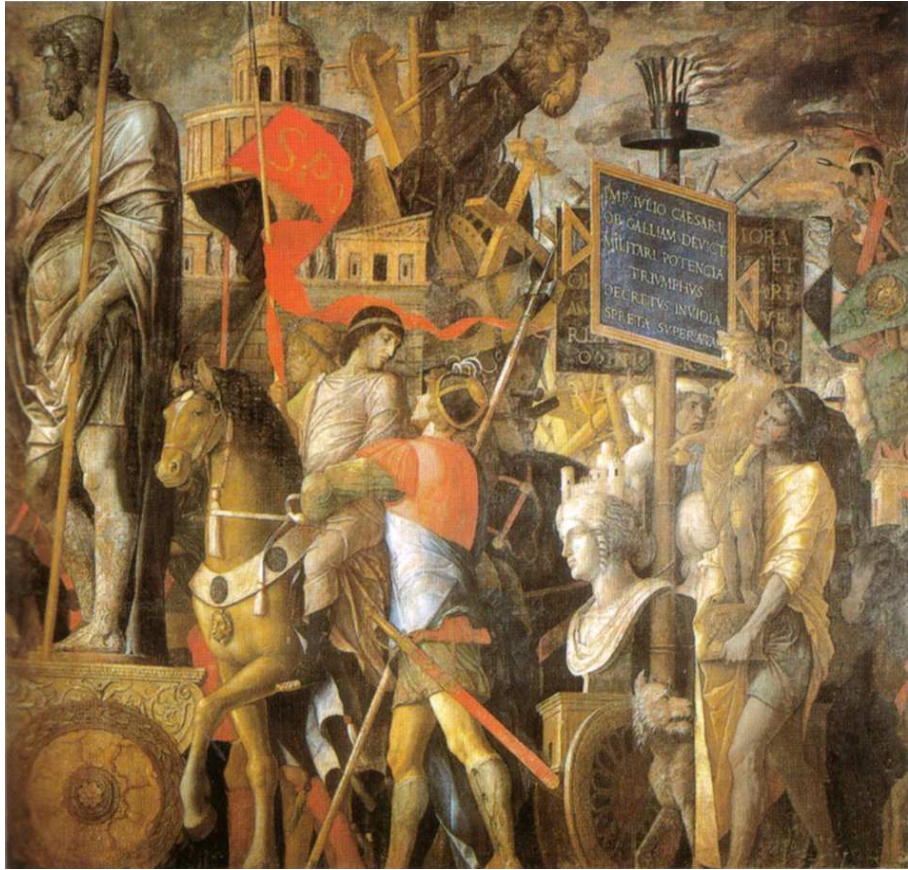


Fig. 22 – MANTEGNA: Trionfi di Cesare, Carri trionfali, trofei e macchine belliche, Hampton Court, Londra



Fig. 23 – MANTEGNA: Trionfi di Cesare, Portatori di vasi, tori sacrificali e trombettieri, Hampton Court, Londra



Fig. 24 – MANTEGNA: *Trionfi di Cesare, Portatori di corsaletti, di trofei e di armature*, Hampton Court, Londra



Fig. 25 – MANTEGNA: *Trionfi di Cesare, Portatori di corsaletti, di trofei e di armature*, Hampton Court, Londra

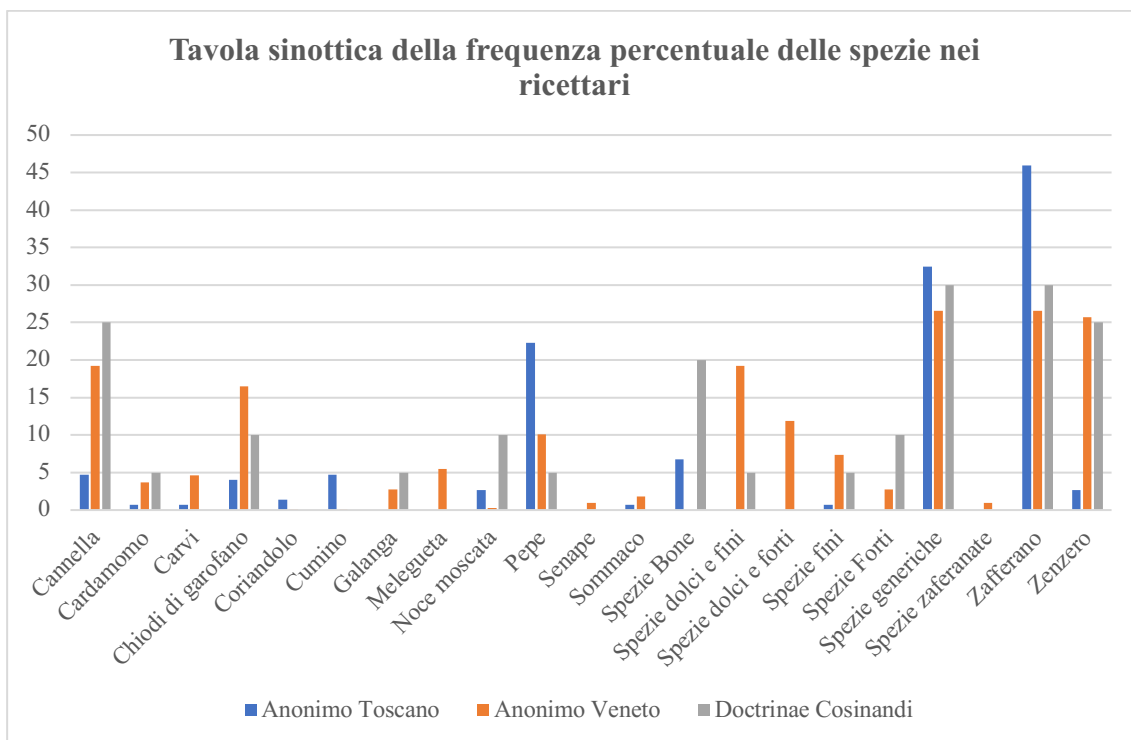


Fig. 26

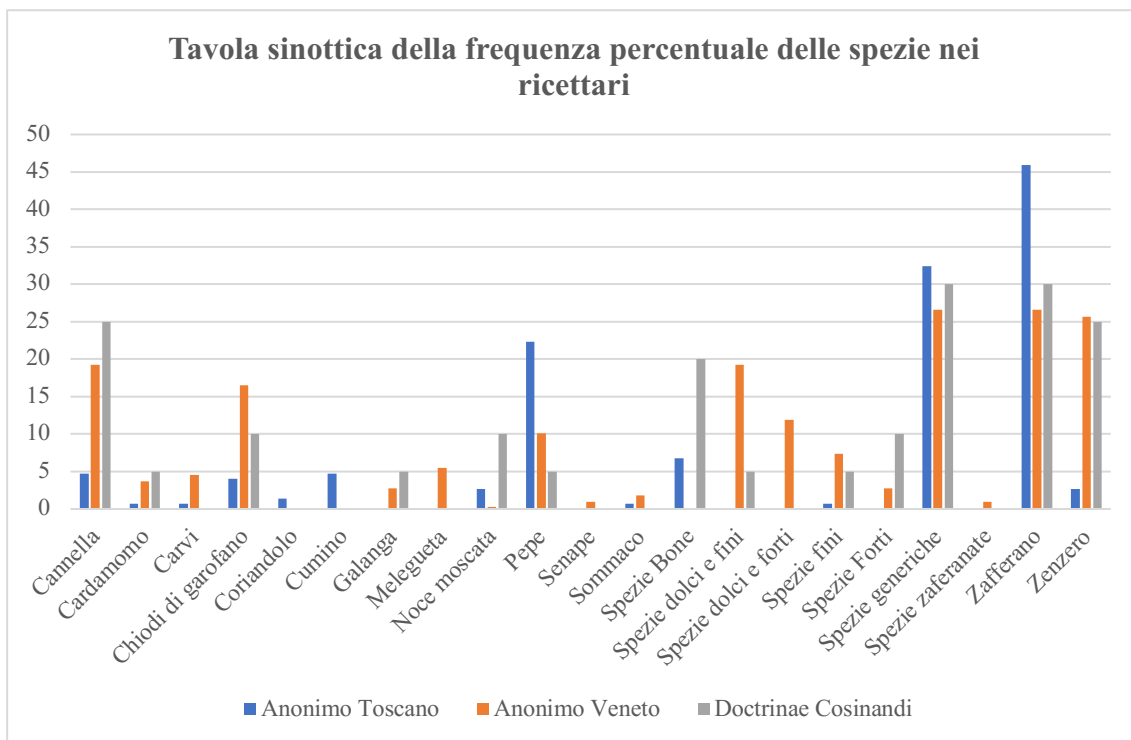


Fig. 27

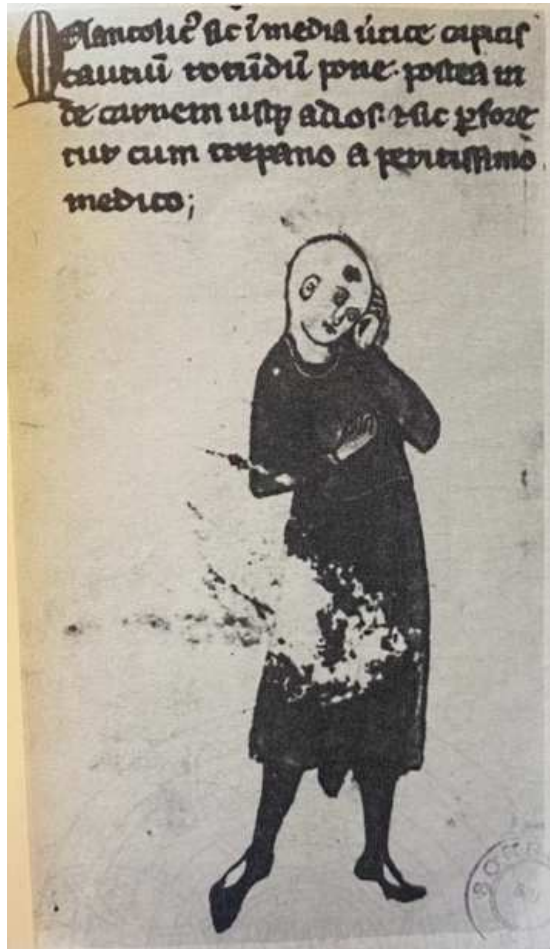


Fig. 28 - Cod. Amplonianus, Q. 185, f. 247v, Erfurt.



Fig. 29 - De conservanda bona valetudine, dall'Opusculum Scholae Salernitanae

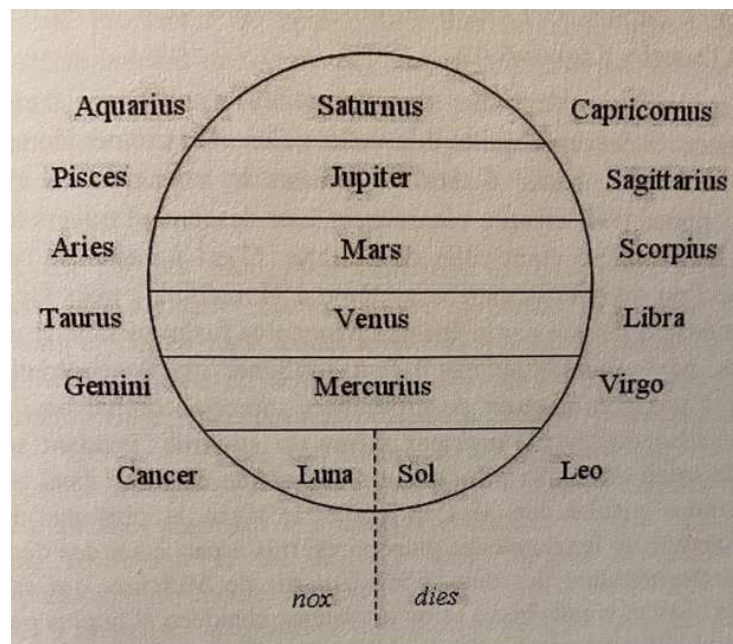


Fig. 31 – da HÜBNER 2019, p. 85



Fig. 32 - Tauroctonia. Bassorilievo, travertino, c. II-III secolo, da Fiano Romano. Paris, Musée du Louvre



Fig.33 – Schema icona di culto, da SPEIDEL 1980, p. 4.

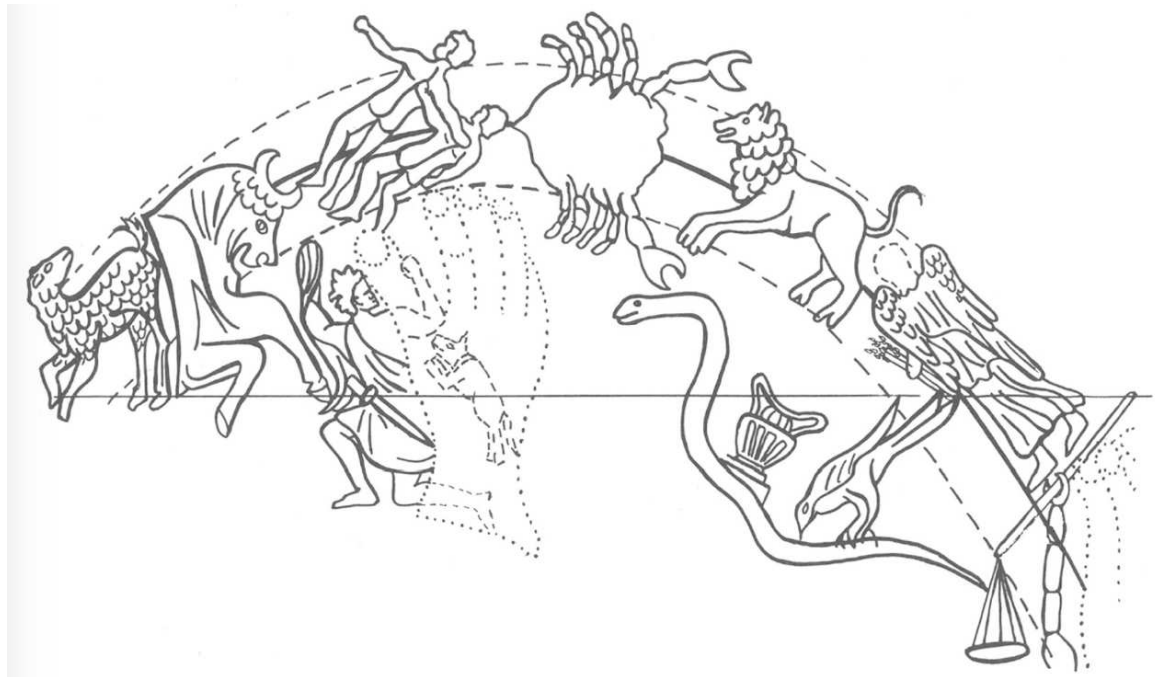


Fig. 34 – Schema delle costellazioni equatoriali nell'Atlante Farnese, il Canis minor è nascosto dalla mano del Titano, da SPEIDEL 1980, p. 9.

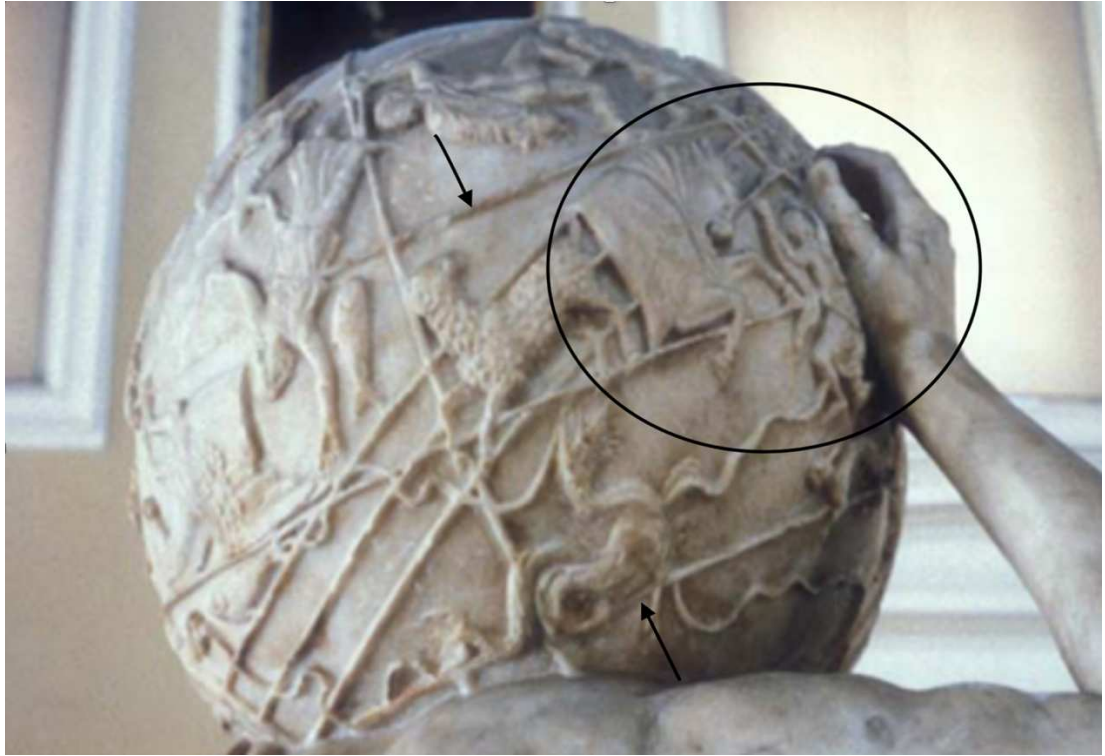


Fig. 35 – *ATLANTE FARNESE Toro e Orione, disposti sulla fascia delle costellazioni equatoriali.*

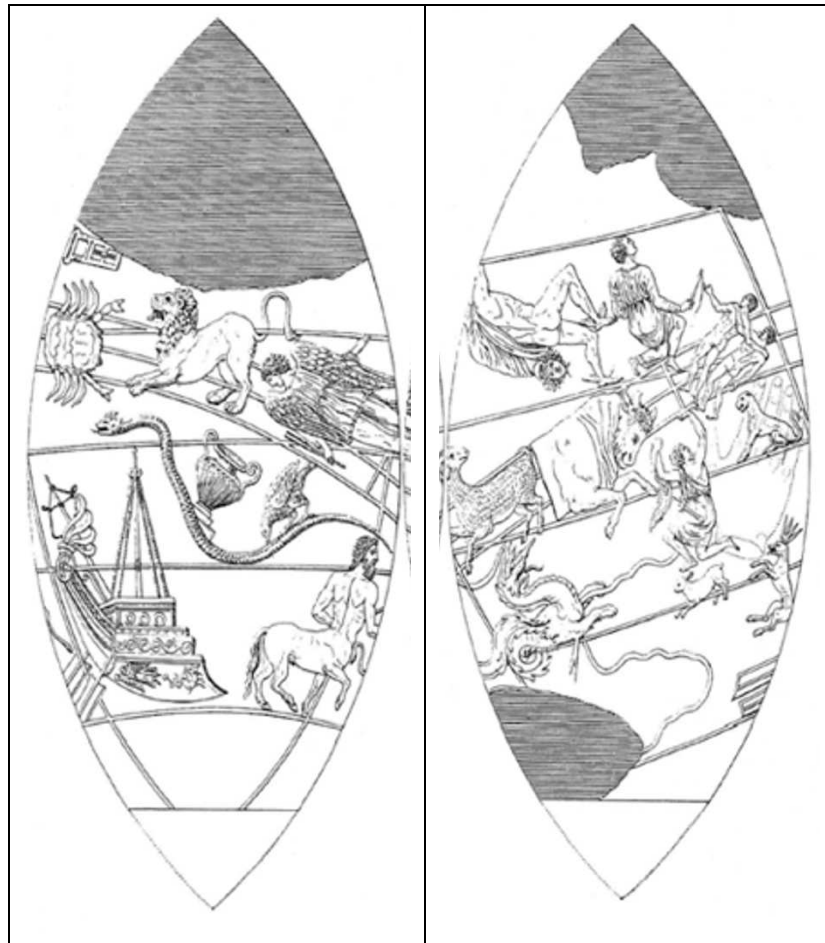


Fig. 36 – *ATLANTE FARNESE – rappresentazione delle costellazioni visibili dall'emisfero boreale. Le figure sono speculari rispetto all'osservazione dalla Terra, perché l'autore del globo ha immaginato di rappresentare l'ottava sfera vista dall'esterno.*



Fig. 37 – Volta della Sala del Mappamondo di Palazzo Farnese di Caprarola 1574.

Il cielo è centrato sul solstizio d'Inverno.



Fig. 38 - Mitra tauroctono del II-III sec. d.C, Museo Archeologico di Venezia



Fig. 39 - ANTONIO ROSSELLINO: *Mitra tauroctono*, tomba del Cardinale del Portogallo (metà del XV sec.).

San Miniato al Monte (Firenze),



Fig. 40 – ANTONIO LAFRERI, *Speculum Romanae Magnificentiae*, “Tavola marmorea di erudittione”, n° 245.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI TEOFILO FOLENGO:

Ristampe anastatiche a cura dell'Associazione 'Amici di Merlin Cocai':

PAGANINI 1517 (= P)

Merlini Cocai poetae Mantuani Liber Macaronices, libri XVII non ante impressi,
Venezia, Alessandro Paganino.

TOSCOLANENSE 1521 (= T)

Opus Merlini Cocaii, Toscolano sul Garda, Alessandro Paganini.

CIPADENSE s.d. (= C)

Macaronicorum Poema, Venezia, Aurelio Pincio.

VIGASIO COCAIO 1552 (= VC)

Merlini Cocai Poemata, Venezia, Eredi di Pietro Ravani e soci.

VARIUM POEMA & JANUS 1533 (= VP & J)

In, *Joannis Baptist Chrysogoni Folengi Mantuani Anachoritæ Dialogi quos Pomiliones vocat . Theophili Folengi Mantuani Anachorita Varium poema et Janus (ad Paulum Ursinum) in fine . In Promontorio Minervæ* [Punta Campanella, ma Venezia], *ardente Sirio*, Aurelio Pincio.

Altre edizioni:

PORTIOLI 1889

Le opere maccheroniche di Merlin Cocaio, a cura di Attilio Portioli [edizione T],
Mantova, Mondovi.

LUZIO 1911

Le maccheronee, a cura di Alessandro Luzio [edizione VC, con varianti di T e C],
Bari, Laterza.

DOSSENA 1958

Il Baldo, a cura di Giampaolo Dossena, [edizione VC], trad. Di Giuseppe Tonna,
Milano, Feltrinelli.

GOFFIS 1958

Il Poema vario, edizione critica con traduzione e note italiane, a cura di Cesare Federico GOFFIS, Torino, Loescher.

ZAGGIA 1987

Macaronee minori, a cura di Massimo Zaggia, Torino, Einaudi.

CHIESA 1997

Baldus, a cura di Mario Chiesa, [edizione VC], 2 voll., Torino, UTET.

MULLANEY 2008

Baldo, trad. di Ann E. Mullaney [edizione VC], 2 voll., Cambridge, Mass., Harvard University Press.

RENDA 1911

Chaos del Triperuno, in Teofilo Folengo, *Opere italiane*, a cura di Umberto Renda, Bari, Laterza.

STUDIE TESTI

ABRAHAMS 1926

Les oeuvres poétiques de Baudri de Bourgueil (1046-1130): édition critique publiée d'après le manuscrit du Vatican, par Phyllis Abrahams, Paris, H. Champion.

ADDANTE 2010

Luca Addante, *Eretici e libertini nel Cinquecento italiano*, Bari, Laterza.

AGOSTI 2005

Giovanni Agosti, *Su Mantegna*, Milano, Feltrinelli.

AGOSTI et al. 2008

Mantegna, 1431-1506, (exposition, Paris, Musée du Louvre, 26 septembre 2008-5 janvier 2009) sous la direction de Giovanni Agosti et Dominique Thiébaud, assistés d'Arturo Galansino et de Jacopo Stoppa, Paris, Hazan.

VON ALBRECHT 1996

Michael von Albrecht, *Storia della letteratura latina. Da Livio Andronico a Boezio*, Torino, Einaudi (ed. orig. IDEM, *Geschichte der römischen Literatur: von Andronicus bis Boethius: mit Berücksichtigung ihrer Bedeutung für die Neuzeit*, Bern, Francke, 1992).

ALTAMURA 1972

Scipione Capece, *Inarime*, Napoli, 1532, in *Un "rarissimo" del Cinquecento*, a cura di Antonio Altamura Napoli, Società Editrice Napoletana.

ARIANI et al. 1998

Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*: Riproduzione dell'edizione aldina del 1499 a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, Adelphi.

ARNALDO DA VILLANOVA 1561

Practica Magistri Arnaldi de Villanova ad quendam Papam, ex libro dicto, Breviarius librorum Alchymiae, in GRATAROLI 1561.

ARNALDO DA VILLANOVA 1585

Arnaldi Villanovani... Opera omnia, cum Nicolai Taurelli... in quosdam libros annotationibus...., Basileae, Perna.

ARRIGHETTI 1984

Esiodo, *Teogonia*, trad. di Graziano Arrighetti, Milano, Rizzoli.

AVI-YONAH 1985

Reuven S. Avi-Yonah, *Ptolemy vs al-Biṭrūjī: A Study of Scientific Decision-Making in the Middle Ages*, in «Archives internationales d'histoire des sciences» 35, pp. 124–147.

BACONE 1541

Rogeri Baconi, *Speculum Alchemiae*, [...], Nuremberg, Iohannes Petreius.

BADALONI 1972

Nicola Badaloni, *Fermenti di vita intellettuale a Napoli dal 1500 alla metà del '600*, in *Storia di Napoli*, V, Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, pp. 127–176.

BAJLO 1986

Paola Bajlo, *Edizione critica della 'Città di Vita' di Matteo Palmieri, con introduzione filologica e con in appendice il commento di Leonardo Dati. Studio ed edizione critica*, Tesi di laurea Università di Firenze, A.A. 1985-86.

BAKHOUCHE et al. 2003

Béatrice Bakhouché, Frédéric Fouquier e Brigitte Pérez-Jean, *Picatrix: Un traité de magie médiéval*, Turnhout, Brepols.

BALDASSATTI et al. 2016

Stefano Ugo Baldassatti, Fabrizio Lelli, *Umanesimo e cultura ebraica nel Rinascimento italiano*. Convegno internazionale di studi ISI Florence, (Palazzo Rucellai, Firenze, 10 marzo 2016), Firenze, Angelo Pontecorboli editore.

BANDINI 1778

Angelo Maria Bandini, *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae, Gaddianae et Sanctae Crucis*, V, Firenze.

BÁRBERI SQUAROTTI 1978

Giorgio Bárberi Squarotti, *L'inferno del "Baldus"*, in «Lettere Italiane» 30/1, pp. 14–46.

BARBIERATO 2002

Federico Barbierato, *Nella stanza dei circoli: Clavicula Salomonis e libri di magia a Venezia nei secoli XVII e XVIII*, Milano, S. Bonnard.

BARICCI 2022

Federico Baricci, *Saggio di glossario dialettale diacronico (A–B) del «Baldus» di Teofilo Folengo*, Berlin, De Gruyter.

BARTHELEMY 2002

Pascale Barthélemy, *La Sedacina ou l'œuvre au crible: l'alchimie de Guillaume Sedacer, carme catalan de la fin du XIVe siècle*, Paris-Milan, SÉHA, Arché.

BARTHELOT et al. 1893

Marcellin Berthelot, Octave Victor Houdas, e Rubens Duval, *La chimie au moyen âge*, 3, Paris, Imprimerie Nationale.

BARTOLUCCI 2022

Fabiola Bartolucci, *Folengo and Ovid: the Tempest in the Canto di Giuberto*, in *After Ovid. Aspect of the reception of Ovid in Literature and Iconography*, edited by Franca Ela Consolino, Turnhout, Brepols, pp. 285–301.

BAYLE 2009

Ariane Bayle, *Romans à l'encan*, Genève, Droz.

BECK 2015

Roger Beck, *Planetary Gods and Planetary Orders in the Mysteries of Mithras*, Leiden, Brill.

BENEDETTI 1527

Alessandro Benedetti, *Historia corporis humani*, Colonia, Eucharius.

BENPORAT 1996

Claudio Benporat, *Cucina italiana del Quattrocento*, Firenze, Olschki.

BENPORAT 2001

Claudio Benporat, *Feste e banchetti: convivialità italiana fra Tre e Quattrocento*, Firenze, Olschki.

BERTOLETTI 2005

Nello Bertolotti, *Testi veronesi dell'età scaligera: edizione, commento linguistico e glossario*, Padova, Esedra.

BERTOZZI 1999

Marco Bertozzi, *La tirannia degli astri. Gli affreschi astrologici di Palazzo Schifanoia*. Livorno, Sillabe.

BEYER DE RYKE 2003

Benoît Beyer de Ryke, *Le miroir du monde: un parcours dans l'encyclopédisme médiéval*, in «Revue belge de Philologie et d'Histoire» 81/4, pp. 1243–75.

BILLANOVICH 1948

Giuseppe Billanovich, *Tra don Teofilo Folengo e Merlin Cocaio*. Napoli, R. Pironti e Figli.

BOFFITO 1901

Giuseppe Boffito, *L'eresia di Matteo Palmieri cittadino fiorentino*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 37, pp. 1–69.

BÖMER 1969

P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Buch I-III, hrsg. von Franz Bömer, Heidelberg, Winter.

BÖMER 1977

P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Buch VIII-IX, hrsg. von Franz Bömer, Heidelberg, Winter.

BÖMER 1980

P. Ovidius Naso, *Metamorphosen*. Buch X-XI, hrsg. von Franz Bömer, Heidelberg, Winter.

BORGNET 1890

B. Alberti Magni [...], *Mineralium libri quinque*, in Id. *Opera omnia*, ex editione lugdunensi religiose castigata [...] cura ac labore Augusti Borgnet [...], V, Parisiis apud Ludovicum Vivès, Bibliopolam Editorem.

BOUCHÉ-LECLERQ 1879

Auguste Bouché-Leclerq, *Histoire de la divination dans l'Antiquité. Divination hellénique et divination italique*, Paris, Leroux.

BOUDET 2020

Jean-Patrice Boudet, *The Transmission of Arabic Magic in Europe (Middle Ages - Renaissance)*, in «Micrologus» 28, pp. 143-166.

BRACESCO 1544

La espositione di Geber philosopho di misser Giouanni Bracescho da Iorci noui: nella quale si dichiarano molti nobilissimi secreti della natura..., in Vinetia, appresso Gabriel Giolito di Ferrarii.

BRANCA 1998

Genealogia Deorum gentilium, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, VII-VIII, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori.

BRENK 1992

Frederick E. Brenk, *The Gates of Dreams and an Image of Life: Consolation and Allegory at the End of Vergil's Aeneid VI*, in Carl Deroux, *Studies in Latin Literature and Roman History*, Bruxelles, Éd. Latomus, pp. 276–294.

BREWER 1859

Opus Tertium, in *Fr. Rogeri Baconi Opera Quaedam Hactenus Inedita*, by John Sherren Brewer, London, Williams and Norgate.

BRUSEGNAN 1991

Marcello Brusegnan, *Specie fine a tute cosse : spezie ed aromi orientali nell'antica cucina italiana*, Venezia, Centro internazionale della grafica di Venezia.

BURNETT et al. 2022

A Cultural History of Chemistry. 2: In the Middle Ages, edited by Charles Burnett and Sébastien Moureau, London-New York-Oxford-New Delhi Sydney, Bloomsbury Academic.

CAFFARO 2003

Adriano Caffaro, *Scrivere in oro: ricettari medievali e artigianato (secoli IX-XI): codici di Lucca e Ivrea*, Napoli, Liguori.

CALASSO 2016

Roberto Calasso, *Il cacciatore celeste*, Milano, Adelphi, 2016.

CALVET 2003

Antoine Calvet, *À la recherche de la médecine universelle. Questions sur l'élixir et la thériaque au 14e siècle*, in *ALCHIMIA E MEDICINA* 2003, pp. 177–216.

CALVET 2006

Antoine Calvet, *Étude d'un texte alchimique latin du xive siècle: Le "Rosarius philosophorum" attribué au médecin arnaud de Villeneuve (ob. 1311)*, in «Early Science and Medicine» 11/2, pp. 162–206.

CALVET 2007

Antoine Calvet, *La tradition Alchimique latine (XIII - XV siècle) et le corpus alchimique du Pseudo-Arnaud de Villeneuve*, in «Médiévales», 52, pp. 39–53.

CALVET 2011

Antoine Calvet, *Les oeuvres alchimiques attribuées à Arnaud de Villeneuve. Grand oeuvre, médecine et prophétie au Moyen-Âge*, préface de Sebastià Giralt, Paris SÉHA, Milano, Archè.

CAMILLO 1985

Elena Camillo, *Ancora su Donno Alessio Piemontese. Il libro di segreti tra popolarità e accademia*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 162, pp. 539–553.

CAMPANI 1910

Alfragano (al-Fargānī), *Il 'libro dell' aggregazione delle stelle' (Dante, Conv., II, VI-134) secondo il Codice Mediceo-Laurenziano pl. 29-Cod. 9 contemporaneo a Dante*, pubblicato con introduzione e note da Romeo Campani, Città di Castello, Casa Tipografico-editrice S. Lapi.

CAMPANINI A. 2012

Antonella Campanini, *Dalla tavola alla cucina: scrittori e cibo nel Medioevo italiano*, Roma, Carocci.

CAMPANINI S. 2016

Saverio Campanini, *"Helchana Hebraeorum doctor et cabalista". Le avventure di un libro e dei suoi lettori*, in *Umanesimo e cultura ebraica nel Rinascimento italiano*, Convegno internazionale di studi ISI Florence, Palazzo Rucellai, (Firenze 10 marzo 2016), a cura di Stefano Ugo Baldassarri e Fabrizio Lelli, Firenze, Angelo Pontecorboli, pp. 91–114.

CAMPBELL 2006

Stephen J. Campbell, *The cabinet of Eros: the Studiolo of Isabella d'Este and the Rise of Renaissance Mythological Painting*, New Haven, Yale University Press.

CAMPORESI 1978

Piero Camporesi, *Il paese della fame*, Bologna, Il Mulino.

CAMPORESI 1991

Piero Camporesi, *Rustici e buffoni: cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, Torino, Einaudi.

CANOVA 2008

Andrea Canova, *Mantegna invenit*, in AGOSTI et al. 2008, pp. 237–89.

CAPATA 2000

Alessandro Capata, *Semper truffare paratus: genere e ideologia nel Baldus di Folengo*, Roma, Bulzoni.

CAPELLI 2012

Piero Capelli, *Il problema del male: risposte ebraiche dal Secondo Tempio alla Qabbalah*, in *Angeli: presenze di Dio tra cielo e terra*, a cura di Giusi Quarenghi, Brescia, Morcelliana, pp. 135–56.

CARANDINI et al. 2010

Andrea Carandini, Daniela Bruno, Fabiola Fraioli, *Le case del potere nell'antica Roma*, Roma-Bari, Laterza.

CARLI 1999

Manola Carli, *Il "Liber Compostille" di Bonaventura da Iseo*, Tesi di Laurea, Università di Siena, A.A. 1998-99.

CARMODY 1943

Alfragani differentie in quibusdam collectis scientie astrorum, ed. by Francis James Carmody, Berkeley, Berkley Publishing Group.

CARNEVALE SCHIANCA 2015

Bartolomeo Platina, «*De honesta voluptate et valitudine*»: un trattato sui piaceri della tavola e la buona salute, a cura di Enrico Carnevale Schianca, Firenze, Olschki.

CAROTI et al. 1977

Alberto Magno, *Speculum astronomiae*, a cura di Stefano Caroti, Michela Pereira, Stefano Zamponi; sotto la direzione di Paola Zambelli, Pisa, Domus Galilaeana.

CASTELLI et al. 1700

Amaltheum Castellobrunonianum, sive Lexicon medicum, primum a Bartholomeo Castello Messanensi inchoatum, ab aliis etiam continuatum ... cura, & studio iterato Jacobi Pancratii Brunonis ... Accesserunt huic novae editioni ... Joannis Rhodii ... additiones, Patavii, Jacobi de Cadorinis.

CASTIGLIONE 1547

Il libro del Cortegiano del conte Baldesar Castiglione, di nuovo rincontrato con l'originale scritto di mano de l'auttore: con la tavola di tutte le cose degne di notitia: et di più, con una brieve raccolta de le conditioni, che si ricercano a perfetto Cortegiano, & a Donna di Palazzo, Venezia, eredi di Aldo Manuzio.

CECILIO SECONDO CURIONE 1541

Pasquilli extatici, seu nuper e coelo reversi, de rebus partim superis., partim inter homines in christiana religione passim hodie controversis cum Marphorio colloquium, multa pietate elegantia ac festiuitate refertum, s. l.

CHANDELIER et al. 2006

Joël Chandelier, Laurence Moulinier-Brogi e Marilyn Nicoud, *Manuscrits Médicaux Latins de la Bibliothèque Nationale de France: un index des Œuvres et des Auteurs*, in «Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age» 73, pp. 63–163.

CHERUBINI 1827

Francesco Cherubini, *Vocabolario mantovano-italiano*, Milano, G. B. Bianchi.

CHIESA 1988

Mario Chiesa, *Teofilo Folengo tra la cella e la piazza*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

CHIESA 1993

Mario Chiesa, *Dubbi intorno alla Cipadense*, in *Teofilo Folengo* 1993, pp. 459-469.

CHIESA 1995

Mario Chiesa, *Il parnaso e la zucca*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

CHIESA et al. 2013

Mario Chiesa, Giovanni Barberi Squarotti, *Saggi folenghiani*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

CHIRASSI COLOMBO 2015

Ileana Chirassi Colombo, *Il sacrificio dell'essere divino e l'ideologia della salvezza nei tre più noti sistemi misterici dei primi secoli dell'Impero*, in *La soteriologia dei culti orientali nell'Impero Romano*, Atti del Colloquio Internazionale (Roma 24-28 settembre 1979), a cura di Ugo Bianchi e Maarten J. Vermaseren, Leiden, Brill, pp. 314–317.

CHISENA 2015

Anna Gabriella Chisena, *L'impurità della "prima stella": la spinosa questione delle macchie lunari*, in «Lettere Italiane» 67/3, pp. 500–518.

CHISENA 2016

Anna Gabriella Chisena, *Il poema Astronomicum di Basinio da Parma: edizione critica e commento*, PhD diss., Università di Firenze.

CHISENA 2022

Anna Gabriella Chisena, *The Renaissance of Astrological Poetry: Scientific Sources of Basinio da Parma's Astronomicum libri*, in «Renaissance and Reformation» 45/3, pp. 51–79.

CHRISTOFORO DA PARIGI 1472

Epistola de lo eccellente Doctore Maestro Christoforo Parisiense nominata la Summetta de la Arte Trasmutatoria realiter et essencialiter mandata a Andrea Ogniben, Veneto, ex Parisi Sep. 14 1472.

CIGADA 1961

Sergio Cigada, *Il tema arturiano del "Chateau Tournant" Chaucher e Christine de Pisan*, in «Studi Medievali» 3/2, pp. 576–606.

CIRELLI 2013

Enrico Cirelli, *La dieta dei monaci. Cultura materiale e alimentazione nei monasteri benedettini tra IX e X secolo*, in «Hortus Artium Medievalium» 19, pp. 227–40.

COCO 2020

Carla Coco, *Per un pugno di spezie: frequenza e uso delle spezie in due ricettari italiani trecenteschi: Libro de la cocina (Anonimo Toscano) e Libro di cucina del secolo XIV (Anonimo Veneziano)*, in «Astarté. Estudios del Oriente Próximo y el Mediterráneo» 3, pp. 65–101.

COLKER 1978

Galteri de Castellione, *Alexandreis*, ed. by Marvin L. Coker, Padova, Antenore.

COMBONI 2000

Andrea Comboni, *Eros e Anteros nella poesia italiana del Rinascimento: appunti per una ricerca*, in «Italique. Poésie italienne de la Renaissance» 3, pp. 7–21.

CONTINI 1934

Gianfranco Contini, *Reliquie volgari della scuola bergamasca dell'umanesimo*, in «L'Italia dialettale» 10, pp. 223–240.

CORDIÉ 1936

Carlo Cordié, *Le quattro redazioni del «Baldus» di Teofilo Folengo*, Torino, R. Accademia delle scienze.

CORNELIUS AGRIPPA 1531

Henrici, Cornelii Agrippae ab Nettesheym, *De incertitudine et vanitate scientiarum et artium, atque excellentia verbi Dei declamatio*, Apud Florentissimam Antuerpiam.

CORTESI 1980

Mariarosa Cortesi, *Libri e vicende di Vittorino da Feltre*, in «Italia medioevale e umanistica» 23, pp. 77–114.

CORTESI BOSCO 1997

Francesca Cortesi Bosco, *Per la biografia dell'alchimista Giovanni Bracesco da Orzinuovi e un enigma di alchimia*, in «Bergonum» 92/3, pp. 7–25.

COVA 1999

Luciano Cova, *Morte e immortalità del composto umano nella teologia francescana*, in *Anima e corpo nella cultura medievale*, Atti del V convegno di studi della Società italiana per lo studio del pensiero medievale, (Venezia, 25-28 settembre 1995), a cura di Carla Casagrande e Silvana Vecchio, Firenze, SISMELE, Edizioni del Galluzzo, pp. 107–22.

CRASTA 2015

Fabrizio Crasta, *Gli angeli neutrali da Dante a Matteo Palmieri*, in «Lettere Italiane» 67/1, pp. 5–25.

CRIMI 2011

Giuseppe Crimi, *Illusionismo e magia naturale nel Cinquecento: l'opera nuova di Joan Dalmao*, Roma, Aracne.

CRIMI et al. 2021

Giuseppe Crimi, Massimiliano Malavasi, *L'eroicomico*, Carocci editore.

CRISCIANI 1976

Chiara Crisciani, *La “quaestio de alchimia” fra Duecento e Trecento*, in «Medioevo» 2, pp. 119–68.

CRISCIANI et al. 1980

Chiara Crisciani, Claude Gagnon, *Alchimie et philosophie au Moyen Age: perspectives et problèmes*, Montréal, L'Aurore-Univers.

CRISCIANI 1981

Chiara Crisciani, *Labirinti dell'oro. Specificità e Mimesi dell'alchimia Latina*, in «Aut Aut», 184–185, pp. 127–51.

CRISCIANI et al. 2003

Alchimia e Medicina nel Medioevo, a cura di Chiara Crisciani e Agostino Paravicini Bagliani, Firenze, SISMEL, Edizioni del Galluzzo.

CRISCIANI 2003

Chiara Crisciani, *Il farmaco d'oro. Alcuni testi tra i secoli XIV e XV*, in CRISCIANI et al. 2003, pp. 217–246.

CRISCIANI 2011

Chiara Crisciani, *Il Papa e l'alchimia: Felice V, Guglielmo Fabri e l'elixir*, Roma, Viella.

CROLLALANZA 1878

Goffredo di Crollalanza, *Enciclopedia araldico-cavalleresca*, Verona, Giornale Araldico.

CUCCHIARELLI 2017

Publio Virgilio Marone, *Le Bucoliche*, a cura di Andrea Cucchiarelli, trad. Alfonso Traina, Roma, Carocci editore.

CUGUSI 2003

Pablo Cugusi, *Pour une lecture narratologique du conte d'Amour et Psyché*, in «Ktèma» 28/1, pp. 271–292.

CULIANU 1981

Ioan P. Culianu, *Ordine e disordine delle sfere: Macrob. "In Scip.", I 12,13,14, p. 50, 11-24 Willis*, in «Aevum» 55/1, pp. 96–110.

CUMONT 2013

Franz Cumont, *Les Mystères de Mithra*, Éd. par Nicole Belayche et Attilio Mastrocinque, avec la collaboration de Daniela Bonanno, Torino, Nino Aragno.

CURTI 1993

Luca Curti, *Sul macaronico*, in *Teofilo Folengo 1993*, pp. 141–182.

CURTIUS 1997

Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*, tr. di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia.

DARMSTAESTER 2012

Die Alchemie des Geber, hrsg. von Ernst Darmstaedter, Breda, Dogma.

DATI 1493

Giuliano Dati, *Isole trovate novamente per el re di Spagna*, Firenze, s.n.

DE ANGELIS D'OSSAT 2011

Matilde De Angelis d'Ossat, *Le collezioni Barbo e Grimani di scultura antica*, in *La storia del Palazzo di Venezia: dalle collezioni Barbo e Grimani a sede dell'ambasciata veneta e austriaca*, a cura di Alessandra Schiavon, Maria Giulia Barberini, Matilde De Angelis d'Ossat, Roma, Gangemi Editore, pp. 23–66.

DE BOER et al. 1978

Margreet B. de Boer, T. A. Eldridge, *Hommages a Maarten J. Vermaseren*, Leiden, Brill.

DE PIANO 2014

Piera De Piano, *Porfirio e Proclo lettori di Omero: la verità del linguaggio poetico nell'esegesi omerica di tradizione neoplatonica*, in «Incidenza dell'antico. Dialoghi di Storia Greca» 12, pp. 155–174.

DELAMBRE 1819

Jean-Baptiste Delambre, *Histoire de l'astronomie du moyen-âge*, Paris, Vve Courcier.

DELLA CORTE 1986

Francesco Della Corte, *Il Colombo di Girolamo Fracastoro*, in «Colombeis» 1, pp. 139–155.

DE RACHEWILTZ et al. 1999

Boris de Rachewiltz e Anna Maria Partini, *Roma egizia: culti, templi e divinità egizie nella Roma imperiale*, Roma, Edizioni Mediterranee.

DORANDI 2019

Tiziano Dorandi, *L'antrè des nymphes dans l'«Odyssee»*, Paris, Vrin.

DRAELANTS 2007

Isabelle Draelants, *Le Liber de virtutibus herbarum, lapidum et animalium (Liber aggregationis) : un texte à succès attribué à Albert le Grand*, Firenze, SISMELE, Edizioni del Galluzzo, 2007.

EAMON 1994

William Eamon, *Science and the Secrets of Nature. Book of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*, Princeton, Princeton University Press.

EATOUGH 1984

Geoffrey Eatough, *Fracastoro's Syphilis: Introduction, Text, Translation and Notes with a computer-generated word index*, Liverpool, F. Cairns.

EGIDI 1927

Francesco da Barberino, *Tractatus Amoris*, in *I Documenti d'Amore di Francesco da Barberino secondo i manoscritti originali*, a cura di Francesco Egidi, Milano, Archè.

EMISON 1994

Patricia A. Emison, *The raucousness of Mantegna's mythological engravings*, in «Gazette des beaux-arts» 124, pp. 159–76.

ESNOS 1967

Geneviève Esnos, (compte rendu), *L'humanisme médiéval dans les littératures romanes du XIIIe au XIVe siècle*. Colloque organisé par le Centre de Philologie et de Littérature romanes de l'Université de Strasbourg (du 29 janvier au 2 février 1962), Actes publiés par Anthime Fourier, Paris, Klincksieck, 1964, in «Bibliothèque de l'École des chartes» 125/2, pp. 475–78.

FABRIS 2005

Otello Fabris, *Le doctrinae cosinandi di Merlin Cocai: in coquina Iovis*, Nove, Grafiche Novesi.

FACCIOLI 1966

Emilio Faccioli, *Arte della cucina: Libri de ricette, testi sopra lo scalco, il trinciante e i vini dal XIV al XIX secolo*, Milano, Il Polifilo.

FACCIOLI 1985

Bartolomeo Platina, *Il piacere onesto e la buona salute*, a cura di Emilio Faccioli, Torino, Einaudi.

FACCIOLI 1992

Emilio Faccioli, *L'arte della cucina in Italia*, Torino, Einaudi.

FAINI 2010

Marco Faini, *La cosmologia macaronica: l'universo malinconico del Baldus di Teofilo Folengo*, Roma, Vecchiarelli.

FENZI 1976

Enrico Fenzi, *Di alcuni palazzi, cupole e planetari nella letteratura classica e medioevale e nell'Africa del Petrarca*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 153/481, pp. 12–59.

FERRARO 2012

Alessandra Mita Ferraro, “*Senza aver penne non si può volare*”: un sommario della *Città di Vita di Matteo Palmieri*, Firenze, Le Lettere.

FICINO 1576

Marsilio Ficino, *Opera omnia*, Basilea, Offic. Henricpetrina.

FOLENA 1991

Gianfranco Folena, *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi.

FOLKE 2010

Gernert Folke, *Del caballero humanista al humanismo picaresco. La imitatio auctorum en el Baldo y en el Guzmán de Alfarache*, in «eHumanista» 16, pp. 290–307.

FONTANELLA 1992

Valter Fontanella, *L'apoteosi di Virtù (Mart. Cap. 1, 7–26)*, in «Latomus» 51/1, 1992, pp. 34–51.

FORD 2011

Philip Ford, *Le mythe homérique d'Ares et Aphrodite dans la littérature néo-latine du XVI siècle*, in LEROUX 2011, pp. 67–80.

FRATI 1899

Libro di cucina del secolo XIV, a cura di Ludovico Frati, Livorno, Raffaello Giusti.

FRAZER 1929

Fastorum Libri Sex - The Fasti of Ovid, ed. and tr. by James George Frazer, 5 voll., London, Cambridge.

GALIANO 2019

Paolo Galiano, *Il Vademecum di frate Elia. Le Acque e le Pietre*, Roma, Simmetria.

GALLI 2007

Daniela Galli, *Valerii Flacci Argonautica 1*, Berlin-New York, De Gruyter.

GARIN 1975

Eugeno Garin, *Petrarca e la polemica contro i moderni*, in Id., *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Bari, Laterza, pp. 71–88.

GARLAND 1560

Compendium alchimiae Joannis Garlandii, [...] cum dictionario ejusdem artis, atque de metallorum tinctura praeparationeque eorundem libello, ante annos DXX eodem authore conscripto, ed. Basilius Johannes Herold, Basileae, Pietro Perna.

GENTILE 1992

Sebastiano Gentile, "*Commentarium in Convivium de amore / El libro dell'Amore*" di Marsilio Ficino, Torino, Einaudi.

GENTILE 2001

Sebastiano Gentile, *Marsilio Ficino e il ritorno di Ermete Trismegisto = Marsilio Ficino and the Return of Hermes Trismegistus*, 2^a ed., Firenze, Centro Di.

GIFREU 2011

Patrick Gifreu, *Le livre des vins*, Perpignan, Éditions de la Merci.

GODDARD 1991

Charlotte Goddard, *Pontano's use of the didactic genre: rhetoric, irony and the manipulation of Lucretius in "Urania"*, in «Renaissance Studies» 5/3, pp. 250–262.

GOFFIS 1950

Cesare Federico Goffis, *L'eterodossia dei fratelli Folengo*, Genova, Pagano.

GOFFIS 1985

Cesare Federico Goffis, *Interpretazione del "Janus" di Teofilo Folengo*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 162, pp. 27–47.

GOFFIS 1995

Cesare Federico Goffis, *Roma, Lutero e la poliglossia folenghiana*, Bologna, Pàtron.

GOLDSTEIN 1967

Bernard R. Goldstein, *The Arabic Version of Ptolemy's "Planetary Hypotheses"*, in «American Philosophical Society Transactions» 57, pp. 3-55.

GOLTZ 1972

Dietlinde Goltz, *Studien zur Geschichte der Mineralnamen in Pharmazie, Chemie und Medizin von den Anfängen bis Paracelsus*, Wiesbaden, Steiner.

GOLTZ 1976

Dietlinde Goltz, *Mittelalterliche Pharmazie und Medizin dargestellt an Geschichte und Inhalt des Antidotarium Nicolai, mit einem Nachdruck der Druckfassung von 1471*, Stuttgart, Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft.

GÓMEZ 2015

Francesc J. Gómez, *El frau de l'alquimista en l'infern dantesc de Joan Pasqual i en la tradició medieval*, in «Magnificat Cultura i Literatura Medievals» 2, pp. 159–96.

GOOLD 2012

M. Manilii Astronomica, edidit George P. Goold, Stutgardiae et Lipsiae, Teubner.

GORDON 1976

Richard Lindsay Gordon, *The Sacred Geography of a Mithraeum: The Example of Sette Sfere*, London, Routledge & Kegan Paul.

GRAF 1883

Arturo Graf, *La leggenda di Gog e Magog*, in ID, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, II, Torino, Loescher, pp. 507–563.

GRATAROLI 1561

Verae alchemiae artisque metallica, citra aenigmata, doctrina certusque modus, scriptis tum novis tum veteribus, nunc primum et fideliter majori ex parte editis, comprehensus ..., ed. Guglielmus Gratarolus, Basileae, Heinrich Petri et Peter Perna.

GRATAROLI 1579

Ioannis de Rupescissa qui ante CCCXX. annos vixit, de consideratione quintae essentiae rerum omnium, opus sane egregium. Arnaldi de Villanova Epistola de sanguine humano distillato. Raymundi Lullii Ars operatiua: & alia quaedam..., ed. Guglielmus Gratarolus, Basileae, Heinrich Petri et Peter Perna.

GUARRACINO 2021

Giuseppe Guarracino, *Nunc melius poterunt grossam ingannare brigata: la delegittimazione dell'alchimia e dell'astrologia nel Baldus di Teofilo Folengo*, in «Letteratura cavalleresca italiana» 3, pp. 67–80.

HALLEUX 1974

Robert Halleux, *Le problème des métaux dans la science antique*, Liège, Presses universitaires de Liège.

HALLEUX 1979

Robert Halleux, *Les textes alchimiques*, Turnhout, Brepols.

HALLEUX 1981

Robert Halleux, *Les ouvrages alchimiques de Jean de Rupescissa*, Paris, Imprimerie nationale.

HAQ 1995

S. Nomanul Haq, *Names, Natures and Things. The Alchemist Jābir ihn Hayyān and his Kitāb al-ahjār - Book of stones*, with a foreword by David E. Pingree, Boston, Kluwer Academic Publishers.

HARF LANCNER 1989

Laurence Harf Lancner, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi.

HASKELL 1998

Yasmin Haskell, *Renaissance Latin didactic poetry on the stars: wonder, myth, and science*, in «Renaissance Studies» 12/4, pp. 495–522.

HEILBRON et al. 2003

John Lewis Heilbron e Maurice Mashaal, *Astronomie et églises*, Paris, Belin.

HÜBNER 2019

Wolfgang Hübner, *Les éléments astrologiques dans le “De Antro Nympharum”*, in DORANDI 2019, pp. 59–103.

IORDAN 1860

M. Catonis, *Praeter librum de re rustica quae extant*, Henricus Iordan recensivit et prolegomena scripsit, Lipsiae in aedibus B. G. Teubneri.

INSLER 1978

Stanley Insler, *A New Interpretation of the Bull-Slaying Motiv*, in DE BOER et al. 1978, 2, pp. 519–38.

ISELLA BRUSAMOLINO

Silvia Isella Brusamolino, *Superficie grafica e strati linguistici nel “Baldus” del Folengo: un esempio*, in Teofilo Folengo 1993, pp. 195-203.

KAHN 1995

Didier Kahn, «Littérature et alchimie au Moyen Age : de quelques textes alchimiques attri-bués à Arthur et Merlin», in *Le Crise dell’Alchimia / The Crisis of Alchemy* (Actes du colloque de Lausanne, 8-10 nov. 1993), dans «Micrologus», 3, pp. 227-262.

KAHN 2007

Didier Kahn, *Alchimie et paracelsisme en France à la fin de la Renaissance (1567-1625)*, Genève, Droz.

KAHN 2010

Didier Kahn, *Alchemical Poetry in Medieval and Early Modern Europe: A Preliminary Survey and Synthesis Part I - Preliminary Survey / La poésie alchimique en Europe au Moyen Âge et à l’époque modern: étude préliminaire et synthèse. 1ère partie: étude préliminaire*, in «Ambix» 57/3, pp. 249–74.

KARPENKO 2003

- Vladimír Karpenko, *Systems of Metals in Alchemy*, in «Ambix» 50/2, pp. 208–30.
- KATINIS 2001
Teodoro Katinis, *Medicina e Astrologia nel “Consilio contro la pestilentia” di Ficino*, in «Bruniana & Campanelliana» 7/2, pp. 635–44.
- KENNEY 1990
Cupid & Psyche, ed. by Edward John Kenney, Cambridge-New York, Cambridge University Press.
- KERÉNYI 2015
Károly Kerényi, *Gli dèi e gli eroi della Grecia: il racconto del mito, la nascita della civiltà*, Milano, Il Saggiatore.
- KHAWAM 1980
Abd al-Djawbari, Le voile arraché, l'autre visage de l'Islam. Traduction intégrale sur les manuscrits originaux par René R. Khawam, 2 voll., Paris, Phébus.
- KIECKHEFER 1989
Richard Kieckhefer, *Magic in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KLIBANSKY et al. 1989
Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie: études historiques et philosophiques nature, religion, médecine et art*, Paris, Gallimard.
- KRAUS 1935
Selected Treatises by Jabir ibn Hayyan, ed. by Paul Kraus, Cairo, Khanji Booksellers.
- KRISTELLER P. et al. 1901
Paul Kristeller, S. Arthur Strong, *Andrea Mantegna*, London-New York, Longmans, Green and Co.
- KRISTELLER P. 1902
Paul Kristeller, *Andrea Mantegna*, Berlin und Leipzig, Verlag für Kunst und Wissenschaft.
- KRISTELLER P. O. 1996
Paul Oskar Kristeller, *Marsilio Ficino and Venezia*, in *Studies in Renaissance Thought and Letters*, IV, Roma, Edizioni di storia e letteratura, pp. 248–49 (già in *Miscellanea di Studi in onore di Vittore Branca*, III/2: Umanesimo a Firenze e Venezia, Firenze, Olschli, 1983, pp. 475–492).
- LAURIOUX 1997

Bruno Lauriou, *Les livres de cuisine médiévaux*, Turnhout, Brepols.

LAURIOUX 2005

Bruno Lauriou, *Le prince des cuisiniers et le cuisinier des princes: nouveaux documents sur maestro Martino*, in «Médiévales» 49, pp. 141–54.

LAURIOUX 2019

Bruno Lauriou, *Le règne de Taillef : Livres et pratiques culinaires à la fin du Moyen Âge*, Paris, Éditions de la Sorbonne.

LAZZERINI 1971

Lucia Lazzerini, *Per latinus grossos... studio sui sermoni mescidati*, in «Studi di filologia italiana», pp. 219–339.

LAZZERINI 1992

Lucia Lazzerini, *Baldus di Teofilo Folengo (Merlin Cocai)*, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere, I. Dalle Origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, pp. 1033–64.

LAZZERINI 1999

Lucia Lazzerini, *Baldus*, in *Letteratura italiana Einaudi. Dizionario delle opere*, I, Torino, Einaudi, pp. 83–84.

LE BOEUFFLE 1983

Igino, *L'Astronomie*, éd. par André Le Boeuffle, Paris, Les Belles Lettres, 1983.

LE BOEUFFLE 2010

André Le Boeuffle, *Les noms latins d'astres et de constellations*, Paris, Les Belles Lettres.

LECOMPTE 2009

Stephanie Lecompte, *La chaîne d'or des poètes: présence de Macrobie dans l'Europe Humaniste*, Genève, Droz.

LEFEVRE D'ÉTAPLES 2018

Jacques Lefèvre d'Étaples, *La magie naturelle*, texte établi et traduit par Jean-Marc Mandosio, Paris, Les Belles Lettres.

LERNER 2008

Michel-Pierre Lerner, *Le Monde des sphères*, 2 voll., Paris, Les Belles Lettres.

LEROUX 2011

La mythologie classique dans la littérature néo-latine: en hommage à Geneviève et Guy Demerson, 3e Congrès international de la Société française d'études néo-

latines, (Clermont-Ferrand, 12-14 avril 2005), Études réunies et présentées par Virginie Leroux, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal.

LESTRIGANT 1991

Frank Lestrigan, *Fictions cosmographiques à la Renaissance*, in *Philosophical Fiction and the French Renaissance*, ed. by Neil Kenny, London, The Warburg Institute, pp. 101–120.

LESTRIGANT 2008

Frank Lestrigan, *L'Île des démons dans la cosmographie de la Renaissance*, Paris, PUPS.

LIGOTA 1965

Christopher R. Ligota, *L'influence de Macrobie pendant la Renaissance*, in *Le soleil à la Renaissance. Sciences et mythes*, Colloque international tenu en avril 1963 sous les auspices de la Fédération Internationale des Instituts et Sociétés pour l'Étude de la Renaissance et du Ministère de l'Éducation nationale et de la Culture de Belgique, Bruxelles-Paris, Presses Universitaires de France, pp. 463–482.

LINDSAY 1911

Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum siue Originum Libri XX, ed. Wallace Martin Lindsay, Oxonii, E typographeo Clarendoniano.

LIPPMANN 1919

Edmund Oskar Lippmann, *Entstehung und Ausbreitung der Alchemie*, Berlin, J. Springer.

Longhi 1973

Roberto Longhi, *Officina ferrarese*, in Id., *Da Cimabue a Morandi*, Milano, Mondadori.

LORCK 1893

Altbergamaskische Sprachdenkmaler: (IX-XV Jahrhundert), hrsg. von J. Etienne Lorck, Halle (Saale), Niemeyer.

LUCENTINI et al. 2003

Hermetism from Late Antiquity to Humanism / La tradizione ermetica dal mondo tardoantico all'Umanesimo, Atti del Convegno internazionale di studi (Napoli, 20 - 24 novembre 2001), ed. by Paolo Lucentini, Ilaria Parri, Vittoria Perrone Compagni, Turnhout, Brepols.

LULLO 1566

Testamentum Raymundi Lullii [...] duobus libris universam artem chymicam complectens et ejusdem compendium animae transmutationis artis metallorum [...], Coloniae Agrippinae, Jo. Birckmann.

LULLO 1729

Beati Raymundi Lulli [...] *Operum*, Tomus IV [...], Moguntiae, Officina Typographica Mayeriana, per Joannem Georgium Häffner.

LUZIO 1889

Alessandro Luzio, *Nuove ricerche sul Folengo*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 14, pp. 365–417.

LUZIO et al. 2006

Alessandro Luzio e Rodolfo Renier, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, [ried.] a cura di Simone Albonico, Milano, Bonnard.

LÜTZENKIRCHEN et al. 1981

Guglielmo Lützenkirchen, Fabio Troncarelli, Gabriele Chiari, Lucilla Albano, Maria Paola Saci, *Mal di luna. Folli, indemoniati, lupi mannari: malattie nervose e mentali nella tradizione popolare*, con un saggio introduttivo di Alfonso Maria Di Nola, Roma, Newton Compton.

MACHIELSEN 2015

Johannes M. Machielsen, Martin Delrio, *Demonology and Scholarship in the Counter-Reformation*, Oxford, Oxford University Press.

MAKOWSKI 2012

Claude Makowski, *Albrecht Dürer Lucas Cranach, Mélancolie(s)*, Paris, Somogy.

MANDOSIO 1993

Jean-Marc Mandosio, *L'alchimie dans les classifications des sciences et des arts à la Renaissance*, in *Alchimie et philosophie à la Renaissance*, Actes du Colloque International de Tours (4-7 décembre 1991) réunis sous la direction de Jean-Claude Margolin e Sylvain Matton, Paris, Vrin, 1993, pp. 11–41.

MANDOSIO 2001

Jean-Marc Mandosio, *Les lexiques bilingues philosophiques, scientifiques et notamment alchimiques à la Renaissance*, in *Lexiques bilingues dans les domaines philosophique et scientifique*, Actes du Colloque international organisé par l'EPHE - IVe Section et l'Institut Supérieur de Philosophie de l'Université

Catholique de Louvain, (Paris, 12-14 juin 1997) édités par Jacqueline Hamesse, et Danielle Jacquart, Turnhout, Brepols, pp. 175–226.

MANDOSIO 2003

Jean-Marc Mandosio, *La Tabula smaragdina e i suoi commentari medievali*, in LUCENTINI et al. 2003, pp. 681–696.

MANDOSIO 2005

Jean-Marc Mandosio, *La création verbale dans l'alchimie latine du Moyen Âge*, in «Archivum Latinitatis Medii Aevi» 63/1, pp. 137–47.

MANDOSIO 2012

Jean-Marc Mandosio, *Basilisks, Lettuce, and the Stones which is not a Stone*, in *Substances minérales et corps animés / Mineral Substances and Animate Bodies: (1100-1500)*, sous la direction de / edited by Danielle Jacquart et Nicolas Weill-Parot, Montreuil, Omniscience, pp. 111–46.

MANDOSIO 2018

Jean-Marc Mandosio, *Follower or Opponent of Aristotle? The Critical Reception of Avicenna's Meteorology in the Latin World and the Legacy of Alfred the Englishman*, in *The Arabic, Hebrew and Latin Reception of Avicenna's Physics and Cosmology*, edited by Dag Nikolaus Hasse et Amos Bertolacci, Boston-Berlin, De Gruyter, pp. 459–534.

MANDOSIO et al. 2022

Regula Foster and Jean-Marc Mandosio with Antoine Calvet and Gabriele Ferrario, *Culture and Science: Alchemy's Scientific Context and Critiques*, in BURNETT et al. 2022, pp. 71–91.

Regula Foster and Jean-Marc Mandosio with Antoine Calvet: *Learning and Institutions: Teaching the Art East and West*, in BURNETT et al. 2022, pp. 131–148.

MANDOSIO 2023

Jean-Marc Mandosio, *Latin technique du XIIIe au XVIIIe siècle*, in «Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques. Résumés des conférences et travaux», 154, pp. 231–32.

MANGET 1702

Jo. Jacob Manget, Bibliotheca chemica curiosa, seu Rerum ad alchেমiam pertinentium thesaurus instructissimus: quo non tantum artis auriferaer, ... verum etiam tractatus omnes virorum celebriorum, [...] Ad quorum omnium

illustrationem additae sunt quamplurimae figurae aeneae, Genevae, [...] Ritter et S. hnDe Tournes.

MARANGONI 1993

Claudio Marangoni, *Materiali per un commento alla "Hagiomachia" di Teofilo Folengo*, in *Teofilo Folengo* 1993, pp. 485–490.

MARGARINI 1650

Cornelio Margarini, *Bullarium Casinense seu Constit. Summorum Pont.*, I. Venezia, Ferretti.

MARGUERON 1976

Claude Margueron, *Un hapax "Tourner autour des fuseaux torts"*, in *Scritti in Onore Di Giuliano Bonfante*, II, Brescia, Paideia, pp. 439–45.

MARTELOTTI 2001

Anna Martellotti, *Il Liber de ferculis di Giambonino da Cremona: la gastronomia araba in Occidente nella trattatistica dietetica*, Fasano, Schena.

MARTELOTTI 2005

Anna Martellotti, *I ricettari di Federico II: dal «Meridionale» al «Liber de coquina»*, Firenze, Olschki.

MASSA 1979

Carmina Burana e altri canti della goliardia medievale, trascelti e commentati da Eugenio Massa, Roma-Viareggio, Edizioni Giolittine.

MATTON 1995

Sylvain Matton, *L'influence de l'humanisme sur la tradition alchimique*, in «Micrologus» 3, pp. 279–345.

MAURY 1861

Alfred Maury, *La Magie et l'astrologie dans l'antiquité et au moyen âge, ou Étude sur les superstitions païennes, qui se sont perpétuées jusqu'à nos jours*, Paris, Didier.

MERKELBACH 1962

Reinhold Merkelbach, *Roman und Mysterium in der Antike*, München, Beck.

MERLINI 1894

Domenico Merlini, *Saggio di ricerche sulla satira contro il villano*, Torino, Loescher.

MESSADAGLIA 1973

Luigi Messadaglia, *Vita e costume della Rinascenza in Merlin Cocai*, Padova, Antenore.

MESSISBUGO 2021

Cristoforo di Mesisbugo, *Banchetti, composizioni di vivande e apparecchio generale*, Sossano, Anguana Edizioni.

MILANI 1993

Marisa Milani, *Le streghe nel "Baldus"*, Teofilo Folengo 1993, pp. 313–328.

MINARELLI 2022

Stefano Minarelli, «*Misteri mitraici*» nel Rinascimento: sui Tre filosofi di Giorgione, Roma, Simmetria Edizioni.

MOMIGLIANO 1919

Attilio Momigliano, *Le quattro redazioni della "Zanitonella"*, in «Giornale storico della letteratura italiana» 73, pp. 1–43, 159–202.

MONTANARI CALDINI 1981

Roberta Montanari Caldini, *Virgilio, Manilio e Germanico: memoria poetica e ideologia imperiale*, in *Cultura e ideologia da Cicerone a Seneca*, Firenze, Mondadori, a cura di Loretta Baldini Moscadi, pp. 74–114.

MÖREN 2016

Frankwalt Möhren, *Il libro de la cocina. Un ricettario tra Oriente e Occidente*, Heidelberg, University Publishing.

MOUREAU 2020

Sébastien Moureau, *Min al-Kīmiyā' ad Alchimiam. The Transmission of Alchemy from the Arab-Muslim world to the Latin West in the Middle Ages*, in «Micrologus» 28, pp. 87-141

MÜLLER 1661

Lexicon medico-Galenico-chymico- pharmaceuticum [...] a Frederico Mullero Lowenstenio [...], Francofurti ad Moenum, Michaelis & Johan. Federici Enderorum.

MULON 1971

Marianne Mulon, *Deux traités inédits d'art culinaire médiéval*, in *Les problèmes de l'alimentation*, Actes du 93e Congrès national des Sociétés savantes (Tours 5-9 avril 1968), « Bulletin philologique et historique (jusqu'à 1610) ». Année 1968. Ministère de l'Education Nationale. Comité des Travaux historiques et scientifiques, Paris, Bibliothèque Nationale, pp. 369–435.

MÜNSTER 1544

Sebastianum Munsterum, ... *Cosmographia universalis*, Basel, Heinrich Petri.

MUSACCHIO et al. 1983

Marsilio Ficino, *Consilio contro la pestilenza*, a cura di Enrico Musacchio e con un saggio introduttivo di Giampaolo Moraglia, Bologna, Cappelli.

NADLER 2016

Wanessa Asfora Nadler, *Collecting and Interpreting Apicius in Fifteenth-Century Italy: Manuscript Tradition and Circulation of Culinary/Dietary Knowledge*, in in «Food & History» 14 2/3, pp. 183–203.

NAVARRINI et al. 1991

Roberto Navarrini, Maurizio Pegrari, *Folengo monaco a Brescia: l'ambiente monastico e il "realismo" folenghiano*, in *Teofilo Folengo 1993*, pp. 241–263.

NEWMAN 1985

William R. Newman, *The genesis of the 'Summa perfectionis'*, in «Archives Internationales d'Histoire des Sciences», 35, pp. 423–445.

NEWMAN 1991

The Summa Perfectionis of Pseudo-Geber: A Critical Edition, Translation and Study, by William R. Newman, Leiden, Brill.

NICCOLÒ DA CUSA 1514

Nicolai Cusae Cardinalis opera, III, ed. Faber Stapulensis, Parisiis, Badius.

NIEDERMANN 1968

Marcellus, *De medicamentis / Über Heilmittel*, hrsg. von Max Niedermann, übersetzt. von Jutta Kollesch und Diethard Nickel, 2 Aufl., Berlin, Akademie-Verlag.

NORDEN 1957⁴

P. Vergilius Maro, *Aeneis Buch VI*, hrsg. von Eduard Norden, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

NORDENSKIÖLD 1901

Adolf Erik Nordenskiöld, *Dei disegni marginali negli antichi manoscritti della "Sfera" del Dati*, in «La Bibliofilia» 3 2/3, pp. 49–55.

NOVATI 1900

Francesco Novati, *Maestro Jambobino da Cremona traduttore dall'arabo fin qui sconosciuto*, in «Archivio Storico Lombardo», 3/14, pp. 146–49.

NUOVO A. 1990

Angela Nuovo, *Alessandro Paganino (1509-1538)*, Padova, Antenore.

NUOVO I. 2003

Isabella Nuovo, *La corografia astronomica nel quinto libro dell'Urania di Giovanni Pontano*, in *Confini dell'umanesimo letterario: studi in onore di Francesco Tateo*, 2 voll., a cura di Antonio Iurilli, Grazia Distaso, Mauro De Nichilo, Roma, Roma nel Rinascimento, pp. 989–1012.

OBRIST 2004

Barbara Obrist, *La cosmologie médiévale: textes et images*, Firenze, SISMELE, Edizioni del Galluzzo.

OLIVIERI 1986

Achille Olivieri, *Tempo-stagione e astrologia: Merlin Cocai e la cultura del '500*, in «Studi Veneziani» 12, pp. 245–59.

OPSOMER-HALLEUX 1991

Camélia Opsomer-Halleux, *L'Art de vivre en santé: images et recettes du moyen âge: le Tacuinum Sanitatis (manuscrit 1041) de la Bibliothèque de l'Université de Liège*, Liège, Éd. du Perron.

OROBITG 2020

Christine Orobítg, *Saturne et la mélancolie au Siècle d'Or*, in Ead., *Garcilaso et la mélancolie*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, pp. 9–29.

PACCAGNELLA 1979

Ivano Paccagnella, *Le Macaronee padovane. Tradizione e lingua*, Padova, Antenore.

PANTHEO 1550

Ars et Theoria transmutationis metallica, cum Voarchadumia, proportionibus, numeris & iconibus rei accommodis illustrata, Ioanne Augustino Pantheo venetho authore, Parisiis, Apud Viuentium Gautherot.

PAOLI 1959

Ugo Enrico Paoli, *Il Latino maccheronico*, Firenze, Le Monnier.

PARATORE 1979

Ettore Paratore, *Il maccheroneo folenghiano*, in *Cultura letteraria e tradizione popolare in Teofilo Folengo*. Atti del convegno (Mantova 15-17 ottobre 1977) a cura di Ettore Bonora e Mario Chiesa, Milano, Feltrinelli, pp. 37–61.

PARAVICINI BAGLIANI 2003

Agostino Paravicini Bagliani, *Ruggero Bacone e l'alchimia di Lunga Vita. Riflessione sui testi*, in CRISCIANI et al. 2003, pp. 33–53.

PARKER 1996

Geoffrey Parker, *The Military Revolution: Military Innovation and the Rise of the West, 1500-1800*, Cambridge, Cambridge University Press.

PASQUALI 1920

Giorgio Pasquali, *Orazio lirico*, Firenze, Le Monnier.

PELLEGRINI 2012

Paolo Pellegrini, *Vecchie e nuove schede sull'umanesimo mantovano*, in «Res Publica Litterarum» 35, pp. 80–121.

PEREIRA 1986

Michela Pereira, *Filosofia naturale lulliana e alchimia: con l'inedito epilogo del "Liber de secretis naturae seu de quinta essentia"*, in «Rivista di Storia della Filosofia» 41/4, pp. 747–80.

PEREIRA 1989

Michela Pereira, *The alchemical corpus attributed to Raymond Lull*, London, The Warburg Institute-University of London.

PEREIRA 1995

Michela Pereira, *Arnaldo da Villanova e l'alchimia. Un'indagine preliminare*, in «Arxiu de textos catalans antics» 14, pp. 95–174.

PEREIRA et al. 1996

Michela Pereira, Chiara Crisciani, *L'arte del sole e della luna: alchimia e filosofia nel Medioevo*, Spoleto, CISAM.

PEREIRA 2001

Michela Pereira, *Arcana sapienza. L'alchimia dalle origini a Jung*, Roma, Carocci.

PEREIRA 2007

Michela Pereira, *Alchimia: i testi della tradizione occidentale*, 2^a ed. Milano, Mondadori.

PEREIRA 2008

Michela Pereira, *I francescani e l'alchimia*, in «Convivium Assisiense» 10, pp. 117–57.

PERRONE COMPAGNI 1977

Vittoria Perrone Compagni, *La magia cerimoniale del Picatrix nel Rinascimento*, in «Atti dell'Accademia di Scienze Morali e Politiche» 88, pp. 279–330.

PHILLIPPS 1847

Thomas Phillipps, *Letter from sir Thomas Phillipps [...] Communicating a Transcript of a MS. Treatise on the Preparation of Pigments, and on Various Processes of the Decorative Arts Practised during the Middle Ages, Written in the Twelfth Century, and Entitled "Mappæ Clavicula"*, in «Archaeologia» 32/1, pp. 183–244.

PICCARD 1978

Gerhard Piccard, *Wasserzeichen Anker*, in Id., *Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart*, Findbuch VI, Stuttgart, W. Kohlhammer.

PIERI 1934

Piero Pieri, *La crisi militare Italiana nel Rinascimento nelle sue relazioni con la crisi politica ed economica*, Roma, Ricciardi.

PINGREE 1986

Picatrix. The Latin version of the Gāyat-al-hakīm, ed. by David Pingree, London, The Warburg Institute.

POZZI, 1993

Mario Pozzi, *Le quattro redazioni delle Macaronee di Teofilo Folengo e il loro contesto culturale*, in *Teofilo Folengo 1993*, pp. 33–47.

PRINCIPE 2008

Lawrence M. Principe, *Revealing Analogies: The Descriptive and Deceptive Roles of Sexuality and Gender in Latin Alchemy*, in *Hidden Intercourse - Eros and Sexuality in the History of Western Esotericism*, ed. By Wouter J. Hanegraaff e Jeffrey Kripal, Leiden, Brill, pp. 209–29.

PRING-MILL 1969

Lullus, Raymundus, *Quattuor libri principiorum*. Introductory Note by Robert Pring-Mill, Wakefield, S.R. Publishers, 1969; (facsimile repr. of Mainz 1721).

PRIZER 1981

William F. Prizer, *Bernardino Piffaro e i pifferi e tromboni di Mantova: strumenti a fiato in una corte italiana*, in «Rivista di musicologia» 16/2, pp. 151–184.

PROSPERI 2000

Adriano Prosperi, *L'eresia del «Libro grande». Storia di Giorgio Siculo e della sua setta*, Milano, Feltrinelli.

RACZYŃSKA 2014

Alicja Raczyńska, *Il tema della metamorfosi nelle poesie di Giovanni Pontano Indirizzate a Stella*, in «Graeco-Latina Brunensia» 19/2, pp. 119–129.

RACZYŃSKA 2015

Alicja Raczyńska, *Il giardino di Venere nei poemi “Urania” di Giovanni Pontano e “Stanze” di Angelo Poliziano*, in «Romanica Olomucensia», pp. 141–49.

RADULET 2006

Carmen M. Radulet, *La figura di Cristoforo Colombo nella letteratura italiana*, in *Cristóbal Colón, 1506-2006 Historia y leyenda: Congreso internacional*, (6, 7 y 8 de septiembre de 2006) coord. por Consuelo Varela Bueno, Palos de la Frontera, Huelva, pp. 285–98.

RAMUSIO 1550-1559

Giovanni Battista Ramusio, *Delle Navigationi et viaggi*, 3 voll., Venezia, Tommaso Giunti.

REED 2013

Ovidio, *Metamorfosi (Libri X - XII)* a cura di Joseph D. Reed., trad. di Gioachino Chiarini, Milano, Lorenzo Valla-Mondadori.

RICETTARIO FIORENTINO 1498

Nuovo receptario composto dal famosissimo chollegio degli eximii doctori della arte et medicina della inclita ciptà di Firenze, Firenze, per la compagnia del Drago [...] ad instantia delli signori consoli della Università delli spetiali [...]

RICETTARIO FIORENTINO 1567

Il Ricettario Mèdicinale necessario à tutti i Medici et Speciali [...], Firenze, Giunti.

RINALDI 1997

Rinaldo Rinaldi, *Le imperfette imprese. Studi sul Rinascimento*, Torino, Tirrenia Stampatori.

RODDA 2017

Giordano Rodda, *Da Sileno alla zucca. Il sapere nascosto e l'accademia nel primo Cinquecento*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'ADI, (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di Beatrice Alfonzetti, Teresa Cancro, Valeria Di Iasio, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, pp. 1–8.

RODDA 2021

Giordano Rodda, *Le stelle capovolte*, in Id., *"L'osservate stelle": costellazioni letterarie tra tardo Umanesimo e nuova scienza*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 133–251.

ROMANO 2008

Giovanni Romano, *Mantegna dans le Studiolo d'Isabelle d'Este Gonzague*, in AGOSTI et al. 2008, pp. 321–61.

JEAN DE ROQUETAILLADE 2003

De consideratione quintae essentiae rerum omnium, [Reprod. en fac-sim.], Paris, Manucius.

ROSSELLO 1904

Libre apellat Felix de les Marauelles, Lo Qual Llibre Feu Mestre Ramon Lull [...], en Geroni Rosselló, 2 Voll., Barcelona, Biblioteca Catalana.

ROSSI 1933

Vittorio Rossi, *Il Quattrocento*, Milano, Vallardi.

RULAND 1612

Lexicon alchemiæ siue Dictionarium alchemisticu : cum obscuriorum verborum, & rerum hermeticarum, tum Theophrast-Paracelsicarum phrasium, planam explicationem continens, auctore Martino Rulando, Francofurtensium Repub., Zachariæ Palthenii.

RUSKA 1924

Julius Ruska, *Arabische Alchemisten. I: Chalid Ibn Yazid Ibn Muawiya*, Heidelberg, Carl Winter.

SAPORI 1922

Armando Saponi, *Le Compagnie dei Bardi e dei Peruzzi in Inghilterra nei secoli XIII e XIV*, in «Archivio Storico Italiano» 80, pp. 5–63.

SAVONAROLA 1515

Libreto de lo Excellentissimo phisico Maistro Michele Savonarola: de tutte le cose che se manzano comunamente [...], Venezia, Bernardino Benalio Bergomense.

SCALABRINI

Massimo Scalabrini, *L'incarnazione del macaronico. Percorsi nel comico folenghiano*, Bologna, Il Mulino.

SCALAMANDRÈ 1998

Raffaele Scalamandrè, *Rabelais e Folengo: e altri studi sulla letteratura francese del '500*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.

SCHIAPARELLI 1926

Giovanni Virginio Schiaparelli, *Scritti sulla storia dell'astronomia antica*, Bologna, Zanichelli.

SCHILLING 1954

Robert Schilling, *La religion romaine de Vénus*, Paris, E. de Boccard.

SCOPEL 2017

Marina Scopel, *Cucina e convivialità a Padova nel Quattrocento*, Trento, Edizioni del Faro.

SEGRE A. 1996

Andrea Segre, *Alla ricerca dell'orto delle Esperidi: un mito per i giardini d'agrumi*, in *Il giardino delle Esperidi. Gli agrumi nella storia, nella letteratura e nell'arte*, Atti del V colloquio internazionale, Centro Studi Giardini Storici e Contemporanei (Pietrasanta 13-14 ottobre 1995), a cura di Alessandro Tagliolini e Margherita Azzi Visentini, Firenze, EDIFIR, pp. 19–40.

SEGRE C. 1993

Cesare Segre, *Baldus, la fantasia e l'espressionismo*, in *Teofilo Folengo 1993*, pp. 21–31.

SEGRE RUTZ 2003

Vera Segre Rutz, *Gli erbari di Ermete*, in LUCENTINI et al. 2003, pp. 485–90.

SELLA 1973

Glossario Latino Emiliano, a cura di Pietro Sella, con prefazione di Giulio Bertoni, Città del Vaticano, BAV.

SETAIOLI 2010

Armando Setaioli, *Le porte del sonno nel VI libro dell'Eneide*, in «Aevum antiquum» 10, pp. 13–38.

SIGNORINI 1993

Rodolfo Signorini, *L'arca del Gonzaga e l'antro alchemico di Manto*, in *Teofilo Folengo 1993*, pp. 59–83.

SIGNORINI 1996

Rodolfo Signorini, *New Findings About Andrea Mantegna: His Son Ludovico's Post-Mortem Inventory (1510)*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 59/1, pp. 103–18.

SILBER 1525

Summa perfectionis magisterii in sua natura, ex bibliothecae Vaticanae exemplari unde cumque emendatissimo nuper edita, cum quorundam capitulorum, vasorum, & fornacum, in volumine alias mendosissime impresso omissorum. Librique investigationis magisterii, & testamenti eiusdem Geberis, ac Trium verborum libelli, & Auicennae summi medici & acutissimi philosophi Mineralium additione castigatissima, Impressum Romae, per Marcellum Silber.

SOLDATI 1906

Benedetto Soldati, *La poesia astrologica nel Quattrocento: ricerche e studi*, Firenze, Sansoni.

SORANZO 2020

Giovanni Aurelio Augurello (1441-1524) and Renaissance Alchemy: A Critical Edition of Chrysopoeia and Other Alchemical Poems, with an Introduction, English Translation and Commentary by Matteo Soranzo, Leiden-Boston, Brill.

SPEIDEL 1980

Michael P. Speidel, *Mithras-Orion: Greek Hero and Roman Army God*, Leiden, Brill.

SPULER 1972

Bertold Spuler, *Die Natur - und Geheimwissenschaften im Islam*, Leiden / Köln, Brill.

STADLER 1916-21

Albertus Magnus, *De animalibus Libri XXVI*, [...], hrsg. von Hermann Stadler, Münster, Aschendorff.

STEELE 1920

Secretum Secretorum, cum glossis et notulis. Tractatus brevis et utilis ad declarandum quedam obscure dicta Fratris Rogeri, by Robert Steele, Oxford, Typographeo Clarendoniano.

TATEO 1960

Francesco Tateo, *Astrologia e moralità in Giovanni Pontano*, Bari, Adriatica Editrice.

Teofilo Folengo 1993

Teofilo Folengo nel quinto centenario della nascita (1491-1991), Atti del Convegno (Mantova-Brescia-Padova, 26-29 settembre 1991), a cura di Giorgio Bernardi Perini e Claudio Marangoni, Firenze, Olschki.

TESSICINI 2007

Dario Tessicini, *I dintorni dell'infinito: Giordano Bruno e l'astronomia del Cinquecento*, Pisa, F. Serra.

THESLEFF 1965

Holger Thesleff, *Pythagorean Texts of the Hellenistic Period collected and edited*, Åbo, Åbo Akademi.

THOMAS 2002

Richard F. Thomas, *Reading Virgil and His Texts: Studies in Intertextuality*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

THOMASSET-POIRION 1995

Ibn-Buṭlān, L'art de vivre au moyen âge: Codex Vindobonensis Series Nova 2644 conservé à la Bibliothèque Nationale d'Autriche, par Claude Thomasset e Daniel Poirion, Paris, Lebaud.

THORNDIKE 1923

Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, 8 voll., New York, Columbia University Press.

THORNDIKE 1937

Lynn Thorndike, *The secret of Hermes*, in «Isis» 27, pp. 53-62.

THORNDIKE 1949

Lynn Thorndike, *The Sphere of Sacrobosco and its commentators*, Chicago, University of Chicago Press.

THORNDIKE 1965

Lynn Thorndike, *Michael Scot*, London, Thomas Nelson.

TILLY 2018

Tilly Marc, *L'imitation de Virgile dans le De hortis Hesperidum de Giovanni Pontano. Pratique et théorie du modèle unique à l'aube du XVIe siècle*, in *L'Exemplum virgilien et l'Académie napolitaine à la Renaissance*, sous la direction de Marc Deramaix et Giuseppe Germano, Paris, Garnier, pp. 103–121.

TOGNOTTI 2006

Eugenia Tognotti, *L'Altra faccia di venere: la sifilide dalla prima età moderna all'avvento dell'Aids (XV-XX sec.)*, Milano, F. Angeli.

TONNA 1978

La massera da bé di Galeazzo dagli Orzi, a cura di Giuseppe Tonna, Brescia, Grafo.

TONNA 1981

Giuseppe Tonna, *Il mondo contadino nel "Baldus": ideologia e struttura*, in *Folengo e dintorni*, a cura di Pietro Gibellini, Brescia, Grafo Edizioni, pp. 41–65.

TOUWAIDE et al. 2007

Tacuinum sanitatis: edición facsímil del Tacuinum sanitatis cuyo original se conserva en la Bibliothèque nationale de France en París, bajo la signatura Ms. Lat. 9333, by Alain Touwaide y Eberhard König, trad. Carlos Miranda García-Tejedor, II, Barcelona, Moleiro.

TROLESE 1992

Francesco G. B. Trolese, *La dispersione delle biblioteche monastiche*, in *Il Monachesimo italiano dalle riforme illuministiche all'Unità nazionale (1768-1870)*, Atti del II Convegno di studi storici sull'Italia benedettina, (Abbazia di Rodengo-Brescia, 6-9 settembre 1989) a cura di Id., Cesena, Badia di Santa Maria del Monte, pp. 581–631.

TROLESE 2007

Francesco G. B. Trolese, *L'introduzione della Riforma della Congregazione di Santa Giustina in San Benedetto di Polirone. Aspetti e problemi*, in *Storia di San Benedetto Polirone. V/1: Polirone nella Congregazione di Santa Giustina di Padova, 1420-1506*, a cura di Francesco G. B. Trolese e Pietro Golinelli, Bologna, Patron, pp. 9–38.

TURCAN 2015

Robert Turcan, *Mithras Platonicus: Recherches sur l'hellénisation Philosophique de Mithra*, Leiden, Brill.

ULANSEY 1991

David Ulansey, *The Origins of the Mithraic Mysteries: Cosmology and Salvation in the Ancient World*, Oxford-New York, Oxford University Press.

ULLMANN 1972

Manfred Ullmann, *Die Natur – und Geheimwissenschaften im Islam*, Leiden, Brill.

VALVO 1978

Maria Valvo, *Tu princeps auctorque sacri, Cyllenie, tanti ... La rivincita dell'uomo maniliano nel segno di Hermes*, in «Sileno» 4, p. 111–128.

VERMASEREN 1965

Maarten J. Vermaseren, *The Excavations in the Mithraeum of the Church of Santa Prisca in Rome*, Leiden, Brill.

VICKERS 1978

Michael Vickers, *The intended setting of Mantegna's "Triumph of Caesar", "Battle of the Sea Gods" and "Bacchanals"*, in «The Burlington magazine» 120, pp. 365–70.

VOIGT 1890

Georg Voigt, *Il risorgimento dell'antichità classica: ovvero, Il primo secolo dell'Umanismo*, Firenze, Sansoni.

WEST et al. 1981

Omero, *Odissea*, ed. Stephanie West e Alfred Heubeck, trad. di Giuseppe Aurelio Privitera, I (Libri I-IV), Milano, Lorenzo Valla-Mondadori.

ZAGGIA 1993

Massimo Zaggia, *Breve percorso delle macaronee folenghiane*, in Teofilo Folengo 1993, pp. 85–101.

ZAGGIA 1995

Massimo Zaggia, *Cingar astrologo, la maledetta progenie dei villani e Andrea Mantegna "pictor celeberrimus"*, ovvero il tredicesimo libro del "Baldus" nella redazione Toscolanense, in «Strumenti Critici» 10/77, pp. 65–104.

ZAGGIA 2003

Massimo Zaggia, *Tra Mantova e la Sicilia nel Cinquecento*, 3 voll., Firenze, Olschki.

ZAGO 2011

Anna Zago, *Alcune glosse grammaticali nel Baldus dell'Edizione Paganini*, in «Rinascimento» 51, pp. 89–108.

ZIEGLER 2001

Joseph Ziegler, *Medicine and Immortality in Terrestrial Paradise*, in Peter Biller e Joseph Ziegler, *Religion and medicine in the Middle Ages*, York, York Medieval Press, pp. 201–42.

ZUMBINI 1897

Bonaventura Zumbini, *L'astrologia e la mitologia nel Pontano e nel Folengo*, in «Rassegna critica della letteratura italiana» 2, pp. 1–14.

ALCHIMIE ET ASTROLOGIE DANS LES LIVRES CENTRAUX DU
BALDUS DE THEOPHILUS FOLENGO, ENTRE LES EDITIONS
TOSCOLANENSE (1521) ET CIPADENSE (1535 ?)

Résumé en français

SOMMAIRE

<u>INTRODUCTION</u>	441
SUJET	442
OBJECTIFS DU PROJET	443
METHODE	444
<u>PREMIÈRE PARTIE - L'ALCHIMIE FOLENGIENNE</u>	446
<u>1.LE PLANÉTIARIUM ALCHIMIQUE</u>	447
1.1. LE CLOITRE SOUTERRAIN	447
1.2. LE PALAIS DES MERVEILLES	448
1.3. L'ADMIRABLE INGENIOSITE	449
1.4 . DEUX PLANÉTIARIUMS DIFFÉRENTS	450
<u>2.FOLENGO ET LA TRADITION ALCHIMIQUE A LA RENAISSANCE</u>	451
2.1. LES ORIGINES CULTURELLES DE L'ALCHIMIE DANS LES TRADUCTIONS LATINES	451
2.2. LA QUAESTIO DE ALCHIMIA	452
2.3 LES AUTEURS FRANCISCAINS	453
2.4 THEORIE ET PRATIQUE	454
2.5 MANUELS D'ALCHIMIE	455
2.6. LA PIERRE PHILOSOPHALE	456
2.7. LES MOTS OBSCURS ET LA DELEGITIMATION DE L'ALCHIMIE	457
<u>3.L'ARS ALCHIMIAE</u>	459
3.1. LA POÉSIE ALCHIMIQUE	459
3.2. DE LUNA A DE SOLE ET L'ALCHIMIE METALLURGIQUE DE BALDUS	459
3.2.1. DE LUNA	460
3.2.2. DE MERCURIO	460
3.2.3. DE VENUS	461
<u>4.NOMINA DIVERSORUM CONVENIENTIUM IN ALCHIMIA</u>	462
4.1 LA PIERRE PHILOSOPHALE	464
<u>DEFFINITIO LAPIDIS PHILOSOPHORUM</u>	465
	438

5.1. LE VINUM AQUEUM	466
5.2. LA LANGUE EN CODE	466
<u>6. LES DERNIERES SPHERES DU PLANETARIUM</u>	<u>467</u>
6.1 DE MARTE	467
6.2 DE IOVE	468
6.3 DE SATURNO	469
6.4. LA REVELATION DE MANTO	470
<u>7. LES EPISODES AJOUTES DANS LE <i>MAF. III</i> DE LA <i>CIPADENSE</i></u>	<u>470</u>
7.1. LE CHANT DE GIUBERTUS ET SES SOURCES CLASSIQUES	471
7.2. <i>LE CHANT DE GIUBERTO A L'AUBE DE L'EPOPEE COLOMBIENNE</i>	472
7.3 BOCCALO ET SES TOURS DE MAGIE	473
<u>DEUXIÈME PARTIE - LES LIVRES ASTROLOGIQUES DU <i>BALDUS</i></u>	<u>475</u>
<u>LA REPRESENTATION DE L'UNIVERS DE L'ANTIQUITE À LA RENAISSANCE</u>	<u>476</u>
1.1. LA REPRESENTATION DE L'UNIVERS DANS LA GRECE ANTIQUE	476
1.2. PTOLÉMÉE DANS LA TRADITION ARABE	478
1.3. L'ASTRONOMIE AU MOYEN ÂGE LATIN	478
1.4. L'ASTROLOGIE DIVINATOIRE	479
<u>2. LA POÉSIE ASTROLOGIQUE</u>	<u>481</u>
2.1. LE MONDE ANTIQUE	481
2.2. LE MOYEN ÂGE	481
2.3. LA RENAISSANCE	482
2.3.1. BASINIO DE PARME	482
2.3.2. LORENZO BONINCONTRI	483
2.3.3. LE CAS DE MATTEO PALMIERI	483
2.3.4. GIOVANNI PONTANO ET L'URANIE	484
<u>3. <i>ASTROLOGIA CINGARIS</i></u>	<u>485</u>
<u>4. LA SPHERE DE CINGAR</u>	<u>487</u>
4.1 DE LUNA	488
4.2 DE MERCURIO	489
4.3 - DE VENUS	490
4.4. DE SOLE	492
	439

4.4.1. LES SAISONS	493
<u>5. LA TOSCOLANENSE: MANTEGNA "PICTOR CELEBERRIMUS".</u>	<u>497</u>
5.1. CONCLUSION DU LIVRE ET MONTEE AU TROISIEME CIEL DE LA " TOSCOLANENSE "	499
<u>6. LA DEUXIEME PARTIE DE L'ASTROLOGIE CINGARIS</u>	<u>500</u>
6.1. LE DEUXIEME CHANT DE GIUBERTO	500
6.2. DE MARTE	503
6.3. <i>DE IOVE</i>	504
6.3.1. LE PALAIS DE JUPITER	505
6.3.2. LES "DOCTRINAE COSINANDI" DE LA TOSCOLANENSE	507
6.4. DE SATURNE	509
6.4.1. LE MYTHE DE SATURNE, DE LA DIVINITE A LA PLANETE	510
6.4.2. LA MELANCOLIE EN TANT QUE MALADIE	510
6.4.3. LA MELANCOLIE COMME FUREUR DIVINE	511
<u>DE ZODIACO</u>	<u>513</u>
7.1. LE ZODIAQUE SANS LE CAPRICORNE	515
<u>7.ORIONIS</u>	<u>NASCIMENTUM</u>
	<u>516</u>
8.1. LE MYTHE DE LA NAISSANCE D'ORION	517
8.2. ORION COMME CATASTERISME DE MITHRA	518
8.3. ORION EN TANT QUE DIVINITE MITHRAÏQUE	519

Introduction

Le sujet de ce travail repose sur l'étude des hypothéxtes des trois livres centraux du *Baldus* de Theophilus Folengo, dans les deux éditions *Toscolanense* (1521) et *Cipadense* (de date et de lieu d'édition incertains, composée au début des années 1530)⁸⁴⁴. Il s'agit d'un poème héroï-comique en hexamètres macaroniques. L'auteur, caché derrière le pseudonyme de Merlin, est un moine bénédictin de la Congrégation de Sainte-Justine. Les deux éditions sont particulièrement intéressantes en raison de leur mise en page totalement différente. La *Toscolanense* est accompagnée d'un important appareil de gloses attribué à un certain *Aquario Lodola*, en hommage ironico-burlesque à la tradition virgilienne. Le *Cipadense* supprime tout le paratexte et réorganise la division interne des livres. Il faut ajouter qu'après la *Toscolanense*, Folengo avait quitté le couvent pour n'y revenir qu'en 1534.

L'une des cibles de ce travail, dans la lignée des études sur les variantes, est le problème des motifs qui ont inspiré la publication du *Cipadense*, que la critique a unanimement considéré comme une version expurgée du macaronique : certains auteurs ont supposé que Folengo se serait adapté à la nouvelle orientation dictée par la réforme classiciste de Bembo ; d'autres ont pensé qu'il y avait un motif religieux à la base de la refonte du poème.

Sur ce sujet précis, le présent travail entend apporter une contribution supplémentaire qui, si elle ne pourra pas résoudre définitivement le problème, aura au moins le mérite de mettre en évidence la complexité des liens de Folengo avec la culture de son temps, qui ont vraisemblablement déterminé la nature même de l'évolution du poème.

Plus récemment, Luca CURTI (1993) a repris la discussion, ouvrant la voie à de nouvelles considérations sur l'évolution du macaronique de Folengo entre les deux rédactions centrales. Curti fait une distinction substantielle entre Merlin Cocaio (auteur fictif, inculte) et Folengo (auteur authentique, mais capable de produire d'autres œuvres à la fois en latin humaniste et en langue vernaculaire); pour ce dernier, la cible parodique exprimée par la *Toscolanense* ne serait pas du tout le latin classique, mais le latin corrompu de Merlin lui-même et de ses prédécesseurs immédiats. Folengo serait un

⁸⁴⁴ Il y a quatre éditions du *Baldus*: la première (la *Paganini*) a été publiée en 1517, la dernière (*Vigasio Cocaio*) la a été publiée à titre posthume en 1552.

moqueur du latin virgilien pollué par des interférences linguistiques involontaires, qui devient l'objet de la dérision de l'auteur et de ses lecteurs. Par la suite dans le *Cipadense* la nécessité polémique envers le latin classique aurait été atténuée par l'affirmation définitive de la réforme bembienne (qui aurait nié la dignité littéraire aux différents dialectes italiens et aux langues mescidate) et donc cette contraposition des deux figures d'auteur (celle de Merlin et celle de Folengo) apparaîtrait floue et sans cible polémique précise.

Le problème est en fait beaucoup plus complexe, notamment en raison de la difficulté de cataloguer l'œuvre dans un genre précis dont l'hybridité littéraire – produite par l'interférence de différentes hypotextes – est la note la plus évidente.

Sujet

Les trois livres centraux qui font l'objet de ce travail développent des thèmes liés à l'alchimie et à l'astrologie qui forment un noyau thématique très homogène par rapport au reste du poème. Dans les *Laudes Merlini* (présentes aussi bien dans *P* que dans *T* et plus tard expurgées dans *C*), le personnage fictif Aquario Lodola – éditeur présumé de l'édition et auteur des gloses – dédie une épître à Passerino delle Scardove dans laquelle il raconte comment, avec ses compagnons, il a trouvé les livres de Merlin.

La compagnie d'Aquario avait débarqué sur une île où, dans une caverne dont l'accès était protégé par deux portes de bronze décorées, elle avait trouvé les tombes de tous les protagonistes du *Baldus* ainsi qu'un coffre contenant les *opera omnia* de Merlin.

L'ensemble des œuvres de cet auteur prolifique est ainsi présenté comme une somme encyclopédique: en l'occurrence, parmi les livres perdus de Merlin, certains traitent de magie, de nécromancie et au moins d'un texte cabalistique se référant à une haute tradition. En apposant la signature d'Aquario sur la préface, le jeu de masques de l'auteur devient encore plus complexe et augmente l'effet parodique, non seulement au niveau linguistique mais aussi au niveau du contenu. Il en va de même pour la digression astrologique mise dans la bouche du personnage de Cingar.

Selon GUARRACINO (2021), cependant, les deux disciplines sont présentées par le biais d'un renversement macaronique, pour produire l'effet inverse des prémisses contenues dans les *Laudes Merlini*, et délégitimer ainsi leur valeur scientifique. L'absence

d'antécédent en *C*, avec l'éloge hyperbolique de la sagesse merlinienne, annule le contraste.

L'incipit de l'épisode alchimique est introduit par le même *topos* de la caverne que celui des *Laudes Merlini*: les héros débarquent, après un naufrage, sur une île déserte et découvrent une caverne à l'intérieur de laquelle se trouve un planétarium alchimique gardé par la fée Manto qui révélera le secret de la pierre philosophale à la compagnie de Baldus. La décision d'inclure la description d'un planétarium comme base du matériel alchimique rend également l'épisode étroitement lié à la digression astrologique qui suivra. Par ailleurs, l'ensemble de ces trois livres constitue une sorte de charnière entre deux parties distinctes du poème: la partie terrestre (liée aux aventures chevaleresques de Cipada) et celle de la *catabase* dans le monde infernal des sorcières.

En conclusion, sur la base de l'étude des variantes folengiennes dans les différentes éditions, nous pouvons dire que nous avons identifié une sorte de fil rouge reliant les *Laudes Merlini* aux trois livres centraux du poème. Ce lien repose sur une thématique facilement identifiable dans les domaines de l'alchimie et de l'astrologie, mais surtout sur une série éclectique d'hypotextes, tantôt explicitement cités, tantôt repérables dans les macaronismes lexicaux de Folengo. La présence ou l'absence de la préface, le remaniement important des livres centraux, ont fait que ce travail se base exclusivement sur la comparaison des deux éditions intermédiaires du *Baldus*, la *Toscolanense* et la *Cipadense*, qui ont constitué un problème critique majeur en ce qui concerne les motivations sous-jacentes à leur histoire éditoriale controversée.

Objectifs du projet

Un aspect qui a été négligé jusqu'à présent par les études sur Folengo est, à mon avis, l'héritage culturel et littéraire dont dispose Folengo depuis ses années de formation jusqu'à l'achèvement de la rédaction du poème, et qui n'est pas strictement lié à la sphère plus strictement religieuse.

L'analyse comparative des hypotextes mutuellement contaminés (tant les scientifiques que les purement littéraires), reconnus dans les livres analysés par cette recherche, permettra de reconstruire l'univers culturel du *Baldus*.

De tels hypotextes se retrouvent dans les traités alchimiques et astrologiques médiévaux (de niveau cultivé ou populaire) et sont impliqués dans l'ensemble du débat

philosophique de la Renaissance. Dans le poème, ils semblent se superposer les uns aux autres - la nature du macaronisme folengien étant marquée par le cannibalisme des genres littéraires - et pas seulement au niveau linguistique.

Il n'est pas facile de porter un jugement définitif sur la valeur à accorder à toutes les composantes textuelles en jeu, car un poème héroïcomique (voire proto-picaresque) - où se croisent continuellement facétie et parodie, satire villanesque et anticléricale - ne permet pas de se concentrer sur les objectifs polémiques de l'auteur. Il n'est pas non plus possible de lire le *Baldus* comme une œuvre allégorique véhiculant un message éthico-religieux. Ceci est contredit par le dénouement qui, en pratique, n'existe pas: de l'enfer nos héros ne sortiront jamais, le récit s'achève brusquement par une clôture onirique. Nous verrons s'il est possible de tracer un dessein dans cette représentation cosmologique, précisément à travers l'analyse des livres centraux, qui fournissent, à la suite d'une lecture attentive, beaucoup de matière à réfléchir.

Méthode

Après avoir rassemblé la littérature critique, avec les mises à jour appropriées des dernières contributions scientifiques parues, la première étape de la définition de ce travail a été de mettre en parallèle les versets des trois livres centraux des deux éditions intermédiaires du *Baldus* de Teofilo Folengo (la *Toscolanense* de 1521 et la *Cipadense* du milieu des années 1530) sur la base des réimpressions anastatiques publiées par l'«Association des amis de Merlin Cocai». Le résultat a été la définition de quelques blocs séquentiels particulièrement intéressants, tant du point de vue de leur structure que parce qu'ils m'ont permis de résoudre les différents problèmes évoqués plus haut.

Si l'on compare les hypotextes des deux épisodes, on constate qu'il s'agit de deux univers littéraires complètement différents: d'un côté, les traités alchimiques médiévaux, élevés ou populaires; de l'autre, la philosophie cosmologique avec l'écho des poèmes classique et de la Renaissance à ce sujet.

Les différences les plus frappantes entre les deux éditions sont les suivantes: dans la *Toscolanense*, - dans la digression astrologique - il n'y a pas moins de vingt recettes de cuisine appelées "*doctrinae cosinandi*", qui sont complètement éliminées dans le *Cipadense* et remplacées par un épisode comico-mimétique; dans la *Cipadense*, Folengo introduit deux passages en latin parfait à l'intérieur de la langue macaronique (il s'agit de

deux *Chants de Giubertus*, les verset desquels apparaissent également dans le *Janus* et le *Varium Poema* en tant que chants autonomes). Les problèmes concernant la coprésence - et la fonction - de ces passages dans les deux œuvres de Folengo ont été discutés par GOFFIS (1995) et CHIESA (1991), mais la question semble mériter une réflexion plus approfondie.

A partir de là, j'ai divisé le matériel en deux blocs: le premier concernant l'épisode alchimique et le second l'épisode astrologique.

L'épisode alchimique est à son tour divisé en trois noyaux thématiques: le premier concerne le topos planétaire, le deuxième les hypotextes tirés des traités alchimiques et le troisième la signification de la pierre philosophale.

L'épisode astrologique a été traité en commençant par une étude des différentes théories cosmologiques et en poursuivant par une analyse des poèmes astrologiques classiques et de la Renaissance. Le matériel qui en est ressorti était plus impressionnant que je ne l'avais prévu, car il s'agissait d'une masse hétérogène d'hypothexes provenant de disciplines les plus éloignées les unes des autres. Enfin, les différences les plus macroscopiques par rapport aux modèles de la littérature de genre ont été analysées, notamment les "*doctrinae cosinandi*" et, de façon plus frappante, l'absence du signe du Capricorne dans le zodiaque folengien.

L'étude des variantes m'a conduit à porter une attention particulière aux deux *Carmi di Giuberto* inclus dans le *Cipadense*, aux vingt *Doctrinae* et à la *Naissance d'Orion* que l'on ne trouve que dans le *Toscolanense*.

PREMIÈRE PARTIE

L'ALCHIMIE FOLENGIENNE

1. Le planétarium alchimique

Dans ce chapitre, le modèle structurel du premier élément qui apparaît à l'ouverture de l'épisode est analysé, en identifiant ses connexions intertextuelles et de nombreuses hypotextes, à savoir le planétarium alchimique : tout d'abord, le motif topique de la localisation de l'arche de Gonzague dans une caverne, ensuite la préciosité architecturale du palais extraordinaire et, enfin, le mécanisme rotatif du planétarium.

Comme nous l'avons déjà mentionné, la localisation du planétarium dans une caverne est étroitement liée aux *Laudes Merlini* qui, cependant, n'étant présentes que dans *T*, produisent dans cette édition un effet de redondance qui fait défaut dans *C*. Quoiqu'il en soit, il s'agit d'un *topos* qui a d'innombrables antécédents littéraires. Le roman d'Andrea da Barberino (qui n'est pas le seul exemple de ce genre – à partir du schéma folklorique du *fier baiser* jusqu'au *Paradis de la reine sibylle*) peut être considéré comme l'un des modèles de la caverne de Manto qui, comme la Sibylle, a dans le poème la fonction de fée-savante et gardienne du secret de la pierre philosophale.

Le débarquement sur une île déserte, dépourvue de végétation et de faune, ressemble beaucoup à celui raconté dans un épisode de la *Navigatio Sancti Brendani* (23.3), lorsque les moines débarquent sur l'île des forgerons et sont frappés par le bruit produit par les ateliers: l'activité qui se déroule dans la grotte est en fait de l'alchimie métallurgique, bien que la référence acoustique de *T* évoque plutôt l'activité des forgerons (à l'instar des cyclopes virgiliens). En *C*, la variante se normalise en faisant allusion aux artisans.

1.1. Le cloître souterrain

L'idée du palais extraordinaire avec une salle tournante a une tradition tellement stratifiée et répandue qu'elle ne correspond pas à une signification univoque. Cesare Segre (1993) a identifié le passage suétonien de la *domus aurea* comme la base de l'idée du cloître tournant de Folengo, en abordant en même temps le problème du jumelage de motifs et d'images provenant de sources hétérogènes qui se superposent à la structure narrative du *Baldus*.

Signorini (1993) souligne le lien avec une autre source possible du cloître souterrain, l'*Hypnerotomachia Poliphili* (ARIANI, 1998).

Mais la ressemblance la plus étroite avec Folengo peut être observée à un autre endroit de l'*HP*, où est décrit un bâtiment octogonal surmonté d'un dôme. Sur ce bâtiment s'élève, soutenue par un pinacle, une sculpture rotative en bronze doré dont le modèle est la Tour des Vents d'Athènes décrite dans VITR. 1. 6. 4. Il est probable que Folengo connaissait cette merveille de l'ingénierie vitruvienne, décrite dans le traité d'ALBERTI, *De re aedificatoria*, VII, 11.

1.2. Le Palais des merveilles

En restant dans le domaine purement littéraire, le modèle du palais merveilleux dérive certainement du temple de Junon dans l'*Enéide* (dont le signe, cependant, n'est présent que dans la version de *C*, qui nous présente une grotesque fresque d'Apelles), qui est d'actualité dans la littérature latine et latine médiévale.

Parmi les prototypes culturellement actifs du XVI^e siècle, de nombreux textes ont pour archétype commun le palais du Soleil du deuxième livre des *Métamorphoses* d'Ovide, dans lequel la voûte représente le ciel et les signes du zodiaque sont peints sur les jambages.

La caractéristique que nous allons rechercher est donc la coprésence d'une représentation du ciel et des étoiles et de la description d'un palais précieux. Ces deux éléments relient thématiquement l'*Ars Alchimiae* (le cloître-planétarium avec sa rotation mécanique) à l'épisode suivant de l'*Astrologia Cingaris* (une digression cosmologique basée sur le mouvement des étoiles elles-mêmes).

Les sources qui permettent d'émettre des hypothèses réalistes sur un lien avec le *Baldus* sont la *Psychomachia* de Prudentius, l'*Alexandreis* de Gualtiero da Chatillon, le poème de Baudri de Bourgueil dédié à la *Comitissa Adele*, l'*Artus de Bretagne* de Baudri de Bourgueil, le traité de Johannes Witte de Hese sur le palais de prêtre Gianni et l'*Africa* de Pétrarque. Les textes proposés ont pour dénominateur commun la description d'un environnement richement décoré et la représentation du cosmos, quelle que soit la destination ou la fonction de l'artefact architectural.

La *Psychomachie* de Prudentius aura une influence énorme sur toute la culture médiévale de l'âge carolingien jusqu'au *Roman de la Rose* et peut être considérée comme

une nouvelle déformation du Palais du Soleil ovidien et constitue le modèle du palais extraordinaire à l'intérieur duquel se place une description organique du monde.

Il ne faut pas s'étonner, dans cette enquête, de l'évidente superposition et hétérogénéité des hypotextes qui sont en quelque sorte, et simultanément, présentes dans l'épisode folengien. Le motif du *château tournant*, mis en cause par Cesare SEGRE (1993) à propos de l'arche folengienne, est en tout cas aussi abondamment attesté dans la littérature arthurienne où, cependant, le château tournant représente une partie de l'épreuve que doit passer le chevalier – et n'a rien à voir avec le déplacement d'un planétarium – sauf dans l'*Artus de Bretagne* où le château de la *Porte Noire* est le premier cas avec la présence d'un tel mécanisme dans l'édifice.

La fusion du *château tournant* et du planétarium, dans une version encore amplifiée, se retrouve également dans le traité de Johannes Witte de Hese (1389), qui utilise la fameuse lettre que le prêtre Gianni aurait envoyée à Manuel Comnène de Constantinople en 1165. Le texte décrit un palais dans lequel pas moins de trois pièces ont un planétarium mobile au plafond. Le prêtre Gianni est un prêtre-roi et un sage qui règne sur un royaume fabuleux et sa demeure représente concrètement, par un objet artificiel, la perfection de l'ordre cosmique.

Le dernier exemple littéraire, mais qui rassemble et synthétise probablement les éléments décrits jusqu'à présent, se trouve dans l'*Afrique* de Pétrarque. Eugenio GARIN (1975), retraçant la formation culturelle de Pétrarque, a noté le caractère « astrologique » du palais de Siface, qui est tiré d'un texte magique médiéval très important, le *Picatrix*.

En conclusion, dans cette première reconnaissance d'hypotextes, nous pouvons dire que nous avons reconstitué la genèse du motif du palais extraordinaire relié à un planétarium rotatif. Certains passages examinés préfigurent également une digression encyclopédique où le précieux édifice est dépositaire de sagesse.

1.3. L'admirable ingéniosité

En décrivant la rotation du planétarium, Folengo utilise à plusieurs reprises des simulations qui appartiennent au monde de la technologie (de l'horloge à l'artisanat des filatures de la vallée du Pô, en passant par l'image d'une scène de théâtre en rotation).

Folengo nous montre le planétarium comme un objet mécanique dont l'élément le plus important est le mouvement circulaire.

On sait qu'à la Renaissance, à partir de la sphère armillaire de Regiomontano, il existe différentes versions d'objets représentant un planétarium, mais cette idée repose sur la fameuse sphère d'Archimède. Cette merveille de la technologie a été introduite dans la poésie de célébration d'Ovide qui, dans *fast.* 4. 204, avec l'analogie entre le temple de Vesta et le globe terrestre, fait référence à la sphère d'Archimède.

Le mélange du thème cosmologique avec la mécanique de la sphère - conçue comme une merveille artificielle de la technologie - est donc un élément très actif dans le planétaire folengien.

Mais l'analyse du texte révèle également que le poète a à l'esprit le mécanisme rotatif d'une scène de théâtre, c'est-à-dire un autre élément tangible et réellement présent dans la vie culturelle à la Renaissance. Cela nous amène à la scène théâtrale et, à cet égard, nous rappelons une étude de Léonard de Vinci, conservée dans le Codex Arundel, d'une machine théâtrale conçue vers 1506 pour la représentation du drame pastoral d'Angelo Poliziano, *Le Conte d'Orphée*. Dans tous les cas, il est certain qu'en janvier 1490, Léonard a mis en scène à la cour de Ludovic le Moro une « Fête du Paradis » qui présentait un hémisphère étoilé et doré dominé par les signes du Zodiaque (Bellincioni, 1493).

1.4. Deux planétariums différents

En conclusion, nous pouvons affirmer que, dès le début, l'épisode alchimique présente un lien profond avec le sujet astrologique. Le planétarium rotatif exploré par les héros rappelle aussi l'horloge astronomique dans lequel le Temps réside dans le *Janus*, pris à son tour dans le ciel du Soleil.

Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction, la caverne est une sorte de duplication du même épisode des *Laudes Merlini* avec le débarquement sur une île semi-déserte et hostile, une caverne mystérieuse d'où émanent des bruits étranges, prélude à une révélation d'ordre sapientiel (les livres de Merlin ou la future révélation de la fée). Mais si apparemment les livres (ceux de Merlin) ne sont présentés physiquement que dans l'antécédent du poème, toute l'aventure au nom de l'alchimie et de l'astrologie est pleine de suggestions totalement livresques. Et cela malgré les efforts de Folengo pour nous

présenter le planétarium comme un artefact technologique, semblable aux sphères armillaires ou aux mécanismes tournants de la Renaissance, comparés parodiquement aux ateliers artisanaux des filatures lombardes.

2. Folengo et la tradition alchimique à la Renaissance

Selon Guarracino (2021), l'utilisation inversée par Folengo de références textuelles aux alchimistes arabes Gabir Ibn Hajjan (avec la *Summa perfectionis magisteri*) et Khalid ibn Jazid ibn Mu'Awijah (avec le *Liber trium verborum*) délégitime les opérations alchimiques. À mon avis, ce jugement ne tient pas compte de la discussion générale sur l'alchimie dans laquelle, tout en admettant la difficulté des opérations, on a délégitimé le comportement frauduleux des artisans plutôt que la possibilité réelle de transmutation.

Dans ce chapitre, je me propose de reconstruire le cadre général des traités alchimiques en latin. Ce préambule nous permettra recenser les textes qui auraient pu être accessibles à Folengo au XVIe siècle - en analysant également leurs implications épistémologiques - et évaluer sa position par rapport à la *quaestio de alchimia*.

2.1. Les origines culturelles de l'alchimie dans les traductions latines

Le terme « alchimie » se réfère à un *ensemble de* textes qui ont fleuri principalement dans le monde islamique et n'ont pénétré l'Occident latin qu'au XIIe siècle, où la discipline a conservé une position hybride entre la science mécanique et la philosophie (MANDOSIO, 2022). Il convient toutefois de préciser que l'alchimie islamique est essentiellement métallurgique (ULLMANN, 1972) et bien qu'il ne fasse quasiment aucune mention à la pierre philosophale, elle est présente dans le *corpus* geberien (LIPPMANN, 1919).

Avec les premières traductions latines de ce corpus, la question de savoir si l'alchimie pouvait constituer un sujet de spéculation philosophique a été abordée et, pour les scolastiques latins, elle n'était considérée que comme un art mécanique (Mandosio,

1993). C'est ainsi qu'est apparu le besoin, de la part des alchimistes médiévaux - qui préféraient évidemment être inclus dans la catégorie des philosophes - d'une systématisation théorique de la discipline.

2.2. La Quaestio de Alchimia

En résumé, l'objectif principal de l'art alchimique était la production d'un agent spécial de transformation - *médicament, élixir, lapis* - apportant la perfection, mais les différentes procédures pour l'obtenir correspondaient à autant de tournants doctrinaux dans l'évolution de la discipline.

A l'origine, l'alchimie métallurgique considérait que les métaux communs étaient constitués de deux éléments principaux: le soufre et surtout le mercure (PEREIRA, 2001). Sur ceux-ci agirait alors le "médicament", le ferment du *lapis*, contenant en lui-même l'empreinte parfaite de l'or, donnant naissance, par la force de la chaleur, à de l'or (ou de l'argent) nouveau, identique en tout cas (selon les alchimistes) aux naturels. Le *lapis* ou l'*élixir*, selon l'école de pensée, pouvait être fabriqué à partir d'ingrédients organiques ou minéraux.

L'objection aristotélicienne - selon laquelle les transmutations entre espèces différentes ne peuvent avoir lieu - est à la base d'un débat qui s'est développé entre le 13^e et le 14^e siècle: la *quaestio de alchimia* (CRISCIANI, 1976).

Cette thèse a été attribuée à Aristote lorsque Alfred Anglicus a traduit en latin les chapitres sur les minéraux de l'ouvrage d'Avicenne (*Kitab Al-Shifa'*). Plus tard, ces chapitres (intitulés *De mineralibus*) ont été ajoutés à ceux contenant la traduction des *Meteorologica* d'Aristote et lui ont donc été attribués (MANDOSIO, 2018). Les alchimistes pensaient pouvoir réfuter la critique avicennienne en affirmant que leurs procédés ne consistaient pas seulement à liquéfier le métal source, mais qu'ils étaient capables d'obtenir une "matière première" et donc de considérer les métaux comme une seule et même espèce, ne se distinguant les uns des autres que par leur état de maturation.

Au milieu du XIII^e siècle, surtout dans les milieux franciscains, l'idée de l'alchimie était celle d'une science empirique qui pouvait dépasser les limites de l'épistémologie aristotélicienne. À la même époque, les spéculations théoriques sur l'alchimie sont autorisées dans les universités, mais l'alchimie pratique n'est pas

enseignée. Dans ce contexte, il reste donc difficile de définir les modalités pratiques de la discipline en dehors des écrits qui nous sont parvenus.

Mais à partir du XIVe siècle, surtout dans la sphère franciscaine, les pratiques transmutatives ont commencé à être liées à celles de la production de médicaments et la plupart des compilateurs de traités alchimiques provenaient de cet ordre (THORNDIKE, 1923).

2.3 Les auteurs franciscains

On attribue à plusieurs franciscains un certain intérêt pour l'alchimie, depuis le frère Elias (successeur de François à la tête de l'ordre) jusqu'au spirituel Jean de Rupescissa, qui, au milieu du XIVe siècle, a écrit un ouvrage novateur sur la nature de la pierre philosophale, le *De quinta essentia*.

Un texte d'Elie qui, comme nous le verrons, pourrait avoir été présent à Folengo, a pour titre *Vade mecum*, dont on trouve trace dans de nombreux manuscrits (dont Barb. Lat. 273). Ce texte contient une longue digression sur le mercure, nommé *servus fugitivus*: "*C'est à juste titre qu'on m'appelle serviteur fugitif, serpent qui s'engendre lui-même, femme enceinte qui accouche en une heure, et serviteur roux*".

Le fait que le frère Elias, compagnon de saint François, puisse faire autorité en matière de traités alchimiques franciscains est également attesté par Fabri qui, dans son *Liber lapidis philosophorum*, rapporte deux titres attribués au frère: *Liber fratris Helie de Assisio ordinis minorum de secretis naturae* (138v-141v) et *Magisterium fratris Heliae ord. min. de elixire adalbum et rubeum* (241v-244v). Le sonnet *Solvete i corpi in aqua* (présent dans 16 codex, aussi bien en italien que dans la version latine, moins fréquente) et le *Vade mecum* (présent dans 13 codex) sont parmi les œuvres les plus répandues jusqu'au XVIe siècle.

Un autre frère mineur collaborateur de Frère Elias est Bonaventura da Iseo. On lui attribue un *Liber compostille* (dans le ms. Riccardiano 119), un texte de nature compilatoire, où il est souligné le lien entre les opérations de l'alchimie métallurgique et la distillation des eaux médicinales. Ce processus a connu une évolution rapide entre le XIIe et le XIIIe siècle, pour aboutir à la distillation du vin.

Avec Roger Bacon, la spéculation philosophique sur l'alchimie subit une nouvelle métamorphose théorique: elle découle en partie d'une nouvelle instance de renouvellement qui a connu une grande fortune dans les cercles franciscains.

Parmi les traités attribués à Bacon, on trouve le *Liber sex scientiarum*, qui parle d'un médicament capable de prolonger la vie. La perfection de l'or et l'argent produit par les techniques alchimiques peut aussi être conféré à l'homme par le *lapis philosophorum* (appelé aussi *élixir* ou *medicina*) capable de se transmettre à tous les corps avec lesquels il entre en contact. Cette ligne de pensée sera reprise et approfondie par le pseudo-Lull dans le *Testamentum* (XIV^e siècle) et dans la *Pretiosa Margarita Novella* (vers 1330) du médecin Pietro Bono.

Un autre franciscain important fut Paul de Tarente, auteur d'un traité intitulé *Theorica et practica*, qui est resté ignoré pendant de nombreux siècles et n'a été transmis que dans quelques collections de manuscrits. Mais son œuvre la plus importante, la *Summa perfectionis magisterii*, a circulé plus largement grâce au nom d'auteur de Geber. C'est à NEWMAN (1985) que l'on doit l'identification de l'auteur de la *Summa* avec Paul de Tarente: il s'agit du premier ouvrage dans lequel la pratique de la transmutation est exposée de manière systématique.

L'attribution de la *Summa* à Geber est un exemple clair, dans la littérature alchimique pseudépigraphique, de l'utilisation du crédit d'un auteur de la tradition pour diffuser un traité apocryphe (au XIII^e siècle, l'un des textes les plus importants du corpus original arabe jabyrien, le *Liber misericordiae*, venait d'être traduit). En fait, le nom de Geber a fonctionné au fur et à mesure que le texte circulait, jouant un rôle important d'innovateur et de systématisateur des pratiques.

La *Summa* est citée dans le *Conciliator* (1310) de Pierre d'Abano, qui utilise sa doctrine du "seul mercure", et constitue également la base des principaux textes du début du XIV^e siècle sur l'*élixir*: le Pseudo-Lullian *Testamentum* et le Pseudo-Aarnaldian *Rosarius*.

2.4 Théorie et pratique

Au cours du XIII^e siècle, grâce au renouveau des textes arabes traduits en latin dans les œuvres d'Albertus Magnus (dominicain) et de Roger Bacon (franciscain), se cristallise un *corpus alchemicum* qui influencera les spéculations ultérieures.

L'alchimie métallurgique et transmutatoire s'est imposée à la fois en raison de la résonance de ses promesses de richesse et des risques de falsification frauduleuse. Dans *De mineralibus*, Albertus élabore un traitement des doctrines alchimiques sur les minéraux et les métaux, absentes des *libri naturales* d'Aristote, constituant ainsi la pièce manquante. En conclusion, les transformations métallurgiques sont théoriquement possibles et légitimes même si, de l'aveu d'Albertus, elles ne sont pas faciles à réaliser d'un point de vue technique.

Aux XIVe et XVe siècles, des recueils de textes d'un intérêt équivalent ont été constitués: ceux des auteurs dominicains (pseudo-Albert et pseudo-Thomas) et la quadrilogie franciscaine (pseudo-Bacon, pseudo-Arnald, pseudo-Lull et Jean de Rupescissa).

Dans la seconde moitié du siècle, des listes bibliographiques ont été établies pour classer une production désormais très riche. Mais surtout, on a tenté d'organiser la tradition et la production la plus récente en une "histoire".

L'essor et la diffusion de ces traités ont donc coïncidé avec un déclin de la tension théorique et de l'innovation doctrinale de cette discipline au profit de compendiums, de manuels et de recueils sous forme de *dicta*.

2.5 Manuels d'alchimie

Au XVe siècle, les traités alchimiques connaissent des phénomènes de diffusion, de dispersion et de syncrétisme (CRISCIANI, 2011). Après la production des œuvres majeures au cours du XIVe siècle, les différents auteurs ont de plus en plus tendance à ne pas recourir à l'attribution pseudo-épigraphique, mais se présentent sous leurs vrais noms. Il s'agit de mineurs (dont on ne sait rien ou presque) qui s'essaient à la rédaction de courts traités et de compendiums. Il s'agit d'une production hétérogène: il peut s'agir de traités rédigés en latin, voire en langue vernaculaire, mais ils sont riches en contenu théorique, tout en restant éloignés des pratiques réelles de l'atelier. Au contraire, les seules œuvres qui ne transmettent que des connaissances pratiques consistent le plus souvent en des listes de recettes, qui - étant le résultat de copies ou de collations de recueils écrits par d'autres - ne sont pas moins livresques et abstraites que les œuvres théoriques. Un exemple très intéressant de ces manuels est la *Sedacina* (datée de 1378), qui a permis à Pascale BARTHÉLEMY (2002) d'étudier un glossaire complet des termes alchimiques.

2.6. La pierre philosophale

Dans le pseudo-Geber, le *lapis* transmutant est obtenu en traitant uniquement le vif-argent, qui est extrait des autres métaux et transformé en agent actif par une série de procédures. Ainsi dans le *Rosarius philosophorum*, attribué à Arnaldo da Villanova.

Si l'alchimie métallurgique ne disparaît nullement et se poursuit dans la veine tracée par Geber, les textes qui apparaissent au début du XIV^e siècle développent le thème de l'*élixir*.

Au XIV^e siècle, avec le *Liber de consideratione quintae essentiae* du spirituel franciscain Giovanni da Rupescissa, nous arrivons à la convergence définitive des techniques et des objectifs fondamentaux des domaines médico-pharmacologique (HALLEUX, 1981). Selon Jean, cette quintessence peut être tirée de n'importe quelle substance, grâce à l'application de l'essence la plus parfaite, celle du vin. C'est ainsi que se développe la pharmacopée de l'or potable, déjà décrite par Bacon comme l'eau d'or traitée alchimiquement.

La distillation, cependant, faisait déjà partie des pratiques des médecins et des pharmaciens dans la fabrication des médicaments, à tel point que les traités sur l'*aqua-vitae* ou l'*aqua ardens* de certains médecins, celui sur le sang humain distillé du pseudo-Arnaldo, ont fait l'objet de nombreuses spéculations. Un exemple parmi d'autres est le manuel médical *Liber de vinis* d'Arnaldo da Villanova (GIFREU, 2011). Il est évident que le fléau de la peste noire au milieu du XIV^e siècle est aussi certainement à l'origine du développement de la pharmacopée alchimique et des nouvelles combinaisons de *teriac*, d'or potable, d'*élixir* thérapeutique/lapis, d'*aqua ardens* et de *quintessence*.

Alors que les chapitres des ordres mendiants interdisaient aux moines - en raison de leur vœu de pauvreté - de s'occuper d'alchimie métallurgique, l'Église ne s'intéressait qu'aux conséquences pratiques et juridiques de l'activité frauduleuse des alchimistes. Malgré ces interdictions, ont fleuri une série de traités pseudépigraphiques attribués à des *auctoritates* religieux (tels que Thomas d'Aquin, Albertus Magnus, sans parler des œuvres fallacieuses de Bacon), nettoyant en partie l'étude et la transmission textuelle de la discipline.

2.7. Les mots obscurs et la délégitimation de l'alchimie

Au cours du XVe siècle, dans le contexte de la nouvelle philosophie religieuse néo-platonicienne et hermétique, certains auteurs ont commencé à entrevoir un lien possible entre l'alchimie et la magie naturelle.

Il convient de mentionner le *Picatrix*, texte traduit de l'arabe dans l'Espagne du XIe siècle, dont le titre original est *Gāyat-al-hakīm*, c'est-à-dire *La fin du sage*. (PERRONE COMPAGNI, 1987).

Dans le *Picatrix*, il est clairement indiqué que l'alchimie fait partie de la nécromancie, qui traite - sur le plan théorique - de la connaissance des astres et de leurs influences, de la connaissance des noms et de leurs pouvoirs, et - sur le plan pratique - de la fabrication de talismans et d'opérations alchimiques.

Bien qu'apparemment inadapté aux érudits chrétiens, ce traité a été repris par Marsilio Ficino dans le *De Vita coelitem comparanda*.

Un écho différent de ce travail se trouve également dans le premier livre du *De magia naturali* (1492-94) du Français Jacques Lefèvre d'Étaples, qui prétend que les premiers magiciens, les Chaldéens, étaient à la fois astrologues, médecins et alchimistes.

Un autre aspect à considérer dans ce travail est le mécanisme de la création verbale de la terminologie alchimique dans les traductions latines. Depuis son entrée dans la culture latine, dès le XIIe siècle, l'alchimie s'est distinguée par un vocabulaire particulier, qui découle également de son caractère initiatique (recours répété à des symboles, à des termes mystérieux, à des métaphores et à des allégories). Dans les traductions latines médiévales, nous sommes presque toujours confrontés à des schémas très précis: nous avons des néologismes lexicaux (avec la reprise puis la déformation de mots grecs ou arabes), ou des néologismes sémantiques (avec le glissement de sens de certains mots latins d'usage courant).

Ces difficultés apparaissent également dans le *Baldus*, et la composante de déformation des néologismes que l'on trouve dans les traités alchimiques devient un matériau précieux pour le jeu du langage macaronique. Dans ce cas, Folengo n'a pas besoin de faire appel à son imagination, pourtant débordante, pour inventer des termes alchimiques, mais il peut utiliser ceux qui existent déjà dans la tradition manuscrite.

Au cours du XIVe siècle, les alchimistes ont été de plus en plus assimilés à des faussaires (cf. *Inf.* XVIII. 118-120). Du côté des alchimistes, on résout le problème de la fraude en affirmant qu'il existe deux types d'artisans: les faussaires ou ignorants, et les

"vrais philosophes". La conception commune, cependant, était qu'il était difficile de comprendre les écrits cryptiques des anciens, et que les difficultés pratiques du travail rendaient les échecs des alchimistes fréquents.

Un contemporain de Folengo, Heinrich Cornelius Agrippa de Nettesheim, dans son *De Incertitudine et vanitate scientiarum et artium* (publié en 1530), décrit les alchimistes comme de pauvres malheureux, lancés dans une quête économiquement ruineuse et vaine, et ravalés au rang de simples artisans.

En conclusion, à la Renaissance, l'alchimie a occupé une position paradoxale dans la classification des sciences, faisant coexister le naturel et le céleste, le sérieux et le trompeur, la métallurgie et la médecine, l'expérience pratique et la spéculation philosophique. Elle a été considérée à la fois comme une activité ridicule ou méprisable, ou comme l'un des plus grands triomphes de la méthode expérimentale, grâce à ses découvertes concrètes et dûment démontrées dans le domaine de la mécanique.

Dans l'édition de 1521, la cible polémique de Folengo semble s'adresser, en général, au traité alchimique considéré dans son aspect formel avec l'inclusion dans le *Baldus* de nombreux vers composés de listes de mots obscurs - issus aussi bien de la haute tradition que de celle des manuels pratiques - et avec ses gloses surabondantes: la cible de Folengo est l'ignorance des auteurs médiévaux, les copistes qui copient sans comprendre les textes originaux, et les élaborateurs de gloses pléonastiques. Dans le *Cipadense*, cependant, ces cibles sont éliminées et il semblerait, comme le soutiennent Guarracino et RODDA (2021), que la polémique est dirigée précisément contre cette science. Mais une analyse attentive du texte a montré que cette délégitimation ne se situe pas du tout sur le plan philosophique esquissé par la *quaestio de alchimia*, mais se limite à constater les difficultés pratiques que les alchimistes rencontrent dans la transmutation des métaux, le temps long des opérations et les coûts insoutenables.

3. L'*Ars Alchimiae*

3.1. La poésie alchimique

Ce livre du *Baldus* n'étant pas la seule expression poétique de la thématique alchimique, il m'a semblé opportun faire un tour d'horizon de cette littérature. Les œuvres en latin qui peuvent être prises en compte vont de l'allégorique *Est lapis occultus, et in imo fonte sepultus* (KAHN, 2010), attribué au mythique Merlin arthurien, à la *Cantilena* du Pseudolullien, en passant par un certain nombre de productions vernaculaires répandues dans l'Italie, la Catalogne, la France et l'Angleterre du XV^e siècle. Selon Didier Kahn, cette production peut être divisée en trois catégories: des textes consistant en une simple versification d'un contenu doctrinal, d'autres décrivant des opérations alchimiques dans un langage allégorique, et d'autres encore combinant les deux modes précédents dans le contexte du poème didactique. Mais le prototype du poème alchimique à la Renaissance est sans conteste la *Chrysopoeia* de Giovanni Aurelio Augurello (SORANZO, 2020), une œuvre de trois livres qui a connu un grand succès au XVI^e siècle. C'est le premier poème alchimique en hexamètres latins qui développe le sujet de l'alchimie geberienne dans le canon classique, mais en particulier il joue un rôle central dans l'adaptation des idées de Ficin au contexte alchimique. Ce texte présente cependant de nombreux points de contact avec l'*Ars Alchimiae* folengienne.

Dans les chapitres suivants j'ai présenté une analyse détaillée de toutes les opérations alchimiques (avec leurs hypotextes), en soulignant les différences entre *Toscolanense* et *Cipadense*. Une attention particulière a été accordée à la fonction du plus grand nombre de termes techniques dans *T* (souvent, mais pas toujours, lâchés dans les gloses) qui sont ensuite abandonnés dans *C*.

3.2. De Luna à de Sole et l'alchimie métallurgique de Baldus

Le planétarium du *Baldus* prend certainement comme source principale la *Summa perfectionis magisterii* du pseudo-Geber. Le fait que l'œuvre de Paul de Tarente encadre l'exposé de Folengo n'est pas du tout surprenant car il s'agit d'un texte bien connu, contenu

dans de nombreux miscellanées alchimiques (PEREIRA, 2001). Folengo suit surtout la structure de la partie pratique de la *Summa* où les sept opérations du travail sont décrites sans apparemment s'attarder sur l'aspect théorique.

3.2.1. De Luna

La première sphère du planétarium Folgian est la Lune, qui, conformément à la tradition, est en argent, en écho au texte de la *Summa Perf.* 31.

Les vers de la partie pratique de l'expérience, décrivent l'utilisation des alambics (*Super fumum acutorum sicut aceti, salis armoniaci, et agreste,*) et suivent les procédures de la *Summa*, que Folengo représente dans une scène de comédie où le sel et le vinaigre sont bouillis dans un millier d'alambics: (T.386): *hic plenas athalac et aceto mille burinas / perfumare vident;* (C.220): *hic plenas athalac et aceto mille burinas / effumare vident.*

Les gloses se réfèrent à des termes techniques, comme *Atalach, id est sal* et *Burina, vas vitreum* (*burina* est macaronique-dialectal), montrant qu'elles traitent indifféremment des mots provenant de la langue alchimique, et donc nécessitant une exégèse théorique, et ceux dérivés du dialecte de la plaine du Po. Mais ce qui est intéressant, c'est que le terme *Atalach* est d'origine incertaine et n'apparaît pas dans Geber: en effet, *Acalac, id est sal* est attesté dans le *Synonymorum in arte alchymistica expositio*, attribué à Jean de Garland (MANDOSIO, 2001). C'est un exemple de la façon dont Folengo utilise le contenu conceptuel de Paul de Tarente mais y greffe un terme pris ailleurs.

L'intention parodique des gloses est manifestement perdue dans *C*.

3.2.2. De Mercurio

Dans ce passage, l'attention est attirée sur la caractéristique froide et humide du métal. Cet aspect n'est pas mentionné dans le pseudo-Geber, mais il est présent dans le *De Reb. Metall.* (4. 1) de Albertus Magnus. Il en est de même dans la *Chrysopée* d'Augurello, aux vers 1. 271-272. De plus, la glose de T (*Saldo, qui non potest fluere, nam congelatur*) peut rappeler conceptuellement le vers de *Chrys.* (2.118), qui se réfère précisément au durcissement du mercure par refroidissement.

Le concept exprimé dans ce passage est un point fondamental de l'art alchimique: avec le seul *Alphatar* (glosé comme *argentum vivum*), aucun métal ne peut être transmuté (parce qu'il est instable) s'il n'est pas mélangé avec *sal liei* et *dragantum* et distillé dans le fourneau *aludel*.

Le terme *Alphatar* est absent dans Geber. Il est cependant présent dans le lexique de Jean de Garland sous l'entrée *Alfata, id est distillatio*.

Geber consacre plusieurs chapitres à la description des fours et des alambics pour la fusion des métaux, mais il n'y a pas d'entrée pour *Altanor*, que j'ai trouvé dans la *Biblioteca chemica curiosa* (MANGET, 1702) et dans le *Lexicon* de Martin RULAND, qui en donne une description exhaustive, probablement tirée du *Liber Lucis* de Giovanni da Rupescissa.

L'*Aludel*, quant à lui, est un alambic en verre spécial - décrit et illustré dans le *Sermo in rectificatione sulphuris et arsenici sublimatione* du Pseudo-Geber.

Le terme "*medicina*" est également introduit dans le troisième livre de la *Summa* de Geber traite longuement du sujet des "médecines". Dans ce cas, l'opération ne peut réussir si la *medicina* n'est pas bien combiné, c'est-à-dire s'il ne s'agit pas d'une substance suffisamment cohésive. Cet argument a été développé à plusieurs reprises dans la *Chrysopée* pour polémiquer contre les détracteurs de l'alchimie.

Toute la séquence de la sphère du mercure, en plus d'être redevable à divers textes du traité alchimique, se présente donc comme une transposition didactique en vers de la procédure de purification du mercure nécessaire à la transmutation des métaux. Des termes obscurs sont introduits dans le *Toscolanense*, qui, comme nous l'avons vu plus haut, utilise un lexique plus technique que le *Cipadense*, et bien que cette version semble bâclée et rendue plus confuse par l'abondance des gloses, aucune véritable polémique anti-alchimique n'en ressort.

D'une manière générale, on constate que, malgré l'introduction de termes provenant de différents textes, la procédure opératoire suit la tradition de l'alchimie métallurgique gébérienne, à savoir celle du "mercure seul".

3.2.3. De Venus

Dans ces versets Geber est mentionné pour la première fois comme la plus grande autorité en matière d'alchimie métallurgique (la glose de *T* dit: *Geber, auctor alchimiae praecipuus*).

La référence particulière à la couleur des métaux est également tirée du poème d'Augurello, qui compte vingt-sept occurrences du terme *color*. Il est important de se rappeler qu'à une époque où il n'existait pas d'instruments permettant de vérifier scientifiquement la composition des éléments, l'apparence (et donc la couleur) était d'une importance fondamentale pour identifier l'espèce des métaux.

Dans un ajout de *C* (238), on pose le problème de l'abordabilité économique de l'art, en concluant qu'il est beaucoup plus commode (*C.241 unde minor spesa est*) de fabriquer des piñatas et des bagattini en cuivre, en laissant ce métal rouge dans son état primitif, que de devenir fou avec la chimère de l'alchimie (*C.245: nec reperire unquam nisi post ter mille pacias*). Mais plutôt qu'une délégitimation de l'alchimie, on reconnaît ici un concept largement accepté par la tradition, à savoir que le cuivre n'était pas le métal idéal pour la transmutation (ainsi Marsilio Ficino dans *l'Appendix commentariorum in Timaeum Platonis*, ch. XLVIII).

L'allusion aux difficultés et aux coûts (en termes de temps et d'argent) auxquels les alchimistes seraient contraints de faire face en utilisant le cuivre, en raison de son imperfection est donc claire: l'objection la plus sérieuse à la pratique de la transmutation, à savoir son impossibilité, est absente du discours folgien.

4. Nomina diversorum convenientium in alchimia

Arrivé à la sphère du Soleil, Folengo-Merlin commence à parler clairement de la production de l'or alchimique et de la pierre philosophale (nommée *verbitrium*). L'exposé de la matière en *T* passe par une série de termes difficiles à interpréter (supprimés en *C*): il s'agit d'une longue liste d'ingrédients, ou de procédés, aux noms parfois mystérieux.

Signorini a supposé - à tort - qu'une grande partie de la terminologie alchimique de *T* est une invention de Folengo. L'élimination des versets de *C* aurait également obéi à la palinodie idéologique de Folengo en ce qui concerne l'alchimie, en particulier en référence à la pierre philosophale.

Une partie importante de ce travail a consisté à démontrer l'existence de ces termes dans la littérature de genre. L'un des lexiques les plus anciens que j'ai consultés - compilé dans la seconde moitié du XIII^e siècle et largement utilisé dans les milieux universitaires - est contenu dans l'*Antidotarium Nicolai*, dont la *princeps* a été publié à Venise en 1471 (GOLTZ, 1976). L'examen du lexique nous permet considérer la *Summa Perfectionis* seulement comme une des sources de Folengo: au début du XVI^e siècle, en effet, on assiste à une vaste circulation d'écrits, de compilations sous forme de *centone* et de *compendia* de la tradition alchimique médiévale (Pereira et Crisciani, 1996). À tel point que presque toute la terminologie obscure du *Baldus* peut être retrouvée dans de nombreux traités différents qui utilisent, parfois de manière synonyme, des ingrédients allant du monde minéral au monde végétal (Mandosio, 2012). Au cours du Moyen Âge, deux courants de pensée différents se sont développés en ce qui concerne la nature organique ou inorganique de ces ingrédients: l'un suivait l'interprétation littérale des procédures, tandis que l'autre les considérait comme des métaphores ou des mots codés. Mais au XIV^e siècle, l'utilisation d'éléments organiques a été effectivement introduite par Roger Bacon qui, comme l'ensemble du milieu franciscain, était plus orienté vers l'alchimie médicale que vers l'alchimie métallurgique.

En conclusion, j'ai proposé un commentaire des termes obscurs de ce passage du *Baldus* (avec leur traduction) et, dans la mesure du possible, une indication des ouvrages ou des glossaires dans lesquels ils sont attestés. Bien que je n'aie pas pu identifier l'origine de toutes les entrées, il est évident que Folengo disposait d'un glossaire alchimique dans lequel il puisait des étymons (du monde minéral et végétal) à déformer macaroniquement. Pour plus de détails, voir le texte de la thèse en italien.

Le fait d'avoir accumulé, sans sélection apparente, des termes obscurs, pour la plupart d'origine non latine, avec des étymologies fallacieuses et peu compréhensibles, confère à cette séquence de vers un caractère grotesque et absurde. Le fait d'avoir précisé que ces termes ont une origine propre attestée, nous permet de confirmer l'hypothèse formulée précédemment, à savoir que la parodie de *Toscolanense* vise principalement le lexique alchimico-scientifique, réservé aux adeptes, absurdement obscur et mystérieux.

L'élimination de ces vers dans la *Cipadense* nous ramène à la considération initiale d'un changement de perspective de la part de Folengo dans la troisième édition. L'alchimie métallurgique rencontre ici sa limite, celle de la réalisation de l'œuvre, tandis que la discussion sur la légitimité des pratiques alchimiques se mêle à la difficulté

concrète de la réalisation des transmutations. Mais il me semble que Folengo ne s'écarte pas beaucoup de l'opinion générale que l'on avait sur cette discipline sans en remettre en cause les fondements théoriques, surtout dans la *Cipadense*.

4.1 La pierre philosophale

Selon Signorini, Folengo, avec le terme *verbitrium*, fait explicitement référence à l'œuvre de Khālid ibn Jazīd ibn Mu'Awijah, intitulée *Liber trium verborum*, un traité pseudo-épigraphique dont la date de composition est inconnue, où, entre autres, la création de la pierre philosophale est explicitée par la métaphore de la grossesse. Dans le traité, la matière est systématisée en décrivant la substance du mercure à travers une formule numérolologique énigmatique, dans laquelle semble exister la racine des "trois mots".

Signorini a voulu entrevoir, dans l'inclusion du *verbitrium* dans le *Baldus*, la volonté de Folengo de s'exprimer par une métaphore christologique (la divinité qui s'incarne, naît et meurt et enfin ressuscite par la volonté du Père) sans se rendre compte qu'il ne s'agit que d'un langage chiffré et que le texte décrit, métaphoriquement, les opérations pratiques de l'alchimie métallurgique à l'aide de mots clés: il s'agit simplement d'une reprise d'un thème très répandu dans la littérature de genre (par exemple dans le *Vade mecum* de Frère Elias).

Après un long discours théorique sur la nature de la pierre philosophale, Folengo insère dans le *Toscolanense* une nouvelle liste de termes techniques désignant différentes pierres. La plupart des minéraux sont répertoriés dans le *De mineralibus* d'Alberto Magno et dans le *Lapidario Estense*, mais les références à une tradition plus vaste ne manquent pas (par exemple le *Lapidario* en vers de Marbodo de Rennes, datant du XI^e siècle). Les hypothèses sont très hétérogènes et appartiennent également à des glossaires issus d'une tradition basse et populaire, comme le pseudo-Albertien *Liber de aggregationis* (DRAELANTS, 2007). Ici aussi, pour le détail des entrées identifiées, je renvoie à la version italienne de la thèse.

L'expulsion de toute cette série de versets a éliminé l'effet dispersif et surabondant des termes obscurs de la *Cipadense*.

Deffinitio lapidis philosophorum

La rubrique interlinéaire de la *Toscolanense*, intitulée *Deffinitio lapidis philosophorum*, introduit deux versets qui posent un problème exégétique non encore résolu.

*Est vi (nun dicam tandem manifestius?) est A,
qua vita fruimur, qua verum nascitur aurum.*

Par cette formule, l'auteur entend révéler au lecteur la véritable nature de la pierre philosophale, précédemment définie (dans le vers T. 410: C.251) par le terme *verbitrium*. Tonna (1958) traduit "vi" par une improbable conjonction explicative: le « *lapis est*, en essence (en principe) dois-je le dire plus clairement ? est A ». SIGNORINI (1993), quant à lui, interprète le verset en joignant les lettres VI et A et, sur la base de l'évangélique "*Ego sum via, et veritas et vita*" (I,14,6), identifierait dans la lettre A l'Alpha apocalyptique, Dieu.

Le *V-I-A* (mot brisé par l'interrogatif direct) est une énigme qui pourrait être résolue en ne tenant pas compte de la parenthèse après *num* et en obtenant le mot *VInum* (l'esprit du vin, ou *aqua vitae*, qui est considéré par Arnaldo di Villanova comme le plus parfait des mercures végétaux). Quant au A final, si nous le lisons en enjambement avec le vers suivant commençant par *qua* (*qua vita fruimur, qua verum nascitur aurum*), nous aurions le mot *Aqua*: il s'agirait d'un jeu de mots de Folengo indiquant l'essence du *verbitrium* précisément dans le vin et dans l'eau. Une énigme construite également en tenant compte de la tradition des Jésuates qui utilisaient l'*aqua vitae* pour maintenir en vie les mourants suffisamment longtemps pour qu'ils puissent se confesser. Du point de vue de Folengo, l'eau et le vin, comme la nourriture en général, s'intègrent parfaitement à la poésie macaronique. Mais es sources du sujet sont diverses et hybrides, ce qui m'amène à penser plus probablement à l'utilisation d'un manuel d'alchimie, une compilation sous la forme d'un *centone*.

5.1. Le vinum aqueum

Dans le *De vinis* de Arnalde de Villanova j'ai trouvé une recette, le *vinum aqueum*, qui est peut-être l'une des plus intéressantes - pour déchiffrer cet épisode - de tout le livre: il s'agit d'un placebo administré au patient par un habile tour de passe-passe du médecin et dans lequel la guérison n'est rien d'autre que l'administration d'une fausse panacée par le biais d'un rituel de guérison, comme le *Verbitrium* de Folengo.

5.2. La langue en code

Comme je l'ai mentionné au début de ce paragraphe, le fait que l'énigme de Folengo soit écrite en code ne peut être négligé. La découverte d'une *Summetta*, écrite en dialecte vénitien par Christophe de Paris (MS. 7529 J Montreal Osler) pourrait nous donner une idée du type de manuels rédigés à l'aide d'un code alchimique similaire à celui de Folengo.

Pour ce faire, Christophe chiffre tous les processus qu'il décrit ensuite avec les lettres de l'alphabet, puis insère des extraits des différents ouvrages alchimiques, en particulier ceux de Llull (d'où pourrait venir l'idée d'utiliser un chiffre alphabétique).

Dans cet *Alphabetum*, au fur et à mesure que les symboles se dévoilent, nous pouvons lire des définitions qui nous aideront à résoudre l'énigme folengien:

V significat bociam (le vase alchimique).

I significat preparatio de le terre;

A significat deum a quo cuncta procedunt, mais aussi chaos. i. principium;

On peut supposer que Folengo était au courant de ce type de transmission de connaissances sur les procédés alchimiques, fortement influencé par la littérature sur l'*aqua vitae*, ou l'or potable, tout comme il connaissait certainement les théories lulliennes sur le calcul combinatoire. Il est évident qu'en mélangeant ces instances (les sources alchimiques, les codes lulliens et la plaisanterie aux lecteurs), Folengo obtient un effet parodique.

Folengo, dans la *Toscolanense*, avait baissé le ton général en encadrant de grandes listes d'éléments délibérément obscurs, accompagnées de gloses qui expliquaient ces mêmes termes par le croisement de différentes langues. Il s'agit de formations lexicales dont la fausse synonymie est néanmoins un indicateur de la sensibilité de Folengo au multilinguisme.

Il semble donc que Folengo, dans ce premier projet, ait assimilé la "haute" tradition alchimique à celle des manuels populaires - représentés, par exemple, par les entrées tirées du *Liber aggregationis*, ou par les nombreux manuels alchimiques produits dans un cadre para-universitaire, enrichis de glossaires synonymiques multilingues - en abaissant le propos: d'une part, en définissant l'alchimie comme un simple moyen de créer des richesses; d'autre part, en parodiant ouvertement toute la littérature du genre, grâce également au paratexte des glossaires.

Folengo opère différemment dans le *Cipadense*, où il insiste de plus en plus sur l'aspect non économique de chaque opération, mais en rendant le texte plus rationnel et moins mystérieux par des coupes.

6. Les dernières sphères du planétarium

6.1 De Marte

Le passage relatif à la sphère de Mars est construit sans s'appuyer formellement sur les traités alchimiques qui ont alimenté tout l'épisode jusqu'à présent. Le poète y décrit, sur un ton vif et comique, les œuvres humaines réalisées grâce à la découverte du fer: en contraste avec le message véhiculé par la pierre philosophale, l'utilité du fer est mesurée à l'aune d'activités concrètes. Il est à noter que même Llull, dans les *Quaestiones per Artem Demonstrativam Solubiles*, avait affirmé que le fer était plus utile que l'or pour la vie humaine.

Je suis en fait plus encline à reconnaître dans ce passage une allusion à la question, au sein de la tradition alchimique, de la validité du fer en tant que métal à utiliser dans l'*opus alchemicus*. Le fait qu'il y ait eu une discussion sur la substance la plus apte à assumer la fonction de "perfectionnement" pour les transmutations est bien connu et a

déjà été traité dans la section sur la sphère de Vénus. Le cuivre et le fer sont également considérés par Geber comme des métaux trop impurs et nécessitant donc de multiples opérations de purification pour les utiliser.

Mais il existait aussi dans la littérature d'autres courants de pensée qui s'opposaient à la ligne "mercurielle" de Geber, comme celui rapporté dans l'ouvrage de Giovanni Bracesco - dont la composition remonte probablement au début du XVI^e siècle - où l'on préférait la "ligne du fer".

Le témoignage épistolaire de Bracesco révèle des indices de l'existence, dans les premières décennies du XVI^e siècle, d'une large circulation de textes alchimiques dans la région de la vallée du Pô, entre Bergame et Brescia - les lieux mêmes de la formation de Folengo - dans lesquels la "ligne du fer" était proposée: cette tradition était "secrète" et s'opposait à la version canonique gébérienne du "seul mercure".

En conclusion, dans le ciel de Mars, nous avons à nouveau une liste, parallèle à celle des descriptions métallurgiques précises présentées dans les sphères précédentes, dans laquelle les termes obscurs du traité alchimique sont opposés à des termes tout aussi obscurs (mais seulement pour ceux qui ne comprennent pas le dialecte mantouan) relatifs à des activités humbles et concrètes réalisées à travers le fer: une alchimie macaronique liée au "fer".

La polémique et la satire exprimées par tout l'épisode de Mars pourraient être dirigées contre l'idée du "fer" comme élément principal et "voie" de transmutation, plutôt qu'une nouvelle preuve - comme le prétend Rodda - de la volonté de Folengo de délégitimer l'alchimie *tout court*.

6.2 De Iove

Dans la montée au ciel de Jupiter, Folengo revient aux sources gébériennes. Paul de Tarente, en *Sermo de Luna*, décrit également la fausseté de certaines manipulations de l'étain. En résumé, les diverses tentatives de durcissement de l'étain ont permis d'éliminer le "grincement" du métal, mais n'ont pas réussi à éliminer complètement la mollesse de l'étain.

En ce qui concerne la nature de l'étain, semblable à celle de l'argent si ce n'est le bruit qu'il fait en se brisant, nous avons une citation du livre I de la *Chrysopoeia* d'Augurello (vv. 275-276). Par ailleurs, la référence à des procédés complexes et longs et

l'obscurité des "instructions" contenues dans les textes alchimiques, ainsi que la répétition du terme "*felix*" (pour ceux qui peuvent comprendre les doctrines alchimiques) nous amènent cependant à envisager un rapprochement avec *Chrys.* 2. 658-661 et avec *Chrys.* 3. 404 (et s.) où l'auteur dit ne pas pouvoir révéler clairement les procédés alchimiques. La référence aux déclarations de secret disséminées dans la littérature alchimique est explicite dans ces vers.

Il est possible que Folengo ait eu à l'esprit ce même passage de la *Chrysopée* et qu'il ait poussé la parodie sur l'obscurité du langage alchimique jusqu'à ses conséquences extrêmes dans la *Cipadense*: il ne s'agit pas seulement de procédures difficiles à réaliser, mais il est précisément impossible pour les êtres humains d'interpréter correctement les textes à leur disposition.

6.3 De Saturno

Saturne est la dernière sphère vers laquelle montent les héros et représente l'élément plomb. Folengo se limite à dire qu'il est ductile et donc apte, en tant que métal plus noble que les autres, à accueillir dans sa sphère la révélation de la fée Manto: elle est l'auteur du tournant qui conduira la brigade de héros vers l'entreprise infernale racontée dans la deuxième partie du poème.

La prêtresse Manto est présentée à plusieurs reprises et de manière détaillée comme une devineresse qui assiste son père Tirésias lors des vaticinations et des supplications aux divinités du monde souterrain. Pour Folengo, cependant, la fée a une connotation positive (rappelons que pour Dante elle était damnée) et c'est peut-être la seule figure féminine du poème avec une telle caractérisation. Le motif de la fée belle et vivante, qui vit dans une caverne, qui est entourée d'objets précieux et qui confère la sagesse, est d'actualité.

En effet, le thème de la "fée" (HARF-LANCNER, 1989) se retrouve dans le schéma folklorique du *fier baiser* et dans le *Paradis de la reine Sibylle* de La Salle (un texte littéraire en langue romane datant d'environ 1440) qui, à son tour, est redevable de la légende de Tannhäuser.

6.4. La révélation de Manto

La fée déclare qu'elle veut aussi révéler le secret des trois mots aux héros: *quod illa docebo* (T.496: C.336).

Cependant, les derniers vers, ajoutés dans le *Cipadense*, constituent un point culminant qui rend l'objet de la parodie de Folengo plus explicite là où le dévoilement de la mendacité de la littérature alchimique - ridiculisée par l'appareil pléonastique de gloses, de termes obscurs et de listes surabondantes de la *Toscolanense* - n'est pas arrivé. Folengo ridiculise les intérêts vénaux de l'alchimiste, qui sont bien plus urgents que de connaître les secrets de la nature. La fonction éducative, qui devrait être promue par un poème didactique, est ici détruite par le poème macaronique et ceci est évident, grâce à une articulation stylistique plus complexe et plus raffinée, surtout dans le *Cipadense*.

7. Les épisodes ajoutés dans le *Maf. III* de la *Cipadense*

Le livre alchimique de la *Cipadense* se termine par le début d'un voyage à la mer, en insérant deux épisodes absents dans *T*: le *Chant de Giubertus* (BARTOLUCCI, 2022) et le tour de passe-passe de Boccalo.

La fonction du cantor Giuberto est similaire à celle d'Orphée lors de la navigation des Argonautes: le chant sert à atténuer les fatigues des aventures qui viennent de s'achever, et à insuffler du courage aux héros.

On peut noter la proximité de ce passage du *Baldus* avec l'épisode de Dante (*Purg.* 2. 106-119) dans lequel l'extase des âmes provoquée par l'écoute du chant di Casella est interrompue par Caton, alors que Folengo attribue ce rôle à Boccalo (un bouffon de Bergame, qui réveil enfin les héros par une série de tours de prestidigitation). Ces deux personnages, Giuberto et Boccalo, ne présentent aucune caractéristique héroïque, à tel point qu'ils sont associés pour leur lâcheté manifeste. Paradoxalement, ils s'élèvent malgré eux à la fonction d'aide.

7.1. Le Chant de Giubertus et ses sources classiques

Dans sa réflexion sur les variantes de la *Cipadense*, LUZIO (1911) a attiré l'attention sur le fait que de nombreux vers entièrement latins de la section centrale - qui comprend également le texte de la chanson de Giuberto - étaient en communs avec le *Janus* et le *Varium Poema* (poèmes en latin composés par Folengo dans sa période laïque et publiés en 1533), d'où l'hypothèse d'une réforme classiciste de la *Cipadense*. La thèse proposée ici vise plutôt à démontrer que Folengo - même dans des vers entièrement en latin - maintient la cohérence avec la poétique macaronique grâce à l'utilisation d'hypothéxtes classiques - qui appartiennent à la mémoire littéraire du lecteur - en les déformant de manière à contredire son horizon d'attente. L'effet d'aliénation est provoqué à la fois par la juxtaposition de passages macaroniques avec des passages latins et par la contamination parodique des modèles présents dans ces derniers: de cette façon, l'utilisation des modèles par l'auteur devient particulièrement importante, dans le sens où plus ils sont reconnaissables - même à travers une structure déformée - plus l'effet macaronique est agrandi.

Le carme de Giubertus a pour thème la "tempête", mais il n'est pas secondaire que - à l'ouverture et à la fermeture de la séquence alchimique - deux tempêtes soient présentées: la première, vécue par les héros avant de débarquer sur l'île de Manto, est entièrement en langue macaronique, la seconde, chantée par Giubertus, est en latin humaniste. Nous nous trouvons, comme on le voit, devant la répétition d'un *topos*, celui du voyage en mer, qui est souvent (mais pas toujours) lié à celui de l'*hybris* des marins: ceux-ci, poussés à la fois par l'avidité des richesses et par la curiosité, sont attirés par la mer qui les incite à explorer des mondes inconnus, toujours prête, cependant, à les assaillir avec ses tempêtes. La tempête est donc le châtimeur naturel résultant de la violation de l'ordre naturel, et il est intéressant de comparer les hypotextes des deux passages de *Baldus* mentionnés ci-dessus: la tempête macaronique est construite sur un modèle virgilien (livre I de l'*Enéide*); la tempête classique, chantée par Giubertus, sur les *Métamorphoses* d'Ovide (livre I et livre XI). Le macaronisme de la tempête classique est réalisé par la déformation d'Ovide dans un sens parodique. La structure narrative du carme, en effet, utilise ce modèle, pas comme une simple référence textuelle dérivée de la mémoire poétique de Folengo, mais en la rendant structurelle comme un modèle thématique.

Folengo semble presque mettre en scène une parodie de voyage d'exploration (semblable à ceux que les épopées colombiennes traiteront au cours du siècle), mais dont le but est de rencontrer les êtres mythologiques évoqués par la littérature.

Comme nous l'avons déjà mentionné, la description de la tempête est commune avec *J*, dans lequel est dépeint un déluge universel (vers C.388-402) avec la référence à Jupiter auteur du déluge de Deucalion et Pyrrha (*OV. met.* 1. 264).

Mais à partir du vers C.404 (dans la séquence des vers en commun avec *VP*) Folengo nous surprend avec une scène comique qui renverse parodiquement tous les modèles émulés jusqu'à présent, parce que les marins sont pris de nausées dues au mal de mer et inondent les Néréides elles-mêmes de vomi. L'effet de surprise provient également du fait que rien dans le passage précédent ne laisse présager cette scène comique à la fin de la tempête.

Les vers d'Ovide sont évidemment abaissés par la représentation grotesque de Folengo, à tel point qu'ils se heurtent fortement au ton épique du passage, produisant un écart stylistique encore plus évident que si la langue avait été macaronique. Si l'on considère ce point de vue, on ne peut s'empêcher de lire le Canto di Giuberto comme une pièce parfaitement fonctionnelle et unifiée, dont les références ovidiennes constituent le squelette qui lui sert de structure.

Cette hypothèse confirme l'antidatation de la composition de *C*, au moins jusqu'au 13e livre, déjà avancée par CHIESA (2013).

7.2. *Le chant de Giuberto à l'aube de l'épopée colombienne*

De l'analyse qui vient d'être faite, il ressort clairement que dans le *Cipadense* Folengo parodie les classiques, en se plaçant sur leur terrain et en rivalisant avec eux. Le mécanisme parodique mis en œuvre dans ce poème ne s'adresse pas seulement aux modèles classiques, mais aussi à la littérature contemporaine sur un thème très actuel à l'époque de la composition de *Baldus*: l'épopée de Christophe Colomb. C'est dans ce cadre que s'inscrit le *Libretto De tutta La Navigazione De Re De Spagna De Le Isole e Terreni Nouamente Trovati* (1504), qui contient les récits des premiers voyages d'exploration. D'autres recueils, dans lesquels convergent une partie des récits de voyage déjà publiés, sont les *Navigazioni e viaggi* de Giovanni Battista RAMUSIO (1550-1559). Sur le plan poétique, il s'agit d'un approfondissement des *topoi* qui faisaient déjà partie d'une

codification littéraire naissante. Pour ce qui nous intéresse, il convient d'examiner l'octave cantare de Giuliano DATI, *La historia della Inventione delle isole di Canaria indiane, extracta d'una espistola di Cristoforo Colombo*, où l'on trouve la reprise du thème du péril des voyages en mer, un sujet qui était certainement devenu d'actualité au début du XVIe siècle.

Avec le thème du voyage en mer du *Chant de Giubertus*, Folengo se présente comme un humaniste capable de produire une œuvre stylistiquement classique, dans laquelle opère une mémoire poétique fervente, utilisée cependant dans une fonction parodique par rapport aux modèles: au contraire, les poètes latins contemporains (y compris Fracastoro avec la *Syphilis*) sont considérés comme de plats imitateurs des classiques. Si l'on compare la fonction des Néréides (dans toute la tradition topique des voyages en mer) avec celle de Fracastoro, on se rend compte à quel point ce dernier apparaît terne et sans imagination. Folengo n'ignore pas la réalité contemporaine et est probablement conscient des débuts de l'épopée colombienne (et de ses *topoi* sous-jacents) dont il parodie le style. De même qu'il avait ridiculisé les processus de transmutation de l'or (décrits dans les traités d'alchimie), il se moque des poèmes contemporains qui cherchent à exalter dans un style classique les efforts humains. Il le fait avec une extrême élégance dans des hexamètres latins. Mais les images représentées se heurtent aux modèles rhétoriques utilisés, créant un effet macaronique à double dimension. En ce sens, il est possible d'affirmer qu'il y a dans le *Cipadense* une déclaration de poétique qui va dans une direction encore plus anti-classique que dans la rédaction précédente.

Il me semble que, toujours sur la base de ces considérations, la *C* représente un état plus avancé que la version précédente. À cet égard, le *Chant de Giubertus* nous a offert de précieuses pistes de réflexion dans lesquelles la mémoire poétique classique construit un horizon d'attente précis à profaner.

7.3 Boccalo et ses tours de magie

Comme nous l'avons déjà mentionné, Giuberto a provoqué une sorte de *transe* chez les marins, qui est interrompue par l'intervention providentielle de Boccalo, qui propose des tours de magie.

On peut établir un lien entre l'exécution de tours de prestidigitation et l'art de la médecine dans la culture populaire diffusée, tout au long du XVIe siècle, par le biais de

zibaldoni et de manuels à l'usage des charlatans itinérants qui, entre le Moyen Âge et la Renaissance, exerçaient sur la place des villes: il s'agissait de bouffons, de jongleurs et de prestidigitateurs également appelés "maîtres de la bagatelle". La littérature technique médiévale ne contient pas de textes traitant de l'illusionnisme, à l'exception d'un recueil arabo-islamique d'Abd al-Djawbari datant de la première moitié du 13^e siècle, qui décrit, sous forme de récits, divers tours de magie, des histoires de faux prophètes et de charlatans (KHAWAM, 1980). En Italie, les premiers témoignages écrits ne remontent qu'à la fin du XVe siècle: en 1498, Luca Pacioli, *De viribus quantitatis*, énumère toute une série de tours de magie qui seront rassemblés dans des manuels qui circuleront au cours des siècles suivants. Plus tard, avec la diffusion de la presse, surtout dans le milieu italien, une série d'almanachs ou de manuels populaires ont commencé à circuler, dans lesquels étaient rassemblés les tours de prestidigitation les plus simples, les jeux d'adresse, les canulars, les superstitions, ainsi que des remèdes maison basés sur des connaissances rudimentaires de la chimie. Il s'agit de traités hybrides dans la tradition des "livres de secrets" et des livres de recettes à usage pratique (CRIMI, 2011).

En tout état de cause, la séquence des prestidigitations peut être comparée à celle du répertoire des bouffons et des *cerretani* recueilli par Lilio Gregorio Giraldi.

Cependant, si l'on considère l'effet comique de la supercherie faite à Cingar, qui se retrouve à manger du fumier à la place du pain (il apparaît ainsi réellement comme une victime de Boccalo), on peut peut-être aussi rappeler un épisode similaire du *Décameron* (VI, 8) dans lequel Calandrino est berné par Bruno et Buffalmacco.

Dans l'épisode des tours de passe-passe, tous les spectateurs, y compris Giubertus et Baldus (le paladin et le héros) semblent s'amuser des farces du bouffon, ne manifestant aucune désapprobation ni pour les tours ni pour les grimaces de Boccalo.

Cette juxtaposition prononcée entre le ludique et le sérieux se retrouve sous une forme différente dans le *Chant de Giubertus* (classique seulement à l'apparence), elle-même contaminée par un fort mélange de thèmes et de genres littéraires. En ce sens, *C* opère un virage poétique non négligeable par rapport à *T*, en portant le mélange macaronique à un niveau encore plus subtil où la parodie des classiques implique non seulement la langue mais aussi les modèles dont elle s'inspire.

DEUXIÈME PARTIE

LES LIVRES ASTROLOGIQUES DU *BALDUS*

1. La représentation de l'univers de l'Antiquité à la Renaissance

L'objectif de ce chapitre est de donner un aperçu de ce qu'est devenue la science astrologique au XVI^e siècle, comment elle dérive plus ou moins directement des théories cosmologiques issues de l'Antiquité d'où est issue une vaste production de poèmes didactiques en latin.

1.1. La représentation de l'univers dans la Grèce antique

Après les représentations mythopoétiques du cosmos par Homère et Hésiode, au VI^e siècle avant J.-C., on tente d'encadrer le problème de la rétrogradation des planètes dans un système scientifique, en particulier les anomalies des orbites de Mercure et de Vénus.

Les théories pythagoriciennes ont certainement influencé Platon qui, dans la *République* et le *Timée*, décrit un univers géocentrique dans lequel la Terre immobile est percée d'une bobine (le fuseau de la Nécessité) autour de laquelle s'enroulent les huit déférentes qui meuvent les corps célestes (ainsi Euclide au IV^e siècle av. J.-C.).

Ce système a été partiellement désavoué par Héraclide Ponticus, à qui l'on doit l'hypothèse d'un système héliocentrique, qui est toutefois restée en marge des spéculations scientifiques ultérieures, alors que le modèle des sphères homocentriques d'Eudoxe de Knidos - accepté et promu par Aristote - devenait populaire. Ce modèle a conduit à la théorie de l'absence de vide et l'introduction des sphères corporelles, mais pour résoudre le problème de la rétrogradation des planètes, le système a dû être modifié en faveur de la double théorie des excentriques et des épicycles. Plus tard, au II^e siècle, Adraste remodèle cette théorie en posant l'hypothèse de sphères excentriques et hélicoïdales qui tiennent compte de la variation des distances entre les planètes, sauvant ainsi les sphères concentriques d'Aristote, même si chaque système planétaire est situé dans une sphère creuse dont "seule" la surface convexe est équidistante de la Terre. Cette conception sera le prototype sur lequel s'appuiera la cosmologie ptolémaïque.

Il faut cependant ajouter qu'à l'époque hellénistique, on avait tendance à attribuer à Pythagore des thèses qui s'accordaient aussi bien avec le platonisme qu'avec

l'aristotélisme et, par conséquent, les auteurs postérieurs ont accentué l'aspect géométrique des modèles cosmologiques (THESLEFF, 1965).

Les sources les plus directes de la pensée pythagoricienne sont le *De coelo* et la *Métaphysique* d'Aristote, où l'on attribue aux pythagoriciens un système basé sur un feu au centre du Cosmos (à ne pas identifier avec le Soleil) et une Terre mobile (LERNER, 2008).

Le principal théoricien de la cosmologie pythagoricienne est Philolaus de Croton, selon lequel il y a dix corps distincts dans l'espace: les étoiles fixes, cinq planètes, le Soleil, la Lune, la Terre et l'Anti-Terre (TESSICINI, 2007).

Mais le modèle cosmologique le plus intéressant est celui de la *Syntaxe mathématique* de Ptolémée (connue sous le nom d'*Almageste*), qui reconstruit géométriquement les cieux sans être influencé par des préoccupations philosophiques. Les principales caractéristiques sont un univers géocentrique, divisé en deux parties différentes dans lesquelles l'*éther* est une substance autre que les quatre éléments, et un monde qui exclut le vide et qui est donc constitué de sphères contiguës entre la terre et le ciel final. Dans ce traité, pour expliquer les irrégularités dépendant de la position du soleil, on arrive à l'hypothèse que celui-ci tourne sur un épicycle dont le centre se trouve sur un déférent excentrique par rapport à la terre. De plus, le centre de cet épicycle se déplace avec une vitesse uniforme par rapport à un troisième point, appelé centre de l'équant. En ce qui concerne le problème des orbites de Vénus et de Mercure, Ptolémée les a placées entre la lune et le soleil. Enfin, dans *Les hypothèses des planètes*, Ptolémée va jusqu'à critiquer ouvertement la *Métaphysique* d'Aristote en affirmant qu'un univers fait de sphères concentriques est mécaniquement impossible.

Les cercles excentriques et les épicycles intrasphériques acquièrent, dans les *Hypothèses*, une existence physique réelle à l'intérieur de laquelle chaque planète se déplace librement, et au lieu d'imaginer une sphère pour chaque mouvement planétaire, Ptolémée trouve plus commode supposer que le mouvement est produit par une section de sphère, qui aurait la forme d'un anneau ou, comme le disait Platon, d'un fuseau.

Cela porte à quarante-trois le nombre de sphères pleines et creuses qui composent la machine de Ptolémée, nombre qui peut être ramené - en remplaçant toutes les sphères par des disques annulaires - à vingt-neuf.

1.2. Ptolémée dans la tradition arabe

Les deux auteurs qui ont le plus contribué à la diffusion de la pensée ptolémaïque dans l'Occident chrétien sont al-Farghani et Ibn al-Haytham. Dans les *Elementa* d'Alfraganus (HEILBRON et al., 2003) nous avons une présentation didactique de l'astronomie ptolémaïque, dont la diffusion dans le monde latin est attestée par les deux versions latines de Jean de Séville (en 1135) et de Gérard de Crémone (avant 1175), ce qui ne signifie pas qu'aucune question ou critique de son système n'ait été soulevée.

L'une de ces critiques était dirigée contre les compromis acceptés par l'*Almageste*, qui avait admis l'existence de sphères non concentriques en introduisant le concept d'équant.

Parmi les autres philosophes arabes ou juifs qui, à la fin du XIe siècle et au début du XIIe siècle, ont critiqué Ptolémée au nom d'Aristote, on peut citer Averroès qui, avec son *De motibus coelorum*, a tenté de construire une astronomie fidèle aux principes de la physique aristotélicienne en corrigeant partiellement le système ptolémaïque.

1.3. L'astronomie au Moyen Âge latin

Vers la fin du XIIe siècle et au cours du XIIIe, les connaissances astronomiques des Grecs et des Arabes entraient dans l'Occident latin. Parmi les premiers ouvrages remarquables figurent le *De sphaera* de Jean d'Hollywood, une *Theorica planetarum* d'un auteur anonyme, ainsi que des tables de calcul pour déterminer la position des planètes. Albertus Magnus et Thomas d'Aquin ont contribué, par leurs commentaires, à faire du *corpus* aristotélicien l'autorité officielle en matière de physique et de cosmologie.

L'une des objections de Bacon au système excentrique de Ptolémée était qu'en plaçant le mouvement de la lune sur son épicycle, elle ne pouvait pas toujours montrer la même face à l'observateur terrestre. Cet argument a été repris au siècle suivant par Gersonide et Buridan et, au XVIe siècle, par Girolamo Fracastoro.

En tout état de cause, la philosophie aristotélicienne et alpetragienne n'a jamais réussi à justifier les anomalies des mouvements célestes, comme l'a fait le modèle géométrique ptolémaïque.

On assiste alors à une multiplication progressive de sphères, qui résulte de la transformation des cercles abstraits de l'*Almageste* en orbites solides, dont le nombre

atteindra un total de trente. La représentation tridimensionnelle de ce système a donné lieu, à la Renaissance, à la construction d'une série de sphères armillaires.

La fascination pour la représentation tridimensionnelle du cosmos doit également être mise en relation avec la structure du planétarium alchimique décrit dans le *Baldus*.

En ce qui concerne le problème de l'orbite de Mercure et de Vénus, on doit considérer la solution donnée par Marziano Capella dans le cinquième chapitre de *De nuptiis Philologiae et Mercurii*. Utilisant un système géo-héliocentrique, Martien postule que Mercure et Vénus orbitent sur deux épicycles (de sorte que Mercure est plus proche du Soleil que Vénus) au centre desquels se trouve le Soleil, lui-même placé sur un déférent. Bien que différent du système ptolémaïque, le système géo-héliocentrique repose sur les mêmes résultats et modèles que le géocentrisme, notamment parce que Mercure, Vénus et le Soleil partagent le même mouvement annuel.

Dans le commentaire du *Somnium Scipionis* de Macrobe, le problème de la position de Mercure par rapport à Vénus avait également été soulevé d'un point de vue à la fois ptolémaïque et platonicien. Cicéron, en effet, suivait l'ordre "chaldéen" avec Mercure et Vénus précédant le Soleil (comme ce sera le cas dans l'*Almageste*), tandis que Platon avait proposé dans le *Timée* un ordre différent dans lequel le Soleil est placé entre la Lune et Mercure. Macrobe, cependant, n'est pas clair sur la position des deux planètes inférieures.

1.4. L'astrologie divinatoire

L'astrologie divinatoire trouve son origine en Orient, dans la religion des Chaldéens, qui croyaient que le destin des hommes dépendait de la position des planètes et des constellations. Ces théories ont contaminé le système géocentrique décrit dans le *Timée*, dans lequel la Terre et les planètes étaient des êtres vivants et possédaient une âme intellectuelle qui leur permettait de façonner les créatures inférieures.

En résumé, selon la théorie astrologique, il existe une influence qui exerce une action sur la terre et l'humanité. Cette influence est variable et dépend de la qualité et de la position des *agents*. Certains sont plus puissants (comme le Soleil et la Lune), après viennent les planètes et enfin les signes du zodiaque. L'horoscope consistait donc à observer l'aspect du ciel oriental au moment de la naissance ou de la conception de l'enfant. Mais il était également possible d'interpréter l'influence des astres à des

occasions particulières (notamment en conjonction avec d'autres phénomènes extraordinaires, comme lors des éclipses ou du passage des comètes).

Au fil des siècles, les différences entre les écoles platonicienne et aristotélicienne se sont tellement atténuées qu'à la Renaissance on pouvait parler à la fois d'astrologie platonicienne et d'astrologie aristotélicienne. On peut également parler d'astrologie stoïcienne grâce aux travaux de Manilius.

Le système aristotélico-tolémaïque a été intégré à la théorie de l'influx dans le *Quadripartite* (petit manuel compilé sous forme de *centone* par des compilateurs postérieurs, avec un contenu astrologique) et dans le *Centiloquio* (attribué à Ptolémée, mais certainement apocryphe) diffusé au XVe siècle grâce au commentaire de Pontano. Selon Porphyre, la théorie de l'influx est conciliée avec le libre arbitre, parce que l'âme non encore incarnée a la liberté de choisir son thème de géniture. À Iamblichus et à Proclus nous devons la création d'une masse de démons - dont la fonction était de transmettre les actions des astres: ces suggestions avaient produit, sous le nom d'Hermès Trismégiste, toute une série de traités où l'aspect magique et superstitieux de l'astrologie trouvait sa place. C'est dans ce contexte qu'il faut situer les huit livres en prose de Julius Firmicus Maternus, qui ont connu une grande diffusion à la Renaissance. Enfin, au cours du Moyen Âge, l'Église a exprimé sa condamnation de l'astrologie divinatoire.

Ce n'est qu'avec le système ptolémaïque-scolastique que l'on a tenté de concilier les exigences chrétiennes avec la discipline astrologique en imaginant que le mouvement se propageait depuis l'Empyrée et atteignait la Terre par l'intermédiaire des sphères célestes dotées d'une intelligence angélique. Cependant, outre le mouvement, les planètes imprègnent l'homme de leurs différentes natures sur le plan éthique.

Les *Disputationes adversus astrologiam divinatricem* de Giovanni Pico della Mirandola, publiées à titre posthume en 1494, défendent le libre arbitre et s'opposent aux prédictions astrologiques. Les arguments de Pico della Mirandola ont été repris par Savonarole dans son *Trattato contra li astrologi* du 1497.

2. La Poésie astrologique

2.1. Le monde antique

Le premier poème entièrement astronomique, redevable aux théories eudoxiennes, est le *Phaenomena* de l'alexandrin Aratus de Soli, qui, malgré sa valeur scientifique réduite, était très populaire à la Renaissance. Ce poème est suivi d'un commentaire, appelé les *Catastérismes*, qui a produit le matériel mythologique dans lequel les poètes latins ultérieurs ont puisé. Le contenu du poème arathéen nous est également parvenu à travers les versions poétiques qu'en ont fait Cicéron, Germanicus et Avienus (au IV^e siècle après J.-C.), tandis qu'à l'époque humaniste, nous avons le poème de Basinius de Parme.

Dans le monde romain, les années difficiles des guerres civiles ont favorisé l'étude et la pratique de l'astrologie divinatoire qui est présente dans les cinq livres de l'*Astronomica* de Manilius (riches en poésie, en particulier dans la dernière partie) qui ont connu une grande popularité à partir de la Renaissance.

2.2. Le Moyen Âge

Au cours du Moyen Âge, l'astrologie s'est surtout inscrite dans le genre encyclopédique. L'astronomie proprement dite, en tant qu'art libéral, est traitée dans le livre VIII du *De nuptiis Philologiae et Mercurii* de Marziano Capella où des éléments de la tradition mythologique classique subsistent pour illustrer les cieux, mais surtout le zodiaque.

Les sources directes du *Convivio* de Dante, en ce qui concerne les mouvements célestes et la théorie de l'influence, sont Thomas d'Aquin et Alfragano. Dans la *Commedia*, l'astrologie est condamnée comme une science diabolique, mais reste le fondement de la doctrine platonicienne des âmes. Il convient également de mentionner dans cet *excursus* l'*Acerba* de Cecco d'Ascoli, qui a toutefois été condamné pour hérésie.

Une autre œuvre d'intérêt est la *Sfera* de Goro Dati, un poème en quatre livres qui traite non seulement des sphères célestes, mais qui comporte également une partie géographique. Son univers est fondamentalement celui de la scolastique, auquel

s'ajoute la théorie de l'influx. En ce qui concerne la validité de l'astrologie judiciaire, l'auteur de la *Sphère* admet les signaux du ciel, mais les considère comme difficilement interprétables par l'homme.

2.3. La Renaissance

Parmi les nombreux poèmes didactiques en langue latine produits entre la fin du XVe et le début du XVIe siècle, on peut en distinguer un certain nombre consacrés à l'astrologie. Ce terme désigne une matière complexe qui englobe aussi bien l'astrologie judiciaire que l'astronomie proprement dite et la météorologie. Dès le début de la Renaissance, les poèmes astrologiques grecs et latins sont redécouverts et donnent lieu à de nombreuses imitations de la part mythologique: en général, le "catastérisme" signale la dernière étape de la métamorphose et le héros, pour être sauvé, doit se transformer en constellation.

L'une des œuvres conservées au Moyen Âge est les *Astronomica* d'Hyginus, une œuvre en prose, mais dont le sujet a été utilisé comme source poétique. Un autre poème, dont aucune trace n'a été perdue au cours du Moyen Âge, est celui de Manilius, retrouvé par Poggio Bracciolini dans le monastère de San Gallo en 1416. Cependant, cette œuvre n'a eu une grande influence sur la littérature humaniste qu'après sa seconde redécouverte à Monte Cassino par le Panormite. Dès lors, le poème de Manilius devient le manuel astronomique par excellence, mais il peine à être compris. Ce n'est qu'au milieu du XVIe siècle qu'apparaissent les premiers commentaires.

2.3.1. Basinio de Parme

Le premier poème astronomique de la Renaissance, écrit par Basinius de Parme, est construit selon la cosmologie aratéenne. Mais, dans l'ensemble, l'œuvre manque d'unité logique.

2.3.2. Lorenzo Bonincontri

Lorenzo Bonincontri eut une vie aventureuse et, ayant vécu dans les centres culturels les plus importants du XVe siècle (Naples, Florence et Rome), nous pouvons le considérer comme la meilleure figure d'astrologue humaniste. Son commentaire sur Manilius, écrit à l'époque napolitaine, est un ouvrage très important.

Il utilise les œuvres physiques d'Aristote et se réfère souvent à Platon (et pour cela nous pouvons supposer l'influence de Ficino), à Porphyre et à Jamblicus. Pour l'histoire naturelle, il se réfère à Pline, pour la mythologie à Hyginus, Ovide et même Hésiode (en plus des traductions latines d'Aratus). Il cite Lucrèce (dont il désapprouve l'épicureisme), mais aussi Hermès Trismégiste et Firmicus Maternus.

Pour Bonincontri, le destin du stoïcien Manilius est interprété comme une providence divine qui laissait place à l'exercice du libre arbitre. Les astérismes déterminent le cours de la vie humaine mais aussi - à la suite de Ficino - de la science médicale. L'âme descend donc du ciel enrichie de différents penchants, mais ce n'est qu'avec l'incarnation qu'elle reçoit la marque du péché originel.

Bonincontri introduit également un thème déjà développé au Moyen-Âge: celui de la guerre entre les anges. À la fin de la bataille, il reste une foule d'anges indécis, à qui l'on attribue le royaume de l'air. Par cette description, Bonincontri donne une version naturaliste de cette légende en la connotant d'un aspect purement astrologique.

2.3.3. Le cas de Matteo Palmieri

Matteo Palmieri, proche du milieu ficinien, fut condamné à titre posthume pour hérésie en raison du contenu du poème *La città di Vita*, qui peut être inscrit dans le genre littéraire du voyage avec *catabasis* (les modèles sont le 6e livre de l'*Énéide*, la *Visio Paoli*, la *Visio Wettini* de Valaphrid Strabo, la *Navigatio Sancti Brendani* et la *Comedia de Dante*).

L'œuvre s'inspire notamment de la descente des anges neutres lors de la rébellion de Lucifer, condamnés à s'incarner en recevant par les étoiles des inclinations différentes. Sur le chemin de la vie, ils devraient finalement choisir de prendre parti entre le bien et le mal. L'objectif de Palmieri était de réconcilier la théorie de l'influx avec le libre arbitre, mais certaines implications théologiques - comme la préexistence des âmes - l'ont fait

dévier de l'orthodoxie. Selon cette reconstruction, les âmes créées à l'origine seraient toutes de nature angélique et se diviseraient en trois tiers égaux: les fidèles (déjà assumés au ciel), les déchus (destinés à l'enfer) et les neutres (destinés à l'incarnation). Le destin de ces dernières serait déterminé par leurs choix de vie. Palmieri décrit également la Voie lactée et le Zodiaque, qui se croisent au point d'intersection du Cancer et du Capricorne, où se trouvent les portes respectives du Soleil, par lesquelles les âmes peuvent descendre du ciel (la porte du Cancer) ou y remonter après s'être rachetées (la porte du Capricorne).

Il est important de noter combien la philosophie sous-jacente au poème de Palmieri est redevable au *mythe* platonicien *d'Er*, à Macrobius, mais aussi au *De Antra Nympharum* de Porphyre. Grâce à Ficin et à Pic, Porphyre fut redécouvert et lu par Poliziano: l'édition éditée par Lascaris a été publiée à Rome en 1518. Il est évident que le platonisme a fourni, avec sa théorie physique du ciel, une justification philosophique à l'astrologie divinatoire. C'est sans doute l'influence de la lecture de Plotin et de Porphyre (ainsi que d'Augustin) qui a conduit Ficin à réconcilier le platonisme et la théologie chrétienne dans ce qu'on a appelé plus tard la "théologie platonicienne".

2.3.4. Giovanni Pontano et l'Uranie

Arrivé à Naples en 1447, Giovanni Pontano rencontre Bonincontri et est initié par lui à l'étude de l'astrologie. Il traduit et commente le pseudo-ptolémaïque *Centiloquio* et le *De rebus coelestibus*. Mais les œuvres qui nous intéressent ici sont surtout l'*Uranie* et les *Météores*.

L'aspect le plus intéressant de cette œuvre est le grand effort fait par le poète pour reconstruire la mythologie allégorique associée à chaque corps et à ses influences. En raison de son style didactique, Pontano est néanmoins fortement redevable à Virgile. Mais si la structure de l'œuvre est construite sur le modèle mythopoétique païen, la cosmogonie de Pontanus s'éloigne du platonisme parce que l'idée de métempsycose en est totalement absente. Les fables mythologiques, employées principalement dans les catastérismes zodiacaux, sont tantôt tirées de la tradition, tantôt inventées de toutes pièces.

3. *ASTROLOGIA CINGARIS*

Le livre alchimique de *C* se termine (d'une manière très différente de *T*) par une parodie ovidienne du coucher de soleil dans laquelle Phoebus appelle ses serviteurs à refaire le pansage des chevaux et à nettoyer les roues boueuses des chars, comme de simples paysans. Mais les noms de ces serviteurs sont tous des épithètes du dieu soleil (vers C. 494: *Ptous adest, Horius, Pithius, Phos, Mithras, Myrinus*). L'essentiel c'est que Folengo accumule une série d'épithètes du soleil avec l'inclusion de *Mithra*, un fait remarquable pour son hétérogénéité par rapport aux autres.

Les deux livres suivants contiennent l'*Astrologia Cingaris*, et la *Cipadense* s'ouvre sur quelques vers ajoutés, en accord avec la fin du livre précédent, dans lequel est présentée une scène comique où Memnon met en fuite les Pléiades, le Bouc (probablement le Capricorne) et le Chien. Cet épisode est important en raison de son allusion symbolique à Orion qui, en conclusion des livres astrologiques de *T*, prend une importance fondamentale.

Après cette brève introduction, Cingar commence à décrire les cieux planétaires, ordonnés selon le système chaldéen, et le premier livre de la section astrologique est consacré aux quatre premières planètes (ZAGGIA, 1995). Ensuite, il y a la première variante importante de la *Cipadense*: le deuxième *Chant de Giubertus* (remplacé par un autre texte dans l'édition *Vigasio Cocaio*), composé d'un passage du *Varium Poema* intitulé *De Sala, regione Campaniae* et dédié à Simone Capece. Suit, toujours dans le *Cipadense*, la représentation d'un dîner avec moquerie au détriment de Boccalo qui sert de pause au sein de la longue digression. Le dernier livre de la section astrologique continue avec les autres trois planètes, ensuite avec la description du zodiaque (sans le signe du Capricorne), qui sera omise dans le *Vigasio Cocaio*. Enfin, ce n'est que dans la *Toscolanense* que l'on trouve l'inclusion d'une fable mythologique relative à la naissance d'Orion.

Bonaventura ZUMBINI (1897) a traité de cet épisode en proposant une lecture anti-pontanienne de l'*Astrologia Cingaris*. L'essai d'Achille OLIVIERI (1986) va dans le même sens. En dernier lieu dans l'ordre chronologique, mais avec plus d'intérêt, on trouve l'essai de Giuseppe GUARRACINO (1921), déjà cité, qui confie au triptyque des livres centraux du *Baldus* la fonction de délégitimer l'alchimie et l'astrologie, et l'œuvre complexe de

Giordano RODDA (2021), qui interprète l'imagerie folengienne dans une clé mystérieuse et salvatrice.

Le personnage de Cingar (basé sur celui de Margutte), chargé de la *lectio astrologique*, (CHIESA, 1988) contient dans son nom les origines gitanes et un caractère proto-picaresque (SCALABRINI, 2003; GERNERT, 2010) grâce à sa nature délinquante, souvent soulignée par Folengo. Le patron de Cingar est Mercure, un dieu qui peut être assimilé à un *filou* mais qui, comme nous l'avons vu, est aussi un élément fondamental de la pratique alchimique.

La position de Folengo à l'égard de l'astrologie est conforme à son époque: il condamne l'astrologie judiciaire au point de placer les astrologues (surtout, parce qu'ils sont des menteurs) dans la Citrouille de l'enfer, mais pour toutes les autres implications philosophiques, il n'y a pas de condamnation claire.

Au contraire, Cingar *astrologus* n'est pas un véritable philosophe, mais un personnage qui décrit à sa manière ce qu'il voit du bateau avec ses compagnons, à travers sa propre culture populaire, immergé dans son univers macaronique. La structure de cette ouverture est celle du *Dittamondo* de Fazio degli Uberti, dans lequel le poète avait imaginé un voyage en mer au cours duquel il était accompagné de Pline, qui lui décrivait la voûte céleste: ici, Pline et Cingar ne sont pas des scientifiques, mais des narrateurs de *fabulae*.

Il est intéressant de noter qu'un voyage en mer vers l'ouest, tel que celui représenté dans le *Baldus*, peut également avoir la signification d'un voyage vers les enfers. Cette tradition s'est maintenue au Moyen Âge, comme l'atteste la *Navigatio Sancti Brendani*. Dans la cartographie et les traités relatifs aux découvertes du Nouveau Monde, il est souvent fait allusion aux îles des démons (qui peuvent souvent se submerger soudainement) au large de Terre-Neuve (LESTRINGANT, 2008).

Cingar se targue d'une profonde connaissance scientifique devant ses compagnons, citant des *auctoritates* farfelues. Les variantes entre les deux éditions sont intéressantes, et la plus curieuse est celle de l'*Oga Magoga* de la *Cipadense*.

L'expression est une corruption évidente de *Gog* et *Magog*, et même s'il est vrai que le proverbe italien « *andare in Oga Magoga* » fait allusion au fait de se rendre dans des régions en dehors de tout consortium humain, je crois ici que la parodie de la *Cipadense* est due à l'imagerie exotique désormais stratifiée dans la légende de Gog et Magog, que l'ignorance de Cingar confond avec une personne. Il est en tout cas possible que cette référence soit un prélude à la suite du voyage des héros dans le monde souterrain,

caractérisé, comme l'épisode alchimique, par un récit dense en *myriabilia*: sur certaines cartes médiévales, le pays de Gog et Magog est en fait une île.

En conclusion, nous pouvons dire que si dans le *Toscolanense* l'accent est mis davantage sur le modèle cosmologique géocentrique, dans le *Cipadense* le thème de l'influence astrale ainsi que celui du voyage de découverte deviennent prédominants.

Le fait que le pitou Cingar grimpe aux arbres la nuit pour observer le ciel - et non plus poussé par l'appât du gain et le but délinquant du vol - le rend très proche du protagoniste de la *fabula* d'Endymion amoureux de la lune, racontée par Bonincontri dans son poème, dans lequel le berger est représenté comme un astrologue et un savant moderne.

4. La sphère de Cingar

Le schéma selon lequel Folengo a ordonné le sujet est le suivant: une large place est accordée à la description des cercles planétaires, en faisant des planètes, plutôt que des constellations, les protagonistes de la digression. L'ordre de l'*excursus* part de la Lune pour arriver à Saturne, comme l'*itinerarium* de Dante en s'éloignant de celui présenté dans les poèmes d'origine arataïenne (qui part du plus éloigné, Saturne, au plus proche de la Terre, la Lune). Après avoir évoqué la Voie lactée et les cercles célestes (les tropiques et l'équateur céleste), ces poèmes décrivent brièvement le zodiaque et se penchent ensuite sur le lever et le coucher des constellations zodiacales, où la dynamique est souvent décrite en recourant au mythe. L'organisation du poème de Manilius est tout à fait différente et plus complexe: chaque signe zodiacal est associé à une divinité "*patrona*" et ce n'est que dans le livre V qu'une plus grande place est accordée aux catastérismes.

Le huitième livre du *De nuptiis Philologia et Mercurii* de Martian Capella accorde plus de place au traitement des planètes, dans lesquelles les deux luminaires sont traités en premier avec mention des éclipses.

Ce schéma de description de l'univers physique reste plus ou moins le même jusqu'au poème de Basinius de Parme qui, comme nous l'avons vu, préfère les deux luminaires aux autres planètes. Mais c'est avec le *De Rebus Coelestibus* de Lorenzo Bonincontri que le schéma arathéen est renversé et, après une prémisse théologique, les

sphères platéennes sont introduites immédiatement, en commençant par la Lune et en terminant par Saturne. Nous retrouverons le même schéma dans l'*Uranie* de Pontano.

Il est donc évident que Folengo a davantage pensé à ces deux derniers auteurs dans l'organisation de la matière, même si cette représentation du planétarium (déjà abordée à travers ses modèles littéraires au début de ce travail) a pu entrer communément dans l'imagerie de la Renaissance.

4.1 De Luna

Cingar commence sa description par les caractéristiques physiques de la planète, montrant immédiatement qu'il connaissait le problème des taches de lune (cf. *Paradiso*, II. 49-51).

Il est possible que Folengo ait connu le *Liber Introductorius* de Michael Scot, l'ouvrage scientifique le plus populaire du Moyen Âge.

Le deuxième élément introduit par Folengo est la description des phases de la lune, une caractéristique qui - selon la tradition médiévale - conduit à la considérer comme le corps céleste qui représente le mieux la mutabilité de l'existence (un *topos* également utilisé dans la littérature moraliste-homiliste).

Le thème suivant présenté par Cingar est celui des influences négatives de l'astre sur la santé humaine: ABU-MASHAR, dans l'*Introductorium in astronomiam*, avait déjà largement traité des influences de la lune qui, étant la plus basse des étoiles errantes, affectait la Terre plus que toute autre planète, d'où la nécessité d'observer ses phases avec crainte (CHISENA, 2015).

La position et l'aspect des étoiles étaient également souvent considérés comme décisifs par la tradition médicale. À partir du XIVe siècle, une série de textes médico-pratiques, les "*Consilia*". L'un d'entre eux est celui rédigé par Marsilio FICINO (1481) à l'occasion d'une épidémie de peste particulièrement virulente. Le traité affirme que les luminaires sont fondamentaux pour les opérations thérapeutiques: par exemple, la phlébotomie doit être pratiquée lorsque la Lune n'est pas en aspect dysharmonique. La raison en est, comme le dit Ficino, la relation de sympathie particulière entre la Lune et le flux des humeurs dans l'organisme (KATINIS, 2001). C'est à cette "sympathie" particulière que nous devons, je pense, l'allusion aux vers de Ficino (*Hanc servant medici, quando medicina malato / Danda sit, haec faceret quandoque cagare budellas*),

tant en ce qui concerne l'administration des médicaments qu'en considérant la Lune comme la cause de la dysenterie du patient.

Les sorcières et les sorciers sont également représentés de manière comique en train de célébrer leur *sabbat* au clair de lune tout en discutant avec l'Inquisition dominicaine.

Une référence aux conjonctions astrologiques apparaît dans deux versets qui faisant allusion au fait que pendant la nuit, aucune crevette n'est capturée sous les rayons de la lune (dans le sens où la conjonction du Cancer et de la lune n'est pas de bon augure). Le sujet est traité en détail dans le livre II du poème de Manilius (433-447). Mais dans le discours de Cingar est ainsi évidente l'interaction entre la théorie astrologique et un proverbe populaire est évidente.

Un autre élément commun au poème de Bonincontri et à l'*Urania* sont les signes que les marins peuvent tirer lorsqu'ils voient la face sombre de la lune, annonciatrice de tempêtes.

En conclusion, on présente la *fabula* mythologique du viol de Proserpine dont, dit Cingar dans le Toscolanense, *parlarunt diffusius astrologantes*. En réalité, le mythe a une très longue tradition, surtout en dehors du contexte astrologique, et Folengo insère le détail des graines de grenade mangées par la nymphe dans le monde souterrain. Ce détail est absent du poème de Bonincontri et de l'*Uranie*, alors qu'il est rapporté dans le *Genealogiae Deorum Gentilium* de Boccace (III. 13).

4.2 De Mercurio

Mercure, dieu des voleurs (il y a l'histoire du vol des troupeaux d'Apollon) est le patron de Cingar qui, dans ce contexte, est aussi l'astrologue de la brigade. Le *De Rebus Coelestibus* de Bonincontri, qui tire son poème de Manilius, présente également Mercure comme l'inventeur de l'astrologie.

Cingar fait allusion au problème de l'orbite de Mercure (CULIANU, 1981). Parmi les différentes théories véhiculées dans la littérature astronomique, l'une d'entre elles est que, lorsque l'orbite de la planète passe très près du soleil, elle est obscurcie par l'éblouissement des rayons du luminaire, alors que la rapidité des mouvements de la planète entre dans le mythe du dieu aux chaussures et au chapeau ailé.

La représentation follengienne du dieu repose sur toute une série de *fabulae* aujourd'hui abondamment trahies: Mercure est le dieu des voleurs, il possède le caducée que lui a donné Apollon, il est l'inventeur de la lyre, il donne et enlève le sommeil, il est le protecteur des marchands, il apporte la paix et la guerre, il est le protecteur (s'il le veut) des amitiés.

Cette liste des qualités de Mercure est résumée par Boccace dans les *Genealogie Deorum Gentilium*, qui cite « Albumasar » parmi les différentes sources, et interprète le mythe selon les aspects astrologiques de la planète. Le texte de Boccace est repris et transposé par Folengo, en changeant à peine l'ordre des séquences et en plaçant le lecteur, par un processus d'abaissement et de renversement, presque devant l'horoscope de Cingar.

4.3 - De Venus

Le passage commence par le récit de la trahison de Vulcain par Mars. La source est ovidienne (*ars.* 2. 561-600), dans laquelle c'est Vénus elle-même qui se moque de la claudication de son mari. L'épisode ovidien est également rapporté en détail dans *Geneal. Deor. Gent.* IX. 3. 6.

L'indignation et la désapprobation face à la trahison de la déesse finissent par toucher la quasi-totalité du sexe féminin, générant un rire "punitif" qui se traduit par une plaisanterie vulgaire dans la *Cipadense*. À la Renaissance, de nombreuses versions allégoriques de cet épisode ont circulé, utilisées dans un sens éthique où l'union de Vénus et de Mars devait symboliser le retour à la paix.

Après avoir terminé la partie érotico-comique, Cingar passe à la description du palais de Vénus, où son jardin est décrit comme un *locus amoenus*. Les hypothèses sont l'*Urania* de Pontano (à la hauteur du ciel de Vénus 1. 177 ff.) et le livre I des *Stanze de Poliziano* (69 ff.), cfr. RACZYNSKA (2015). Ce jardin suit le modèle de Claudien, qui raconte que Cupidon se rend à Chypre en visite de sa mère. Le jardin du palais se trouve sur une montagne escarpée et inaccessible et entouré d'une haie d'or, œuvre de Vulcain. C'est toujours le printemps et le bosquet est peuplé d'oiseaux chanteurs; il y a des ruisseaux (dont l'un est doux et l'autre amer). Le jardin est également habité par des nymphes et des personnifications de sentiments qui peuvent être positifs ou négatifs. Vénus est représentée en train de se peigner.

Dans le passage correspondant de l'*Uranie*, Pontano opère une réduction du modèle: le jardin est peuplé de personnifications représentant des sentiments, mais seulement les positifs, parmi lesquels on peut compter la déesse Volupté.

Le royaume de Vénus reste dominé par l'*otium*, qui (en référence à l'*Hymne à Vénus* de Lucrèce) est un prélude à la luxure. Comme chez Virgile, les attitudes frivoles de la déesse sont éliminées et elle n'est pas représentée en train de se peigner. Reprenant les propos de Manilius sur Vénus (2. 924-926), Pontanus exalte également sa fonction de déesse de la fertilité et de divinité tutélaire des mariages et des thalami.

Poliziano, par rapport à l'*Uranie*, imite Claudien de manière plus rigoureuse: il élargit la description des sentiments de la divinité en amplifiant les détails sur les fleurs et les animaux.

Ces modèles étaient certainement présents à Folengo: dans le jardin de Vénus, il y a la brigade de nymphes oisives (*straccatae*) et engorgées (*It nitidas relegendo rosas, violasque recentes / Mentam, Garofolos, Mazuranam, Basalicoium*) qui se délectent à chanter (T. 122-123: *canunt canzones, metra, sonettos, / diversosque sonant chitarinos atque leuctos*; C.108-109: *diversosque canunt strambottos atque sonettos, / diversasque sonant arpas, manacorda, leuttos*).

Vient ensuite la liste des arbres, y compris les arbres fruitiers; on notera que ceux qui produisent des agrumes sont répétés deux fois (T. 128: C. 115: citrons, *pomrancia*; T. 132: C. 119: *cedris atque narancis*), les mêmes fruits repris à la place des pommes dans le *De Hortis Hesperidum*. Quoi qu'il en soit, l'identification des *poma aurea* avec les citrons et l'assimilation du jardin d'agrumes au jardin des Hespérides étaient très répandues dans la littérature de la Renaissance.

Dans le jardin folengien, les nymphes s'adonnent à la chasse, tandis que les travaux agricoles ne sont pas nécessaires car les fruits de la terre poussent à l'état sauvage (contrairement à *Uranie*, qui fait l'éloge de l'industrie humaine, ici c'est l'oisiveté qui est prônée).

Dans la conclusion de *T*, nous assistons à la négation parodique de l'invulnérabilité des cygnes tirant le char de Vénus, menacés par l'aigle de Jupiter. On dirait presque que Folengo répond au mythe de l'invulnérabilité en présentant la réalité sauvage de la loi naturelle: l'aigle est un prédateur auquel personne ne peut s'échapper, pas même les oiseaux qui tirent le char de Vénus.

En guise de conclusion, il convient toutefois de noter une référence astronomique précise: dans les poèmes aratéens, en effet, le lever du Capricorne montrait l'apparition

simultanée dans le ciel des constellations du Cygne et de l'Aigle, ce qui permet à Folengo de construire cette conclusion parodique.

4.4. De Sole

La structure de l'épisode peut être subdivisée en cinq séquences: la première est consacrée au palais du Soleil habité par le Temps et son épouse la Nature, qui donne naissance aux quatre saisons. Le fait que le Soleil occupe une si grande partie des versets a fait penser Giordano Rodda à une sorte d'héliocentrisme (qui, partant de l'idéologie néo-platonicienne, identifierait l'astre au dieu chrétien) décliné dans une tonalité parodique. Certes, c'est évidente que le plus important des luminaires a une position privilégiée en raison des effets matériels qu'il produit sur la vie terrestre: le cycle solaire est la mesure du temps diurne et la cause de l'alternance des saisons. Mais je ne crois pas que l'intention de Folengo ait été d'identifier le Soleil avec la Grâce. D'un point de vue astronomique, la domination du Soleil sur les autres planètes pourrait peut-être s'expliquer par une suggestion du système géo-héliocentrique décrit par Martian Capella dans *De Nuptiis Philologiae et Mercurii*. Cette hypothèse justifierait également le lien profond entre l'épisode de Vénus et celui du Soleil.

Le Temps, tel un artisan, fabrique des horloges dans son atelier. Le thème du temps est traité abondamment soit dans le *Janus*, soit dans la *Cipadense*. Folengo imagine se rendre dans la demeure du Temps (pour apprendre à mieux l'utiliser) où il rencontre immédiatement un Janus qui est présenté comme le Chaos primordial (ou le monde auto-engendré). Comme c'est la veille du Nouvel An, il l'invite à dîner jusqu'à ce qu'il commence à parler du Grand Déluge. Sur cette figure de Janus-Noé, dieu très ancien, il est possible faire quelques observations sur les sources, en particulier Macrobe, pour qui Janus (en tant qu'*initiator custos*) est le seigneur des portes du Soleil et préside la porte du Capricorne, par laquelle les âmes sont libérées de la servitude corporelle et montent au ciel.

Il est clair que dans la *Cipadense*, le Temps est un alter ego de Janus avec les Heures qui manœuvrent le mécanisme de l'horloge cosmique dont la représentation rappelle beaucoup celle du planétarium au début de l'épisode alchimique. Certaines de ces idées sur le mécanisme rotatif, esquissées dans le *Toscolanense*, puis développées de la même manière dans le *Cipadense* et le *Janus*, pourraient témoigner d'une gestation initiale au niveau du *Baldus*, qui s'est ensuite déversée dans le poème latin. L'argument

est analogue à celui déjà avancé au niveau du premier *Chant de Giubertus*, où je propose l'hypothèse d'une date de composition de la *Cipadense* antérieure à la publication du *Poema Varium* et du *Janus*. Cette anticipation remettrait en question l'idée d'une palynodie du poème macaronique pour des raisons idéologiques ou religieuses (GOFFIS, 1985), car elle présupposerait un travail continu de révision de l'œuvre de la part de Folengo, même pendant la période où son retour au couvent n'avait pas encore été supposé.

Le temps est également l'époux de la Nature. Dans le *Toscolanense*, ils sont les parents des saisons, tandis que dans le *Cipadense*, la Nature les trahit avec le Soleil.

4.4.1. Les saisons

Le portrait de la *Primavera* est celui - vulgarisé - de Vénus. Elle est donnée en mariage à Cupidon. Le caractère sauvage de ce dieu est défini dès le départ: il est équipé d'un arc et de flèches qui peuvent être douces ou amères (comme les eaux des deux rivières qui coulent dans le jardin de Vénus chez Claudien et Poliziano) selon qu'elles sont garnies d'or ou de plomb.

Selon Folengo, l'amour se décline en *furie*, en passion qui fait perdre la raison, car même blessée par des flèches à pointe d'or, l'histoire d'amour réserve souvent un épilogue amer.

Pour comprendre le raisonnement sur la nature de l'Amour, il faut naturellement garder à l'esprit l'influence sur la pensée de la Renaissance du *Commentarium in convivium de Amore* de Marsilio Ficino, qui s'inspire du mythe des deux Vénus raconté par Pausanias dans le *Symposium* (GENTILE, 1992): l'Amour n'est pas un dieu beau, bon et bienheureux, mais un être intermédiaire entre la beauté, la bonté, la félicité et leurs contraires; c'est pourquoi il est aussi un démon. D'autre part, le désir de l'âme est également double puisqu'elle est poussée à connaître les choses supérieures, mais aussi à engendrer les inférieures. Ces deux facultés sont représentées par les deux Vénus (la céleste et la vulgaire) qui habitent l'âme en compagnie des deux Amours correspondants.

Cupidon, en tant qu'être féroce et maléfique, est abondamment représenté dans la littérature mythopoétique.

Dans la structure de l'épisode folklorique, l'interférence de la *fabula milesia* de Cupidon et Psyché (à partir du motif de l'époux-monstre) telle que nous la lisons dans les

Métamorphoses d'Apulée joue également un rôle. En effet, presque tous les éléments complexes qui la caractérisent sont parfaitement compatibles avec le *Baldus*: il y a les éléments cultivés, y compris la parodie des dieux de l'Olympe, qui s'entrecroisent avec les éléments folkloriques dérivés de la culture populaire. En outre, dans cet épisode comme dans le roman d'Apulée, aucun personnage ou événement ne reste ce qu'il semble être à première vue: même, ce qui est dit par le narrateur ne peut être complètement vrai.

Bien que dans le *Baldus* cet hypothéxte est beaucoup moins structuré, on peut néanmoins admettre que la narration dans le ciel du Soleil utilise le matériel des récits mythologiques présents dans la mémoire poétique du lecteur. Cependant, Folengo ne raconte pas la fable de Cupidon et Psyché, mais la déforme, la rendant presque méconnaissable, tout en maintenant des contacts.

Primavera apparaît dès le départ comme une version frivole d'une pseudo Vénus qui se peigne et se maquille. En effet, Psyché, dans le conte d'Apulée, est une fausse Vénus.

La nature sauvage (ailée) et téméraire d'Amour est rappelée à plusieurs reprises dans le *Baldus*. Amour, en tant que garçon méchant, est basé sur le portrait qu'en fait Apollonios Rhodius (*Arg.* 3.111-166) lorsque Venus l'incite à faire tomber Médée amoureuse de Jason. Et lorsque Psyché reçoit une réponse de l'oracle de Milet, on lui dit qu'elle recevra un époux monstrueux, non humain, en d'autres termes un animal féroce (APUL. *met.* 4. 33. 1):

Bien entendu, Primavera ne file ni ne tisse (comme le faisaient, selon la tradition, les honnêtes dames romaines), mais elle se comporte comme une idiote vaniteuse et aime se promener, suivie d'une volée de petits oiseaux. Il en résulte un personnage aussi éloigné de la Vénus virgilienne que de celle d'Apulée.

Le dernier point de contact entre les textes est la naissance de la fille de Psyché et de Cupidon, nommée *Voluptas* (VI. 24):

Cingar termine l'épisode en disant que dans le jardin de la Primavera il y a un clochard nommé *Sollazzo*, son bouffon, qui est censé rappeler les personnifications des sentiments présentes dans le jardin de Vénus (*Sollazzo* pourrait être la transposition de la Volupté). Ici, Folengo semble atteindre le plus haut niveau de dégradation du modèle.

En conclusion, nous pouvons donc observer comment, tant d'un point de vue linguistique - par l'inclusion de termes dialectaux et l'utilisation plus insistante de gloses - que par une re-proposition dégradée du jardin de Vénus, Folengo explicite sa vision négative de l'amour. Mais en général, nous avons déjà vu que dans le *Baldus* il n'y a pas

de place pour l'amour (ni chevaleresque ni érotique) et l'attitude de l'auteur est indubitablement marquée par la misogynie. Nous assistons donc à un processus inverse de celui par lequel le néo-platonisme avait modifié l'image de la Vénus virgilienne. Selon Ficin, le mythe virgilien était en effet devenu une expression de la *vis creativa* déclinée dans les rôles de Vénus Céleste et de Vénus Uranie. Chez Folengo, le mythe classique subit deux transformations progressives vers le bas (la première avec la parodie d'adultère avec Mars, la seconde avec le portrait frivole de Primavera-Psyché) où la *vis creativa* se réfère uniquement à la fonction érotique ou reproductive et à son reflet néfaste sur la société.

L'Été est représenté comme une femme trempée de sueur, déshabillée et brûlée par le feu du Soleil. Outre l'excès de chaleur, il s'avère que la transpiration abondante de cette fille de Nature est causée par la charge de travail agricole à laquelle elle est soumise. À l'inverse, l'été censé donner à l'homme la récolte est d'abord une paysanne qui travaille dans les champs comme les paysans.

À ce moment, la *Toscolanense* insère une *parenthèse* de quarante vers dans laquelle Cingar se lance dans une amère invective anti-villanesque. Le sens de cette satire a fait couler beaucoup d'encre, mais l'idée de la pyramide sociale de Folengo est très claire: les nobles ne devraient rien avoir à faire avec le travail manuel de la terre, et les moines et les frères ne devraient s'intéresser qu'à la vie spirituelle ou à l'étude. Mais ces paysans sont un stéréotype social représenté de manière négative et non ancré dans sa réalité historique. TONNA (1981) affirme que le monde paysan, pour Folengo, est configuré comme une altérité par rapport aux idéaux chevaleresques. Mais le *Baldus* n'est pas un roman chevaleresque, c'est une œuvre beaucoup plus complexe où le poète parodie toujours ses modèles.

En conclusion, on peut dire que, dans l'ensemble, le monde paysan des *Baldus* apparaît cristallisé: les saisons ne sont jamais décrites dans le récit qui se déroule dans le pays de Cipada et ne sont longuement traitées que dans cette digression cosmologique. Il est évident que le monde villanesque n'est pas mis en scène à la manière d'un roman réaliste, mais qu'il repose sur une tradition littéraire qui suit une logique autonome: celle de la représentation d'un univers macaronique dans lequel les villageois "doivent" jouer le rôle des "méchants" (MERLINI, 1984; MESSADAGLIA, 1973; NAVARRINI et al., 1993).

Le troisième fils de la Nature est Autunno, surintendant du palais de Bacchus et époux de Vendemmia. Cingar propose ici une identification entre Autunno et Silène, topiquement associé à la cour dionysiaque. La source folingienne pourrait être MART. CAP., 8. 804-805.

La femme de Silène est la nymphe Moisson, et le thème de Bacchus est amplifié et abaissé jusqu'à ce que l'image de ces deux personnages soit celle de deux ivrognes. Leurs enfants sont représentés par de gros angelots nus qui voltigent autour d'eux en chantant des hymnes bacchiques, tandis que le palais de Bacchus est une énorme cave où l'Automne dirige le travail des angelots. Vient ensuite une *Parenthèse* consacrée à la *gens Todesca* censée être, par excellence, dévouée à Bacchus et dans laquelle une glose de *T* propose un terme d'origine arabe indiquant une pathologie abdominale: *mirach*. Il est possible qu'il s'agisse d'une référence parodique au lexique médical sur le genre des *Tacuina Sanitatis*.

Hiver est un vieillard infirme, maigre et meurtri, couvert de neige: il rappelle les mendiants qui errent dans les faubourgs de la ville, cette même famille de Cerretans à laquelle appartient aussi Cingar.

Une glose de *T* le définit comme *Melancholicus*, un terme médical selon la théorie flegmatique des humeurs, qui nous renvoie à Ficin et aux tempéraments saturniens. Il s'agit là, d'un terme clé qui relie le portrait de l'hiver au ciel de Saturne. Il s'approche de plus en plus au feu, en courant le risque de se brûler les jambes. Dans la *Toscolanense*, Folengo énumère également les activités professionnelles qui se déroulent pendant l'hiver. Le tableau de la vie populaire est enrichi par la scène des fromagers, qui n'ont aucun problème pendant l'hiver et jouent à la morra en buvant du lait caillé.

Toutes ces images nous rappellent une série de miniatures dans le *Tacuinum Sanitatis* sur l'hiver, les activités humaines hivernales et les problèmes physiques que le froid de cette saison peut causer au corps.

5. La Toscolanense: Mantegna "pictor celeberrimus".

La *Toscolanense* clôt la digression consacrée au ciel du Soleil en décrivant le palais dont la porte principale est ornée d'une peau de serpent, en référence au mythe d'Apollon Pizio. Le mythe de Phaéton est représenté sur la façade. Cingar ajoute que l'auteur de cette œuvre est très probablement Apelles, dont les descendants ont donné naissance à Mantegna, célèbre pour avoir peint les *Triumphes de César*.

En ce qui concerne l'influence de cet artiste sur les épisodes de Vénus et du Soleil, je voudrais signaler certaines de ses œuvres qui ont pu être présentes à Folengo en tant qu'hypotextes iconographiques. Il s'agit de deux tableaux destinés aux murs opposés du Studiolo d'Isabelle d'Este Gonzague, intitulés *Parnasse* et *Minerve bannissant les vices du jardin de Vénus* (exposés au Louvre).

Dans le *Parnasse*, l'axe central du tableau est la figure de Vénus et Mars, placée au-dessus d'une arche rocheuse. Les deux personnages se font face et ont derrière eux un lit et quelques buissons d'agrumes. À leur droite, *Anteros* pointe sa sarbacane vers les parties génitales de Vulcain, qui tient dans sa main droite un filet de fils fins, préfigurant ainsi sa vengeance pour l'adultère.

Le thème de l'ignorance, ennemie de la vertu, est probablement à l'origine de la conception du second tableau, *Minerve chassant les vices du jardin de Vénus*. AGOSTI (2005) affirme que Mantegna a réalisé des inventions très personnelles, accompagnées d'inscriptions en différents alphabets - y compris l'hébreu - en imaginant des créatures monstrueuses nées de son imagination et non inspirées par le répertoire classique.

La scène se déroule dans un jardin clos par une haie d'arcs. Minerve arrive par la gauche, armée d'une lance et d'un bouclier. Elle est précédée d'un groupe de cupidons aux ailes de papillon (ceux qui caractérisent *Anteros*) auxquels s'ajoutent, à l'arrière-plan, d'autres cupidons aux museaux de hibou et de chouette hulotte.

Ces deux tableaux allégoriques de Mantegna sont influencés par la théorie de l'amour de l'Humanisme, dans laquelle l'idée platonicienne de la duplicité de Vénus et de la duplicité de l'Amour qui en découle (représentée par *Eros* et *Anteros*) a été largement récupérée et discutée. À la cour d'Isabelle, ce thème était pour ainsi dire à l'ordre du jour, à tel point qu'on le retrouve joué et illustré dans les cinq tableaux du Studiolo. La

dialectique entre les éléments symboliques de ces deux tableaux peut être considérée comme un fil rouge qui collègue les épisodes folengiens de Vénus et de Primavera dans toute leur complexité.

Tout d'abord, la différence entre les deux Vénus des tableaux correspond à la distance entre la "vraie" déesse de *De Venere* et la "fausse" déesse Primavera-Psyche du *De Sole*. Dans le *Parnasse*, la trahison de Vulcain est représentée en même temps que la vengeance correspondante (*Anteros*, en plus de l'amour récompensé, représente l'amour vengé), ce que, cependant, seule la *Toscolanense* mentionne.

La cour du jardin de Vénus (dont le fruit le plus symboliquement représentatif est la grenade, derrière la déesse et Mars) est représentée comme une brigade de danseurs et de joueurs (avec des références techniques à l'art musical), ce qui correspond également à l'image d'Apollon jouant entouré de ses muses.

En revanche, la Vénus terrestre du second tableau (avec son allégorie explicite des vices) convient mieux à la figure vaniteuse de Primavera, dépourvue de toutes les vertus traditionnelles et encline à la luxure.

L'élément le plus intéressant, cependant, est la présence des Cupidons ailés à l'arrière-plan du deuxième tableau, qui ont des visages de hiboux et qui rappellent beaucoup la représentation folengienne de Cupidon, époux à Primavera.

Je crois donc avoir démontré qu'une culture visuelle faite d'images (qui peuvent être tirées de peintures, de miniatures ou d'estampes) est également très présente dans l'imagerie de Folgo. À cet égard, je voudrais attirer l'attention sur deux gravures, également de Mantegna, qui pourraient avoir influencé la construction de l'œuvre dédiée à l'Automne: il s'agit de la *Bacchanale avec une cuve* et de la *Bacchanale avec Silène*, datées d'avant 1481.

Le personnage obèse au centre de la seconde gravure est communément identifié à Silène, mais de nombreux détails ne correspondent pas à son image topique. Un autre élément qui empêche l'interprétation traditionnelle de ces deux scènes est l'absence de figures féminines, à l'exception d'une seule, grosse, à califourchon sur un homme aux pieds trempés dans le moût. À mon avis, dans le caractère folklorique de Moisson, on peut entrevoir la suggestion de cette image, tandis que les enfants gras et ivres au pied de la cuve (dans la première gravure) pourraient avoir été modelés sur les putti, les enfants de Sileno, qui travaillent dans la fabrique de vin.

5.1. Conclusion du livre et montée au troisième ciel de la " Toscolanense "

La conclusion de l'épisode du Soleil coïncide avec celle du livre et nous pouvons observer la différence entre les deux variantes: les compagnons de Cingar sont pris par le sommeil (on dirait par ennui en écoutant une si longue digression) et tandis que la *Toscolanense* se contente d'ajouter des versets faisant allusion à l'ascension de Paul au troisième ciel, la *Cipadense* se termine par trois versets seulement, pour ajouter un épisode de rupture à part entière au début du livre suivant, avant que le discours de Cingar ne reprenne.

C'est dans *T* que l'on trouve la première véritable allusion au voyage jusqu'au troisième ciel que Baldus souhaite faire (*Ad terzum Paulus rapitur solummodo coelum*) comme Paul, dont le modèle est Dante, (*Inf. II, 27-30*).

Cingar répond que c'est impossible: ce sera déjà beaucoup si Pierre et Enoch leur permettent, après la mort, d'entrer au Paradis.

Mais le voyage raconté par Folengo est complètement différent de celui de Dante, car la compagnie de Baldo effectuera une *catabase* en enfer dont on ne sait pas comment elle sortira. Il n'y aura pas d'ascension vers le troisième ciel, mais une descente dans un lieu infernal dégoûtant et putrescent. Il est donc possible que les références à Hénoch et à Paul proviennent également de l'interférence d'autres traditions, différentes du canon. La première, qui donne l'image d'une descente aux enfers comme lieu horrible et pestilentiel, est la *Visio Pauli*, tandis que la seconde pourrait provenir du livre apocryphe *d'Hénoch*, dans lequel est exposée une vision différente du péché, qui n'aurait pas pour origine la chute d'Adam, mais la violation de l'ordre divin-naturel par des anges rebelles: sept des intelligences angéliques, chargées de contrôler le mouvement des sphères, refusèrent observer les orbites établies par Dieu; plus tard, ces Anges s'unirent aux "filles des hommes", générant ainsi la race impure des Géants. On raconte ensuite qu'ils ont enseigné aux femmes la magie, l'agriculture, la métallurgie, la cosmétique, la médecine et l'astrologie, bref, tout le système de connaissances qui a rendu possible la civilisation du monde. Ce qui donne un sens à l'ensemble des connaissances présentées dans ces trois livres centraux du *Baldus* avant la catabase.

6. La deuxième partie de l'astrologie Cingaris

L'*incipit* du dernier livre de l'*Astrologia Cingaris* de la *Cipadense* présente deux variantes: l'inclusion du second *Chant de Giubertus* et une farce contre Boccalo, pendant le déjeuner, pour laquelle je renvoie à l'article de RINALDI (1977) qui en donne une interprétation eucharistique - que je ne partage pas - mais, comme le passage est complètement en dehors du contexte astrologique, je me contenterai de souligner sa fonction de coin. En revanche, le deuxième *Canto de Giuberto* offre des indications intéressantes sur l'univers culturel de Folengo.

6.1. Le deuxième chant de Giuberto

Le carme - dans un latin humaniste parfait - apparaît également dans le *Varium Poema* (IV) sous le titre *De Sala regione Campaniae*. Dans l'édition *Vigaso Cocaio*, il sera remplacé par un autre poème, beaucoup plus court, qui a pour thème la métaphore de la calomnie, décrite comme une mer déchaînée, dont seuls les marins avisés sont sauvés.

Dans son commentaire, GOFFIS (1958) présente quelques hypothèses sur le lieu d'impression (Punta Campanella, en Campanie), mais la date est incertaine (1533 ?).

Le poème invoque l'humaniste Scipione Capece, ami de Folengo, et chante la beauté de la nymphe Sala (Sala Consilina est une localité proche de Salerne) qui surpasserait celle d'Ischia vantée dans le *Inarime* (1532) dédié par Capece à Vittoria Colonna. Le sens du carme est bien sûr paradoxal, puisque Sala est une localité beaucoup moins belle qu'Ischia: des citations émergent du *De Hort. Hesp.* 1. 209-231 de Pontano, ainsi que des références virgiliennes, jusqu'à un renversement parodique de la *fabula* d'Apollon et Daphné. Sala et les autres nymphes se rencontrent avec une chorégraphie habituelle et topique. Mais sur les pas de Daphné, et suivant son odeur comme un animal en œstrus (iamque *vagus per odora suae vestigia Daphinis*), Phoebus arrive à son tour e, du coup, il est attiré par la beauté de Sala: *coelique hebetat Sala una nitores*. Cette distraction est aussitôt captée par Daphné qui, se jetant dans le bois, commence sa métamorphose: dans l'ensemble, la scène est amusante puisque la fuite - et la

transformation soudaine de la nymphe en laurier - devient en fait inutile du moment qu'Apollon s'est tourné vers la lascive Sala (*Sala manet tantum, claroque arridet amanti*). En outre, dans ce passage, on se rend compte que c'est consommé un "mariage" en l'absence d'Hyménée et que, ce qui a été célébré, ressemble davantage à une bacchanale (présidée par Cupidon, Bacchus et les Faunes) dans un déchaînement vitaliste et panérotique.

Ce carme a été supprimé et remplacé dans l'édition de *Vigaso Coccaio* (posthume, 1552). Mais qui était Scipione Capece? Élève de Sannazzaro et de Pontano il poursuivit, à partir de 1530, la tradition des académiciens pontaniens et Théophile, qui s'était installé dans la péninsule de Sorrente avec son frère Giambattista dans les années 1530, s'était lié d'amitié avec les hommes de lettres, issus du cercle de Vittoria Colonna, qui adhèrent plus tard à l'hérésie vaudoise.

Les premières nouvelles de la diffusion de doctrines hérétiques en Italie remontent à 1536, mais la propagation de l'hétérodoxie ne se fera qu'après la mort de Valdés en 1541. Descendante directe de son école, l'hérésie anabaptiste se répand à Padoue en 1550. Les procès de l'Inquisition vénitienne n'ont commencé qu'après cette date et ont pu reconstituer, a posteriori, tout le bouillonnement d'idées né à Naples à l'ombre de l'Académie pontanienne (ADDANTE, 2010). L'humanisme pontanien, ouvert à la recherche rationnelle et surtout influencé par la lecture de Lucrèce, est immédiatement attiré par le radicalisme vaudois. En ce qui concerne l'orientation religieuse de Capece, la confession de Tizzano de 1553 rapporte qu'il était connu pour avoir adhéré à la pensée de Juan de Valdés, à celle des antitrinitaires comme Villafranca, à celle de Bernardino Ochino et qu'il croyait également à la théorie de l'anéantissement des âmes des réprouvés.

Ainsi, dans les constitutions rendues à l'Inquisition vénitienne par Giulio Basalù, mais seulement en 1555, Scipione Capece est cité parmi ceux qui niaient la divinité du Christ. La portée hétérodoxe de la pensée de Capece est manifeste dans le *De Principiis Rerum* (un poème de sujet scientifico-philosophique inspiré de la philosophie lucrétienne). En général, dans le milieu napolitain, prévalait la théorie du "sommeil" des âmes des justes et de la mort éternelle des âmes des méchants (c'est pourquoi on considère qu'il est inutile de demander l'intercession des saints, puisqu'ils sont plongés dans un état d'inconscience dont ils ne se réveilleront qu'au jour du jugement universel).

Quant à la conception cosmologique, Capece s'inspira des théories de Sabatius, qui avait expliqué ce qu'était le troisième ciel dans lequel Paul avait été enlevé: pour lui,

le premier ciel était composé de l'*espace* sublunaire, le second de l'espace occupé par les planètes, le soleil et les étoiles fixes, et le troisième était l'Empyrée: il avait ainsi réduit en un seul espace les sphères de la scolastique. Il est intéressant de noter qu'alors qu'à la fin du 14^e livre de la *Toscolanense* Folengo avait inclus la référence à l'ascension de Paul au troisième ciel (identifié à celui du Soleil), au contraire la *Cyprianense* supprime l'épisode et insère ce second Carme de Giubertus dans lequel est mentionné Scipion Capece, qui avait traité de telles théories. On notera également le commentaire de Cingar à la fin de son prologue en C. 491-493 sur la composition des cieux absurdement divisés en plusieurs cercles.

Addante est convaincu qu'en 1547, l'Église a tenté d'introduire l'Inquisition à Naples, précisément à cause de la propagation du valdéisme, et que pour cette raison Busale, Belsalù et Tizzano avaient fui quelques années auparavant, tandis que Capece s'était réfugié à Salerne dans la famille Sanseverino, où il avait entrepris un'explicite propagande hétérodoxe. En 1549, il retourna à Naples où il mourut en 1551, juste à temps pour éviter d'être impliqué dans les procès inquisitoriaux mentionnés ci-dessus.

Si l'on revient à l'inclusion de *De Sala* dans le *Cipadense*, on peut en déduire quelques hypothèses sur le processus de composition du *Baldus* (au moins au niveau de Maf. V):

- ¥ Le passage a été composé après la sortie d'*Inarime* (1532);
- ¥ Aucun élément hétérodoxe n'est explicité dans *Inarime*;
- ¥ La référence à Capece, philosophe dont les intérêts se sont d'abord portés - avant même son adhésion à l'hérésie vaudoise - sur la nature des cieux (rappelons le passage des météores en 1531 et 1532), est compatible avec le contexte astrologique de la digression de Cingar;
- ¥ Le thème de l'Amour et de l'union entre le Soleil et une nymphe-Nature nous ramène au livre précédent;
- ¥ Le ton paradoxal du carme - qui place Sala Consilina au-dessus de l'île d'Ischia en termes de beauté - est parfaitement compatible avec le style macaronique du *Baldus* et dans la lignée du premier chant de Giubertus;
- ¥ Le fait qu'en 1552, lors de la publication de la *Vigaso Cocaio*, le passage faisant référence à Capece ait été supprimé est parfaitement justifié par l'activité accrue de l'Inquisition qui, depuis 1543, avait commencé à resserrer ses mailles autour des hérétiques napolitains: à ce moment-là, l'association avec Capece aurait pu

être dangereuse.

Pour toutes les raisons exposées ci-dessus, je peux confirmer l'hypothèse déjà avancée plus haut, à savoir que les vers en latin humaniste qui composent les deux *chants* de Giubertus ont été conçus pour le *Baldus* et n'ont été versés que plus tard dans le *Varium Poema* et le *Janus*. Comme il s'agit de carmes indépendants, l'utilisation du latin au lieu du macaronique est parfaitement justifiée, et ils sont parfaitement compatibles avec le contexte du poème, puisque le latin humaniste dans lequel ils sont écrits joue le rôle d'une langue "étrangère" par rapport au macaronique.

Le fait que, d'un point de vue idéologique, Folengo ait pu accepter certaines idées circulant dans le milieu napolitain ne signifie pas qu'il ait adhéré à une pensée hétérodoxe. Il est cependant possible que des éléments de l'épicurisme lucrétien et du platonisme ficinien aient influencé sa pensée et contribué à la construction de son fantastique cosmos.

Un autre épisode sert d'indicateur à cet égard: dans T. XXI et *Striax* III, Folengo décrit une taverne devant la porte de l'Enfer. Cet aubergiste (nommé Pasquino) raconte qu'il avait d'abord ouvert une taverne aux portes du Paradis, mais qu'après trois ans, n'ayant eu pour clients que des infirmes et des misérables, il avait finalement décidé de s'installer devant les portes de l'Enfer, où les affaires allaient s'améliorer. Ici, outre le motif populaire du Paradis où les prélats ne sont pas chez eux, ce qui frappe, c'est l'extrême désolation de la description de l'Empyrée.

Ce n'est pas le lieu de discuter si le matérialisme de l'environnement napolitain a pu influencer cette vision de l'au-delà. Mais un Paradis vide serait compatible avec l'idée vaudoise du "sommeil" des justes qui ne ressusciteront qu'au jour du Jugement dernier.

6.2. De Marte

La digression de Cingar se poursuit avec le ciel de Mars qui s'ouvre sur l'*ekphrasis* canonique du dieu de la guerre. Quand la scène s'anime nous voyons Mars sur un cheval au galop (T.13 *Semper it in frezza magno galopante cavallo*; C.219 *Mars ruit in pressam, grosso galopante cavallo*) inspectant les fortifications et les troupes armées. Nous avons à nouveau une liste (plus détaillée dans le *Cipadense*) d'armes et d'instruments de mort: l'image est celle d'une armée moderne qui comprend également des canons et des culbutos. On pense au cycle des *Triumphes de César* de Mantegna, cité expressément à

la fin du livre précédent de la *Toscolanense*. Je rappelle que ces vers sont omis dans le *Cipadense*, de sorte que, dans cette édition, il n'y a pas de lien direct avec ce modèle iconographique. Dans le cycle des peintures, cependant, tous les détails cités par les deux éditions du *Baldus* sont identifiables.

La courte digression de la *Creatio militum*, nous présente huit servantes (allégories de quatre vertus et quatre vices responsables de la formation du caractère du soldat) qui montent la garde dans le ciel de Mars autour d'une fontaine.

Ces servantes de Mars sont les personnifications de qualités-sentiments: quatre positives (force, dextérité, tempérance et prudence) et quatre négatives (colère, orgueil, cruauté et libido). À leur tour, quatre d'entre elles, tirées au sort, ont pour mission d'immerger dans la fontaine, avant la naissance, ceux qui dans la vie deviendront des soldats. Le caractère de l'enfant à naître sera donc conditionné par les nymphes affectées à cette fonction. Il est intéressant de noter que cet épisode est un renversement du choix des destins raconté dans le mythe d'Er.

Dans la *Cipadense*, l'allusion au « mal français » revient: on comprend que Folengo a en tête, comme modèle de soldat, surtout ceux de fortune des nombreuses campagnes menées sur le sol italien. Je rappelle que Girolamo Fracastoro est intervenu sur ce sujet en raison de ses études sur la contagion des maladies avec le poème *Syphilis sive de morbo gallico*, développant l'idée que la maladie avait été importée en Europe par les troupes espagnoles des Amériques. La *Toscolanense* ne mentionne pas la maladie, peut-être parce que le poème de Fracastoro n'avait pas encore été publié.

En conclusion, le ciel de Mars est le seul épisode de l'*Astrologie de Cingaris* dans lequel l'iconographie mythologique n'est pas impliquée, alors qu'un thème largement astrologique est introduit.

6.3. *De Iove*

Cingar poursuit sa digression et commence à parler du sixième ciel, celui de Jupiter. La version de la *Toscolanense* (qui comprend les *Doctrinae cosinandi*) est beaucoup plus étendue que celle de la *Cipadense* (dans *T*, le rapport entre le nombre de versets et le ciel du Soleil reste égal, alors que dans *C*, il est de loin en faveur de ce dernier).

Selon Rodda est explicite, surtout dans la *Cipadense*, l'identification négative de Jupiter avec le pontife, démontrant sa faveur envers le courant rénovateur des "spirituels" comme Gregory Cortese et le cardinal Reginald Pole.

6.3.1. Le palais de Jupiter

Le ciel de Jupiter est l'Olympe, qui a été fait de métaux précieux et qui a le caractère de ville fantastique avec des palais extraordinaires, embellis par des toits d'or et des murs avec des créneaux ornés de diamants ou de rubis: l'Olympe est une véritable citadelle dans laquelle s'élèvent diverses constructions comme celles des autres divinités.

Un portique circulaire où les dieux marchent en rond - semblable à un cloître - entoure le palais de Jupiter: dans la *Toscolanense*, l'image nous transporte à l'intérieur du cloître d'une abbaye (*Sub qua mille dei spatiantes ordine tundo / Sermocinantur, vadunt, redeuntque frequenter*), tandis que dans la *Cipadense* cette référence est absente, au profit de l'élément féminin de déesses et de nymphes (*totidemque deae, nymphaeque galantae*) et le palais royal prend l'aspect de la curie pontificale de Rome. La salle, où le siège de Jupiter est placé plus haut que les autres, est immense et entourée des divinités qui se disputent les uns contre les autres.

En ce qui concerne la caractérisation de Jupiter, alors que dans la *Toscolanense* il reste dans son rôle de roi des dieux, dans la *Cipadense* la référence est clairement au Pontife qui préside le Consistoire: *Iuppiter est etenim cunctorum papa deorum*.

Il faudra mettre en relation ce que nous savons de l'histoire et de la biographie de Folengo entre les années 1920 et 1930 pour comprendre le changement de perspective entre les deux rédactions. En effet, il semble que dans la *Toscolanense* le milieu décrit est monastique, alors que dans la *Cipadense* le rôle de Jupiter-Pontefice nous confronte à un scénario plus large.

Pour la *Toscolanense* on pourrait penser aux disputes au sein des hiérarchies monastiques que Folengo connaissait bien pour les avoir vécues de l'intérieur, lorsqu'il était au sein de la Congrégation Cassinense. Les personnalités qui guidèrent l'expansion progressive de la Congrégation dans les premières décennies du XVIe siècle furent le Vénitien Giovanni Cornero - actif surtout entre Santa Giustina, San Benedetto Po et San Giorgio Maggiore - et le Florentin Ignazio Squarcialupi - lié aux Médicis - promoteur de l'expansion vers l'Italie centrale et méridionale (il avait contribué à l'annexion du Monte

Cassino et des six abbayes les plus importantes de la Congrégation sicilienne). Lors des chapitres généraux de 1516 et 1521, une lutte acharnée s'engage entre le traditionaliste Cornero et le florentin Squarcialupi (avec la victoire de ce dernier). Mais le point crucial de l'opposition entre les deux partis concernait le contrôle substantiel de la Congrégation, entre les centres vénéto-padouans et les monastères mineurs de la zone centre-sud. Les frères Folengo devaient certainement appartenir à la première faction (et leur départ du monastère a probablement eu pour origine ce désaccord).

D'ici, tant la représentation de la salle de Jupiter que les références au cloître, aux *sermocinantes*, nous semble une parodie des réunions houleuses des chapitres généraux que nous avons brièvement retracées.

Mais la variante introduite dans le *Cipadense* au vers 392, qui sera ensuite expurgée dans le *Vigaso Cocaio* (*Hinc volo vos monitos, fratres, heresia cavenda est*) signifie beaucoup plus. Si l'on tient compte du fait que la *Cipadense* a été composée longtemps après la mort de Squarcialupi, alors que les querelles entre les factions bénédictines s'étaient apaisées, on peut penser que Folengo signale ici un autre problème: la dérive des discussions théologiques au sein de l'ordre bénédictin dans les années 1530. Il y a, peut-être, un souvenir des discours que Théophile a pu recueillir au cours de ses voyages et fréquentations en Campanie, à l'ombre du cercle pontanien.

En tout cas, une certaine liberté de discussion au sein de la Congrégation Cassinense, même sur les questions de la grâce et du libre arbitre, est largement attestée: la ligne évangélique des bénédictins vénitiens avait en effet comme interlocuteur le cardinal Gasparo Contarini (créé cardinal par le pape Farnèse et chargé de rédiger une proposition de réforme pour l'Église de Rome). Les liens et la correspondance de ce dernier avec Gregorio Cortese, qui dirigea la Congrégation jusqu'en 1537, témoignent de l'implication de l'ordre dans la tentative de réconciliation avec les réformateurs transalpins promus par le pape Paul III (ZAGGIA, 2003).

Il est donc plausible d'interpréter les variations substantielles entre *Toscolanense* et *Cipadense* dans l'épisode du ciel de Jupiter comme reflétant le changement de situation au moment de leur composition. Lors de la rédaction de la deuxième édition, les problèmes et les discussions tournaient tous autour de ce que nous pourrions appeler les "guerres des frères" au sein de la hiérarchie de la Congrégation Cassinense, dans laquelle l'objectif polémique de Folengo était de frapper la domination politique de Squarcialupi. Mais à l'époque de la composition de la *Cipadense*, les problèmes étaient devenus autres, la Congrégation était revenue à la ligne évangélique-spirituelle des débuts et les disputes

se jouaient sur le plan théologique et intellectuel, à une époque où il n'était pas encore si dangereux d'exprimer des idées sur les sujets délicats de la grâce et du libre arbitre.

6.3.2. Les "Doctrinae Cosinandi" de la Toscolanense

Dans la *Toscolanense*, sous le titre *Coquinae ars et scientia in coelum Iovis*, sont incluses vingt recettes gastronomiques récitées par Cingar. Cette longue liste de recettes sera abandonnée par Folengo dans l'édition *Cipadense* parce que, selon Emilio Faccioli (1966), elle était trop longue et didactique. L'utilisation du terme *doctrina* a conduit Fabris (2005) à penser à une allusion parodique au *Doctrinale* d'Alexandre de Villadieu, récité par Cingar comme son propre "doctrinale culinaire".

MESSADAGLIA (1973) a déjà traité des *Doctrinae* en soulignant leur homogénéité avec les traités gastronomiques qui circulaient à l'époque de Folengo. Je renvoie à la thèse en italien pour les détails.

Vers la fin du XIV^e siècle, une série de traités sur la cuisine et l'art du banquet se multiplient, s'inspirant du *Liber de coquina*, vraisemblablement composé à Naples à la fin du XIII^e siècle (mais certains l'ont attribué à la cour sicilienne de Frédéric II), retravaillé et copié au fil des siècles.

Un autre texte particulièrement intéressant, à la croisée des cultures européenne et arabo-persane, est le *Liber de Ferculis et Condimentis* de Giambonino da Cremona (MARTELLOTTI, 2001), traduction partielle du *Minhaj al-bajan* (*Chemin en exposition*) du médecin de Bagdad Algazelis. Les recettes de Giambonino peuvent être comparées à la version latine d'ibn Butlan réalisée en Sicile au XIII^e siècle et intitulée *Tacuinum sanitatis* (OPSOMER, 1991) à caractère diététique et thérapeutique, dont la version latine a été réalisée en Italie du Sud à la fin du XIII^e siècle. Le terme *tacuinum* est la latinisation du mot arabe *taqwīm*, qui signifie *dispositio per tabellas*, à l'origine d'une tradition suivie jusqu'au XII^e siècle par la médecine judéo-arabe et latine développée au sein de l'école de Salerne.

Les miniatures des *Tacuina* montrent souvent des médecins vêtus à l'orientale, avec des livres de médecine écrits en hébreu. De nombreux termes botaniques sont d'origine arabe et n'ont pas été traduits en latin.

On peut donc affirmer que dans l'Occident latin, les aliments et les épices d'origine arabe avaient trouvé leur place dans les traités populaires jusqu'à la Renaissance, du moins dans le milieu médical qui suivait la théorie humorale.

Le Libro de la cocina, composé par un Toscan anonyme et probablement dérivé du texte de Giambonino, date du début du XIV^e siècle.

Toute la cuisine du XIV^e siècle est fondamentalement pittoresque et regorge d'épices telles que le gingembre, le clou de girofle, le laurier, le poivre, la cannelle, le sucre et les sauces aigre-douces à base d'agresto.

La gastronomie médiévale a été influencée par l'église (voir les jours maigres et les jours gras) et comme les aliments les plus nobles sont ceux qui sont les plus proches du ciel (et donc de Dieu), les tables des seigneurs sont par conséquent riches en volailles, tandis que les poissons sont peu mis en valeur; les racines, par exemple, ne sont utilisées que par les classes populaires. Mais plus généralement, les manuscrits qui nous sont parvenus ne décrivent pas la cuisine des pauvres, à l'exception peut-être du traité connu sous le nom de *Famille des douze gourmets* (appelé *Libro per cuoco* ou *Anonimo Veneto*). Les recettes sont élaborées en fonction d'un dosage pour douze personnes, ce qui permet de déduire une destination bourgeoise.

Les traités culinaires les plus importants de l'époque sont ceux de Maestro Martino da Como (*Libro de arte coquinaria*) et de Platina (*De honesta voluptate et valetudine*) et, à la même époque, il faut noter un regain d'intérêt pour l'œuvre d'Apicius, même si ses recettes ne correspondent plus aux goûts de ses contemporains.

Au XVI^e siècle, fleurissent d'importants traités rédigés par des professionnels, destinés aux cours: la composition des menus y est également abordée, ainsi que des suggestions de recettes. La scène principale des festins de la Renaissance est Ferrare, où s'impose la diététique de cour: on en trouve la trace dans l'ouvrage de Michele Savonarola, dédié à Borso d'Este (1515). Enfin, Cristoforo Messisbugo (*Banchetti*), gentilhomme de la cour qui travaillait comme intendant pour la famille d'Este, enseignait dans ses textes comment couper la viande.

La liste des vingt recettes de Folengo devrait répondre au besoin du récit de Cingar décrivant les cuisines du palais de Jupiter où les servantes préparent un banquet. On s'attendrait donc à un menu reflétant le faste et le goût des fêtes de la Renaissance relatées dans les chroniques de l'époque, mais en réalité Folengo est conditionné par son appartenance à l'ordre des Bénédictins dont les règles alimentaires, bien que riches, sont très éloignées des coutumes *curtensi*. En outre, un autre aspect doit être pris en

considération: le narrateur est toujours Cingar, qui appartient aux couches les plus populaires de la société.

La dernière *Doctrina*, intitulée *De Nectare*, est censée représenter la recette de la nourriture des dieux. Il s'agit d'un gâteau très riche, préparé par le cuisinier Gambone (macaronisme pour Giambonino, d'où l'utilisation abondante d'épices orientales et de dattes du *Liber de ferculis*).

Quelle que soit la source, l'élément intéressant se trouve aux vers 256-258, car Cingar nous dit que de nombreux "menteurs" ont décrit le nectar divin comme une boisson, alors qu'il révèle à ses compagnons qu'il s'agit en fait d'un gâteau qui peut "ressusciter les morts". La parodie explicite de l'*ambrosie* est ici évidente, mais aussi de l'*élixir* alchimique (car le nectar des dieux, à proprement parler, ne ressuscite pas les morts). La cible visée par les *Doctrinae* est peut-être la prétention médicale contenue dans les livres de recettes du XVI^e siècle, qui masque, sous prétexte de bonne santé, la dévotion à la glotonnerie et à la crapule.

Dans l'ensemble, toute la *Doctrinae* est une liste plutôt ennuyeuse d'aliments et de préparations et qui ne contient pas, sauf sporadiquement, d'idées particulièrement amusantes. Personnellement, je pense que Folengo disposait d'un manuel ou d'un recueil de synthèse reprenant les textes décrits dans l'introduction du chapitre, plus vraisemblablement à l'usage des cuisines bourgeoises. Rien dans les *Doctrinae* ne nous fait penser à un traité destiné aux intendants de cour, utile pour l'organisation des banquets de la Renaissance, tels qu'ils nous ont été transmis par les chroniques de l'époque. Mais étant donné que Folengo, au moment de la composition de la *Toscolanense*, est encore au couvent, il faut plutôt se référer au régime suivi dans la Congrégation de Santa Giustina.

Grâce à une analyse statistique, j'ai pu vérifier que ces *Doctrinae* ne sont pas la reproduction d'un traité spécifique, mais qu'elles se présentent plutôt comme un *centone*.

6.4. De Saturne

Cingar se montre réticent à parler de Saturne, dont l'état est si terrible que les auditeurs eux-mêmes seraient saisis de *mélancolie* (*Namque melancholicus nimis ascoltando venires*). Le terme, ici, n'est pas fortuit, puisque Saturne est, à bien des égards, la planète de la mélancolie. Et son influence néfaste peut se répandre sur les spectateurs

dès qu'ils en entendent parler. C'est aussi un terme clé, qui relie directement ce passage à celui de l'Hiver.

De plus, dans *T*, Cingar est associé par ses compagnons à un adorateur de Zoroastre "auquel sont liés les prophètes et les sorcières". A mon avis, cet interlude est crucial pour l'horizon d'attente du lecteur avant même que le ciel de Saturne ne soit présenté: l'hésitation de Cingar signale le danger qui peut venir par la planète, le lien avec l'Hiver fait penser au froid, tandis que la référence à la sagesse prophétique et nécromantique dérivée du zoroastrisme insère un nouvel élément.

Saturne est dépeint par Cingar comme un vieil homme malade. C'est pourquoi que les maladies les plus redoutables sont énumérées par un long catalogue générique.

6.4.1. Le mythe de Saturne, de la divinité à la planète

Dès Hésiode et Homère, la figure de Saturne se caractérise par une ambiguïté marquée: d'un côté, c'est un dieu puissant (sous son règne, les hommes connaissent l'âge d'Or), il est le protecteur de l'agriculture et de l'art de bâtir; de l'autre, c'est un dieu détrôné et exilé, assimilé aux esclaves (dont il devient le protecteur) et emprisonné dans le Tartare. Il avait castré son père Uranus avec une faux, puis dévoré tous ses enfants, pour être à son tour émasculé par Zeus. Dans l'analyse, toutes les sources dont dispose Folengo sont mises en évidence.

6.4.2. La mélancolie en tant que maladie

Le catalogue de toutes les maladies qui habitent la demeure de Saturne dans le *Baldus* nous amène inévitablement à la théorie médicale des humeurs (Boccace, *Gen. Deor. Gent.* VIII. 1. 16).

La définition de la mélancolie saturnienne couvre un éventail hétérogène de disciplines dans le *Corpus Hippocraticum*. Au XVI^e siècle, elle fait également l'objet de nombreux traités: d'abord définie comme un état d'esprit, elle finit par devenir un tempérament, voire une maladie.

La théorie médicale humorale était basée sur la constitution des corps selon les quatre éléments (chaud, froid, sec et humide) et les quatre humeurs (sang, flegme, bile

jaune ou cholérique et bile noire ou mélancolique), qui apportaient un éventail de qualités. Dans ce contexte, la mélancolie est noire, froide, sèche, aigre et épaisse; elle est associée à la terre et à la vieillesse, ainsi qu'à la mort et à la stérilité.

Il convient toutefois distinguer le tempérament mélancolique, dont Ficcin parle de manière positive dans *De Triplici Vita*, en affirmant qu'il appartient aux intellectuels et aux personnes réfléchies, et le syndrome mélancolique.

L'individu mélancolique est parfois brillant, en proie à la fureur créatrice, enclin à la luxure; à d'autres moments, il est apathique et tombe dans la dépression (OROBITG, 2020).

En tout cas, c'est dans les *Problemata* XXX, 1 d'Aristote que l'on trouve le premier document associant la mélancolie saturnienne au génie et reliant cet état à la folie divine de Platon. Il est évident que pour jouir de ce talent exceptionnel, il était nécessaire d'atténuer par la médecine les effets négatifs produits par l'excès de bile noire.

Un développement décisif de ces théories s'est produit pendant la Renaissance, lorsque l'art médical a été contaminé par des influences astrologiques et devient une discipline iatromathématique (KLIBANSKY et al., 1989). Bien que le processus ait déjà commencé au XIII^e siècle avec les travaux de Michel Scot, Pierre d'Abano et Arnaldo da Villanova, cette transition ne peut en aucun cas ignorer l'influence de la contribution de l'école médicale de Salerne avec son traité du XII^e siècle intitulé *Flores diaetarum* (attribué à Johannes de Sancto Paulo), un *centone* vulgarisée contenant des prescriptions diététiques.

Bien qu'aucun traité médiéval ne décrive le mélancolique comme un avare ou un voleur, Nicholas Cusanus dit que son aptitude est à se procurer de grandes richesses même par des moyens malhonnêtes. Et comme Saturne était déjà dans l'Antiquité le dieu de l'âge d'or, distributeur et gardien de la richesse, il était souvent identifié comme le protecteur des riches.

6.4.3. La mélancolie comme fureur divine

Dans le *Somnium Scipionis* de Macrobie, l'âme, dans sa descente, reçoit de Saturne les facultés intellectuelles; Dante lui-même (*Par.* XXI) évoque des âmes spéculatives (saint Pier Damiani et saint Benoît) dans ce ciel.

Mais pour que l'ambivalence de la mélancolie devienne une fureur divine (au sens platonicien), il faut attendre l'élaboration ficinienne (*De Vita* I. 6).

L'ambivalence saturnienne déplace l'attention (au-delà de l'affirmation simpliste d'une interprétation néo-platonicienne des *Problemata* pseudo-aristotélicienne) vers le concept du libre arbitre en tant que choix entre le mal et le bien (tel qu'il apparaît surtout dans la *Città di Vita* de Matteo Palmieri) et Marsilio Ficino consacre une grande partie de son temps à ce thème.

Enfin, Henry Cornelius Agrippa, en *De Occulta Philosophia* insère deux chapitres sur le *furor melancholicus* et, comme le mysticisme néo-platonicien et oriental prédominant dans le traité, on peut supposer une connaissance profonde des écrits de Ficin.

Si, sur le plan mythologique, Cingar a déformé le mythe de Saturne (en *T*, l'ascendance de Jupiter n'est pas précisée; en *C*, Saturne est émasculé par ses trois fils jumeaux), la seule chose certaine est l'accent mis sur la castration du dieu et donc sur son image stérile, incapable de procréer. Vient ensuite la description d'un vieillard décrépité et malade. Cette section se base sur le répertoire de la tradition mythique (retravaillée de manière parodique) et de la tradition médicale, avec son catalogue de maladies.

Deux éléments nous renvoient cependant aux épisodes précédents. Le premier est le parallèle qu'on peut faire avec le portrait de l'Hiver du ciel du Soleil: défini comme *melancholicus* et ressemblant aux représentations du vieillard se réchauffant les genoux devant le feu dans les miniatures du *Tacuinum Sanitatis*. Le second, est l'image de Saturne semblable à celle du Temps, défini dans la *Toscolanense*, au verset 165, comme *puer senex*. Cette image est compatible avec celle du vieux Chronos (en tant que Temps cyclique) mangeant ses enfants. Comme ce dieu, en *C*, il est à un autre égard stérilisé en ce qu'il n'est pas le véritable père des saisons (celles-ci étant générées adultérinement par la Nature et le Soleil lui-même).

En ce qui concerne la théorie de l'influence astrologique sur le caractère de l'homme, c'est l'avarice qui est produite par Saturne (dans le sens de l'avidité pour l'argent). Rappelons ici qu'à la fin de l'épisode alchimique de la sphère saturnienne de *C* (v. 340-344), il est fait référence, dans la révélation de Manto sur la pierre philosophale, à l'importance d'avoir toujours une bourse pleine d'or.

Quant à l'élément prophétique, dans lequel la sagesse de Cingar remonte à l'étude de Zoroastre, il est parfaitement compatible avec Saturne, la planète ambivalente, celle

d'où jaillit la *fureur divine* et la vérité révélée directement. Cingar devient le prophète monstrueux de la brigade en mer, là où la révélation "sérieuse" aurait dû être celle de la fée Manto, dans une sorte de relation en miroir reliant les deux épisodes, l'alchimique à l'astrologique. Ce lien est possible si l'on fait une lecture macaronique des théories de Ficin et surtout d'Agrippa.

En conclusion, il convient d'ajouter une référence iconographique: la gravure d'Albrecht Dürer intitulée *Melancholia I*. Il ne s'agit pas ici d'entrer dans un commentaire de l'œuvre, qui a déjà été abondamment rendu par d'autres. Toutefois, il me semble intéressant de signaler que cette gravure semble avoir été inspirée par une peinture de Mantegna, toujours manquante, mais connue grâce à un inventaire de 1685, conservé dans la collection de Cesare Ignatio d'Este à Ferrare.

7. De Zodiaco

Cingar conclut la section sur les sept planètes en disant que tous, d'Aristote à Hyginus ou Macrobius, ont écrit des absurdités. Il commence ensuite à décrire le zodiaque en élargissant la structure des poèmes aratéens.

Les catastérismes indiqués par Cingar sont conformes à la tradition, mais le Taureau a sept servantes qui lui cisailent le museau de la bavure, laquelle, en *C*, est identifiée aux Pléiades en ajoutant leur catastérisme avec l'histoire d'Orion. Il est important de noter que ce mythe devient central dans la dernière partie de la digression de *T*.

À partir du Cancer, Cingar semble représenter une scène en mouvement, dans laquelle les constellations se déplacent et interagissent les unes avec les autres. En fait, les constellations zodiacales ne sont décrites en détail que dans la deuxième partie des poèmes aratéens, celle consacrée à leur lever, où l'on voit l'alternance des étoiles dans la voûte céleste. Il est évident qu'ici Folengo s'est inspiré de cette section des modèles.

En arrivant à la Vierge, on trouve une série de vers qui posent un problème: dans la *Cipadense*, on peut facilement observer le remaniement de la version d'Hyginus (*astr.* 2.25) - également reprise par Basinius de Parme - dans laquelle le catastérisme de la Vierge est basé sur l'histoire d'Erigon (une variante du mythe hésiodique de la Justice, ou

Astrea): *T* ne reprend que la version hésiodique, alors que dans la *Cipadense* les deux histoires sont incluses.

En outre, on se heurte à la difficulté d'identifier *Oachenf*, du verset T. 476 (avec la glose en marge qui dit: *idest plictisiconia*) qui se bat avec l'Hydre. Nous ne pouvons que spéculer sur la base du contexte astronomique et d'une corruption de l'appellation *Oethaeus* se référant à Hercule (voir le pseudo-Sénèque *Hercule Oethaeus*). Dans les poèmes aratéens, une constellation anonyme a été évoquée, dans laquelle l'image d'un homme agenouillé marchant sur la tête du Dragon était visible. Aratus dit ne pas connaître son nom, mais l'appelle *Engonasin*, l'Agenuouillé. Cette figure a finalement été identifiée à Hercule combattant le serpent qui gardait le jardin des Hespérides.

Cependant, *Oachenf* n'est pas la traduction du terme *Engonasin*, bien qu'il ne s'agisse que d'un nom d'usage indiquant la position du personnage. En essayant d'élucider le sens de la glose, on peut cependant émettre une hypothèse: *idest plictisiconia* pourrait être un néologisme folengien formée à partir des termes *plictis* (du latin *plico*) et *conia* (du grec "poussière") donnant le sens de "plié dans la poussière". Cela nous ramène à la signification de "s'agenouiller". Dans la scène représentée par Folengo, en revanche, la présence de l'Hydre, du Cancer et du Lion renvoie aux travaux d'Hercule.

Le scorpion, quant à lui, est lié à une version de la mort d'Orion: lorsqu'il a juré de tuer tous les animaux de la Terre, Artémis a fait sortir de terre un scorpion géant qui l'a tué, ce qui a entraîné le catastérisme.

À propos des signes du zodiaque, les poèmes aratéens avaient décrit leurs levers en relation aux constellations qui figuraient à ce moment-là dans la voûte céleste. Le lever du Scorpion est l'un des plus élaborés, lié au coucher d'Orion, qui semble fuir à l'arrivée de l'animal conscient du danger de sa piquûre.

Mais l'élément le plus surprenant est que le zodiaque de Cingar se termine par l'omission du Capricorne.

Giordano Rodda justifie l'omission de ce signe, dont le symbolisme rappellerait le Christ, par le fait qu'il serait remplacé par l'allégorie de la naissance d'Orion, insérée immédiatement après. En ce sens, Orion serait également considéré symboliquement comme une figure christologique du salut.

7.1. Le zodiaque sans le Capricorne

Toujours dans l'essai de Rodda, la signification du Capricorne comme l'une des deux portes du Soleil est proposée en se référant à Macrobius, mais la source principale de cette tradition est le *De Antro Nympharum* de Porphyre, le commentaire sur *Od.* XIII. 102-112.

Le milieu philosophique dans lequel la théorie a été développée est celui du platonisme, également imprégné de suggestions hermétiques, gnostiques et d'éléments du mithraïsme. Les platoniciens se sont intéressés aux portes homériques qui s'ouvraient dans la caverne du port d'Ithaque en raison de l'idée de la descente et de la remontée de l'âme vers le ciel dont Platon avait parlé dans le mythe d'Er (*Rep.* 10. 614c). Les âmes qui descendent s'incarner sont comparées à des abeilles et, comme elles, on dit qu'elles "naissent de la peau d'un bœuf" (voir l'épisode de la *bougonie* dans VERG. *georg.* IV, cf. Turcan, 2015).

Dans la pensée porfirienne, la caverne est un lieu initiatique, qui relie le ciel et la terre par les deux portes et, suivant les mystères mithriaques, le chemin de l'âme est représenté par une échelle dont les degrés correspondent aux sept cieux planétaires.

Il est possible que Folengo ait connu Porphyre, car il a été redécouvert à la Renaissance grâce à Ficcin et Pic, mais nous ne savons pas dans quelle mesure il connaissait le grec pour le lire directement. Il connaissait certainement Macrobe grâce au *Commentarium in Somnium Scipionis* et aux *Saturnales*. Sur les Portes du Soleil, il présente une variante à Porphyre dans laquelle il est dit que les Romains identifient le Soleil en Janus (MACR. *Sat.* 1. 17. 63-64):

Macrobius utilise à tort l'interprétation des portes de Porphyre, en l'étendant aussi à l'épisode dans lequel Pénélope interroge Ulysse (qui était venu au palais en tant que mendiant) sur un rêve dans lequel elle a vu les deux Portes des Rêves: les rêves mensongers sortent de celle d'ivoire, et les rêves véridiques de celle de corne.

Cela dit, en revenant au zodiaque folengien, on peut émettre l'hypothèse que l'absence du Capricorne indique une absence similaire de la Porte par laquelle les âmes des morts atteindraient l'Empyrée. Cela reviendrait à dire que dans l'univers folengien il n'y a pas d'issue et que, par conséquent, le poème est chargé, à partir de là, d'un profond pessimisme. Mais je suis plutôt encline à croire à un motif parodico-littéraire utilisant le thème des portes. Il existe un précédent dans l'*Historia Vera* de Lucien, où les protagonistes franchissent la porte d'ivoire. Dans ce cas, l'expédient est fonctionnel à la

déclaration initiale de l'auteur selon laquelle il n'écrit que des faussetés. Tout le dispositif narratologique du *Baldus* repose sur l'absence d'un narrateur omniscient et joue sur la parodie - avec l'insertion de figures d'auteur doubles (voire triples), qui ne disent pas nécessairement la vérité. Il ne m'étonnerait donc pas - identifiant la porte du Capricorne à celle des rêves réels et imaginant l'aventure du *Baldus* dès le départ construite sur le modèle du rêve (*phantasia*) - que les personnages et les faits racontés ne puissent sortir de cet univers pour être considérés véridiques.

Pour la *Cipadense*, les choses se compliquent un peu, car c'est avec ce zodiaque que se termine la parenthèse de Cingar, avec l'expulsion de la *Naissance d'Orion*. Comme nous l'avons vu, le *deuxième chant de Giubertus* - dédié à Scipione Capece - avait été inclus au début du livre, témoignant des contacts de Folengo avec les cercles vaudois. Selon l'étherodoxie vaudoise, après la mort, les âmes meurent (celles des méchants définitivement, celles des justes tombent dans un état de sommeil). Dans ce cas, toute fonction de la porte du Capricorne serait inutile.

Ces considérations sont, bien entendu, des hypothèses interprétatives qui ne font que démontrer la manière dont Folengo opère à plusieurs niveaux en utilisant des matériaux provenant de domaines très différents.

8. Orionis nascimentum

Seulement la digression astrologique de la *Toscolanense* se poursuit avec un dernier épisode consacré à la naissance d'Orion.

Raconter la naissance d'un héros est une anomalie dans la tradition des catastérismes. Cela s'applique bien sûr aussi à Orion, dont la mort est généralement racontée dans des poèmes astrologiques.

En effet, Orion, en raison de sa luminosité, a attiré l'attention des astronomes depuis l'Antiquité. Par son aspect et sa position, elle semble menacer à la fois le Taureau et les Pléiades.

Les trois étoiles de la ceinture sont appelées *Iugula* par Varro. En revanche, Gundel (*ad loc.*) pense à un double joug (du pluriel *iugula*). Quelle que soit l'étymologie ancienne, Isidore utilise ce terme en faisant allusion au *gladius* d'Orion (*Orig.* 3. 71. 11.

Giordano Rodda a relevé une référence possible à une constellation définie comme *Iugum* dans les *Laudes Merlini* de *Paganini*, à l'épithète d'un des compagnons de Baldo, à partir du *nomen omen* de Philotheus (*Captus ab egregio Baldi Philoteus amore, / Infernum vidit, nunc tenet astra iugi*). Ce personnage, qui disparaît complètement de la *Cipadense*, est un *alias* de Theophilus. Dans son essai, Rodda identifie avec le *iugum* la constellation de la Balance en l'attribuant au signe zodiacal de Folengo. En effet, sa date de naissance est précisée par Théophile lui-même dans le *Chaos* (à huit jours et hore *duodeci de nuit*, de novembre) et j'ai reconstitué l'ascendant de Folengo (Balance) en recourant au "mode d'emploi" de l'horloge astronomique de la Tour de Mantoue contenu dans un livret écrit par Pietro Adamo de Micheli (1473) et cela serait en partie compatible avec la conjecture de Rodda sur la locution *tenet astra iugi*.

Mais, en ce qui concerne l'épithète de Philothée, il n'est pas dit que ce personnage est né sous l'étoile du "joug", mais qu'il y a été assumé (comme dans un catastérisme). Il est donc possible, mais seulement hypothétiquement, que Folengo ait voulu faire allusion à la constellation d'Orion (avec l'allusion à celle-ci par le déplacement du terme *iugi*>*iugula*) étant donné l'importance qui lui est donnée dans l'épisode de la fin du zodiaque.

8.1. Le mythe de la naissance d'Orion

La version folingienne de la naissance d'Orion suit Hyginus (*astr.* 2. 34.1) dont la source est Ovide (*fast.* V. 494-544): alors que Jupiter, Neptune et Mercure furent accueillis dans la maison d'un pauvre paysan du nom d'Irieus - qui décida d'immoler son unique bœuf et de le faire rôtir pour préparer leur le dîner - Jupiter lui demanda de faire un vœu. Le vieillard souhaitait avant tout avoir un fils. Les trois dieux se disposèrent alors autour de la peau du bœuf et y versèrent leur propre urine. Puis ils l'enterrèrent et dix mois plus tard naquit Orion.

Le récit folengien ne diverge de cette version que pour le nom du père d'Orion, Pindare, et pour le fait qu'Hyginus omet Neptune dans la triade des dieux. Cela peut sembler, à première vue, une mauvaise interprétation (peut-être due à la corruption du texte) de la version d'Hyginus, dans laquelle le nom d'Irieus n'était pas clairement lisible et Pindare était mentionné parmi les sources.

Évidemment, dans le récit d'Hyginus, on arrive à la mort d'Orion et à son catastérisme ultérieur en incorporant le récit ovidien à celui des poèmes aratées. Folengo, en revanche, n'insère que la naissance et c'est pour cette raison que l'on peut parler d'anomalie par rapport à la tradition. Il faut cependant ajouter qu'à ce moment du poème, la digression de Cingar est di coup - et définitivement - interrompue par l'arrivée d'un bateau de pirates.

Il est possible, en tout cas, que cette séquence cache l'idée qu'Orion puisse représenter un symbole de salut et qu'il ait été placé par Folengo comme une dernière *chance* pour l'humanité, après avoir éliminé du zodiaque la porte de sortie des âmes représentée par le Capricorne. Et la seule hypothèse possible est celle qui identifie Orion comme le catastérisme de Mithra.

8.2. Orion comme catastérisme de Mithra

Le *De Antro Nympharum* de Porphyre nous apprend que Zoroastre a consacré une caverne naturelle à Mithra. Par ailleurs, l'aventure la plus célèbre de Mithra le voit aux prises avec un taureau qu'il porte et tue, assisté d'une série d'animaux tels que le coq, le corbeau, le scorpion, le serpent et le chien.

L'iconographie de la tauromachie a été étudiée récemment et a donné lieu à des tentatives d'interprétation souvent contradictoires. Mais la conception de la grotte comme microcosme et la représentation incontestable d'une partie de la sphère céleste conduisent de plus en plus à une interprétation sidérale.

ZOEGA et STARK, puis CUMONT (2013), BECK (2015) et GORDON (1976) désignent la scène comme celle des constellations de l'hémisphère sud, tandis que INSLER, SPEIDEL (1980) ULANSEY et MERKELBACH (1962) pensaient à une séquence de constellations équatoriales.

Selon des recherches assez récentes, Michael Speidel a voulu proposer une lecture originale du mithraïsme dans le monde latin: un culte disparu des soldats romains qui n'est réapparu sous une autre forme - par la médiation du néo-platonisme - qu'à la Renaissance. La théorie de Speidel considère Orion comme une représentation de Mithra, grâce à l'analyse iconographique des tauromachies (situés dans tout l'empire) entourées de symboles astrologiques et de quelques animaux: un chien, un serpent, un scorpion

attaquant les parties génitales du taureau, un corbeau et parfois un lion. A côté, il y a souvent un cratère et des épis de maïs et les Jumeaux.

De même, Orion était certainement le plus apte - de tous les héros grecs - à être vénéré par l'armée romaine.

Les éléments et les animaux de la tauromachie rappellent les constellations qui se trouvent le long de la ligne de l'équateur céleste, ce que l'on peut constater en observant celles qui sont représentées sur le globe de l'Atlas Farnèse: Scorpius-Libra Hydra; Corvus; Virgo; Cratère; Spica-Leo; Orion-Taurus (le Chien est ici recouvert par la main d'Atlas).

Le fait qu'il s'agisse des constellations autour du Taureau et d'Orion, le long de l'équateur céleste, se lit également dans les poèmes aratéens.

Lorsque Porphyre parle de Mithra, il le qualifie de tueur de taureaux et indique la même orientation vers l'ouest (*De Antro*, 24). Selon Porphyre, Mithra se trouve donc sur l'équateur et est également responsable des constellations qui s'y trouvent, tout comme Orion (cf. MANIL. 1. 387-395).

Par conséquent, si le taureau de Mithra représente la constellation du Taureau, alors Mithra peut être Orion (un puissant chasseur avec son chien bondissant, son épée ou sa massue dans la main droite et saisissant le taureau de la main gauche).

Une certaine connaissance de l'iconographie de la tauromachie mithriaque est attestée du Moyen Âge à la Renaissance. Pour n'en citer que quelques-unes: les fresques de la salle gothique du monastère des SS. Quattro Coronati à Rome, datant du XIIIe siècle et l'image de Mithra tuant le taureau dans les Loggias de Raphaël au Vatican, etc.

8.3. Orion en tant que divinité mithraïque

Nous avons vu que la tradition mithriaque était présente dans le *De Antro Nympharum* de Porphyre (dérivant bien sûr de Numenius et Chronius) faisant référence à l'ascension des âmes.

Comme nous l'avons déjà mentionné, les sources encore disponibles sur le mithraïsme à la Renaissance étaient principalement littéraires, souvent très étroites. Cependant, la prérogative solaire de cette divinité en ressort toujours.

La référence classique à Mithra capturant le taureau et le traînant dans la grotte sacrificielle provient toutefois de la *Thébaïde* de Statius (I. 719-720). Dans ce passage, Mithra a été associé à d'autres divinités solaires, telles que Titan, Osiris et Apollon.

Les rites initiatiques mithriaques d'un point de vue astronomique ont été exposés dans le *Discours Vero* de Celse (nous le savons par Origène).

En lisant l'*excursus* alchimique et astrologique des trois livres centraux du *Baldus*, nous devons considérer leur fonction dans l'architecture du poème: le manuscrit de Merlin a été retrouvé par Aquarius Lodola dans une caverne, à laquelle on accède par deux portes de bronze et où se trouve également le sanctuaire de Philothée avec son épitaphe énigmatique; le voyage initiatique des héros passe par l'entrée de la caverne alchimique de Manto avec l'ascension de l'escalier hélicoïdal des sept planètes; le récit se poursuit ensuite avec le voyage maritime ponctué par la digression astrologique de Cingar, que Léonard définit comme un savant des mystères de Zoroastre. Il se termine par le récit de la naissance d'Orion, héros né de la peau d'un bœuf enfoui dans la terre, génération que l'on peut rattacher à celle de la *bougonie* virgilienne.

En tout état de cause, dans le sillage de Giorgio Gemisto Pletone, Ficin avait déjà cité dans *De Amore* la trinité de Zoroastre impliquant Mithra: "*Tres mundi pricipes posuit Zoroastes, trium ordinum dominos: Oromasin, Mithrin, Arimanin. Hos Plato, Deum, Mentem, Animam nuncupat*". Plus tard, un autre érudit, le franciscain Francesco Giogio (Zorzi) Veneto, qui s'était intéressé aux mystères chaldéens, a également montré qu'il connaissait et appréciait la trinité Ohrmazd-Mithra-Arimane.

D'un point de vue religieux, Numénius avait donné à Mitra la fonction de démiurge et pour Porphyre les âmes venaient du Soleil qui fécondait la Lune, tout comme Mithra qui donne naissance aux âmes en sacrifiant le taureau, dont le sang passe par la Lune pour être purifié. Il attribue l'institution de la liturgie mithriaque à l'initiative de Zoroastre, en la plaçant dans une caverne, où il illustre la doctrine de Platon.

Plutarque développe la conception du dualisme platonicien selon laquelle le bien et le mal existent dans l'ordre cosmique. Et selon le zoroastrisme, en tant que médiateur entre le Bien et le Mal, il y a Mithra qui - par sa position équinoxiale, en tant que médiateur entre la lumière et les ténèbres - force les âmes à s'incarner, à faire l'expérience du Bien et du Mal. Entre le IIe et le IIIe siècle de notre ère, Justin, Celse, Cronius, Numenius et Porphyre ont élaboré les doctrines néo-platoniciennes en les intégrant aux doctrines mithriaques.

À l'adepte sont révélées les conditions dans lesquelles l'âme descend dans le monde terrestre pour s'y incarner et se purifier avant de regagner le ciel. Ces idées ont certainement aussi convergé dans le cadre idéologique qui sous-tend la *Città di Vita* de Matteo Palmieri, dans laquelle le Monde coïncide avec un lieu d'expiation pour les anges neutres.

En conclusion, nous pourrions dire que le message contenu dans les trois livres centraux du *Baldus*, au moins dans le *Toscolanense*, pourrait avoir la valeur d'une initiation préalable à la *catabase*, ayant, en outre, l'*invictus* Mithra-Orion comme divinité tutélaire - fonctionnelle à la mission des héros-soldats sur le point de lutter contre les démons et les sorcières infernales.

De plus, la direction du voyage que Baldo et ses compagnons entreprennent va vers l'ouest et vers des terres inconnues infernales où il n'y aura pas, ni ne doit y avoir, de porte de sortie. Cette porte aurait dû se trouver en Capricorne, mais nous avons vu que dans le zodiaque de Cingar, ce signe n'existe pas.

Si telle vision du monde est très pessimiste et vouée à l'échec, nous devons toujours considérer la nature chthonique avec laquelle l'univers macaronique tout entier est dépeint depuis le début.

D'autre part, il ne faut pas oublier que l'univers de Folengo est construit sur la juxtaposition de différentes figures d'auteur et que la digression astrologique sort de la bouche peu fiable de Cingar. En tout cas, étant donné l'intention de Folengo de travailler à plusieurs niveaux en faisant interférer ses sources, l'inclusion de la fonction attentionnelle et salvatrice d'un Orion zoroastrien au début de la partie infernale du poème semble plausible.

RÉSUMÉ

Le présent travail se concentre sur l'analyse des hypothextes classiques et médiévaux - de nature scientifique ou poétique - présentes dans les trois livres centraux du *Baldus*, en prenant comme référence les éditions Toscolanense (1521) et Cipadense (1535 ?), un poème héroï-comique en hexamètres macaroniques. Le sujet de ces trois livres est représenté par un épisode alchimique et un épisode astrologique. Ces deux éditions sont les plus intéressantes en raison de leur diversité formelle. Folengo était un moine bénédictin et, de 1525 à 1534, il a quitté le monastère. L'œuvre macaronique était considérée comme subversive par rapport à la culture monastique traditionnelle, ce qui explique pourquoi l'édition de Cipadense était considérée comme une palinodie par rapport à la forme perturbatrice de l'édition antérieure de Toscolanense. Mais l'analyse effectuée dans ce travail fait apparaître une situation beaucoup plus complexe, dans laquelle le Macaronique est configuré comme une langue d'art dans laquelle l'imitation, la parodie et l'interférence d'hypothextes jouent le même rôle que le mélange linguistique.

MOTS-CLÉS

héroï-comique, parodie, alchimie, astrologie, macaronique, hétérodoxie, hypothextes.

ABSTRACT

The present work focuses on the analysis of the classical and medieval hypothexts - of a scientific or poetic nature - found in the three central books of the *Baldus*, taking the Toscolanense (1521) and Cipadense (1535?) editions as reference a heroic-comic poem in macaronic hexameters. The subject matter of these three books is represented by an alchemical episode and an astrological one. These two editions are the most interesting because of their formal diversity. Folengo was a Benedictine monk and from 1525 to 1534 he left the monastery. The Macaronic work was seen as subversive to traditional monastic culture, which is why the Cipadense edition was seen as a palinodia compared to the disruptive form of the earlier Toscolanense edition. But from the analysis performed in this work, a much more complex situation emerges, whereby the Macaronic comes to be configured as a language of art in which imitation, parody and interference of hypothexts play the same role as linguistic blend.

KEYWORDS

heroi-comic, parody, alchemy, astrology, etherodoxy, hypothexts