

Monica FEKETE  
(Università Babeş-Bolyai,  
Cluj-Napoca)

**Proiezioni, sovversioni  
e ‘perturbanti’ nel mondo  
cavalleresco**

**Abstract:** (*Projections, Subversions and ‘Perturbations’ in the World of Chivalry*) We intend to briefly explore the subversions that occurred in certain chivalric poems of the 15th and 16th century belonging to authors considered irregular and outside the canon, such as Luigi Pulci and Teofilo Folengo, whose legacies continue into contemporary literature (Ermanno Cavazzoni).

**Keywords:** *subversion, irregularity, chivalric poem, parody, Anti-Renaissance.*

**Riassunto:** Intendiamo brevemente esplorare le sovversioni avvenute in alcuni poemi cavallereschi del Quattro- e Cinquecento appartenenti ad autori considerati irregolari e fuori canone, quali Luigi Pulci e Teofilo Folengo, le cui eredità si protraggono fino alla letteratura contemporanea (Ermanno Cavazzoni).

**Parole chiave:** *sovversione, irregolarità, materia cavalleresca, parodia, Antirinascimento.*

Nel presente contributo si intendono esplorare, in forma sintetica e non esaustiva, alcuni elementi sovversivi che attraversano certe opere di tradizione cavalleresca o almeno parzialmente cavalleresca prodotte tra la fine del Quattrocento e il pieno Cinquecento, ad opera di autori spesso marginalizzati dal canone letterario ufficiale. Figure come Luigi Pulci e Teofilo Folengo, rispettivamente con il *Morgante* e il *Baldus*, si pongono infatti ai margini dell’epos cortigiano e umanistico, destabilizzandone le strutture formali e i presupposti ideologici mediante il sistematico travestimento comico-parodico dei *topoi* cavallereschi, una lingua ibrida e volutamente plebea, e una visione del mondo che assume tratti grotteschi, ludici e anti-eroici. Questi autori sviluppano una poetica fondata sull’eccesso, sulla contaminazione e sull’irriverenza, proponendo una letteratura *altra*, estranea ai codici dell’armonia e del decoro propri della tradizione umanistico-rinascimentale.

Tale linea irregolare manifesta invece una sorprendente coerenza e vitalità che travalica i secoli e giunge fino alla contemporaneità. In tale contesto, si propone di illustrare alcuni elementi che legano Pulci e Folengo all’opera di Ermanno Cavazzoni, il quale fa trasparire la predilezione per «un tipo di letteratura fuori dalle consuetudini culturali di un Paese pensato come ingessato nei canoni e nei generi della tradizione»

(Nicosia 2012, 5). Lo scrittore contemporaneo, nei suoi testi più emblematici, dal *Poema dei lunatici* alla *Storia naturale dei giganti*, rielabora in chiave moderna molte delle strategie testuali già presenti nei suoi predecessori: la destrutturazione dell'eroe, la manipolazione del linguaggio, il gusto per l'assurdo e il carnevalesco, l'inversione dei valori epici e l'esaltazione del grottesco e del futile. L'obiettivo è mettere in luce come questi autori, pur appartenendo a contesti storici e culturali differenti, condividano una comune vocazione alla sperimentazione e alla sovversione, delineando una genealogia alternativa della letteratura italiana, profondamente eversiva, comica e ambigua.

Un ruolo di particolare rilievo è svolto dai legami intertestuali e culturali che si instaurano tra i tre autori in esame. Nell'economia poetica di Folengo, *Il Morgante* di Pulci assume la funzione di un vero e proprio *passé-partout*, costituendo un modello poetico immediatamente assimilato e rielaborato, tanto nel *Baldus* (inserito nelle *Maccheronee* od *Opus macaronicum*, uscito sotto lo pseudonimo di Merlin Cocai), quanto nell'*Orlandino*. La poetica di Pulci, con la sua vena dissonante rispetto alla norma, si configura come punto di partenza e riferimento privilegiato per l'elaborazione maccheronica folenghiana. Di certo, la più nota opera di Folengo è una costruzione ibrida, ciò significa che «il disegno del *Baldus*, è almeno nelle grandi linee, quello di un romanzo cavalleresco» (Segre 1993, 25), quindi l'impostazione cavalleresca emerge più spiccatamente nei primi cinque libri.

Ermanno Cavazzoni, dal canto suo, intrattiene da tempo un rapporto profondo e continuativo con l'opera di Pulci. La sua predilezione si rivolge esplicitamente a una forma di letteratura che si pone al di fuori dei codici culturali dominanti. Nondimeno, l'autore modenese dimostra un'evidente affinità anche con la scrittura di Folengo, che riprende e rielabora in chiave personale. Pulci e Folengo non solo affiorano in numerosi scritti cavazzoniani come figure poetiche rivisitate e trasposte, ma diventano anche oggetto di riflessione critica. Ciò emerge con particolare chiarezza nell'introduzione da lui redatta per l'antologia *Luigi Pulci e quattordici cantari* (2000), intitolata *Fenomenologia del gigante*. In questo testo, Cavazzoni delinea in modo esplicito il suo stretto legame con la tradizione cavalleresca e il fascino che essa esercita sulla sua scrittura, concepita come esercizio di immaginazione fantastica, supportata da una vena comico-umoristica consapevole. Pulci viene citato anche nella sua *Storia naturale dei giganti*, opera che conferma l'interesse di Cavazzoni per le figure eccentriche, in questo caso dei giganti. Inoltre, sulle pagine della rivista *Il Semplice*, propone una libera riscrittura del Libro XXV del *Baldus*, per poi accingersi, nel 2001, nell'avventura teatrale, *Il "Baldus" di Teofilo Folengo. Libro primo*. Tradotto e recitato dal latino maccheronico in italiano maccheronicheggiante (Edizioni del Teatro municipale Valli).

*Il Morgante* e il *Baldus* possono essere letti anche come manifestazioni di un tipo di "antirinascimento", inteso anche quale forma di reazione ironica e dissacrante nei confronti di una cultura rinascimentale monolitica. Il termine, coniato, come ben si sa,

dallo storico d'arte Eugenio Battisti<sup>1</sup> (1962), si riferisce alla diversità artistica, rinvenendo nella cultura visuale del XVI secolo forme espressive antitetiche al classicismo, quindi indica tutte quelle correnti anticlassiche, manieriste, espressioniste e allegorico-simboliche che nell'arte e nella letteratura del '500 convivono e si intrecciano con quelle più propriamente classiche dell'ordine razionale, della simmetria e della prospettiva. In questo senso, l'antirinascimento coincide con quello del manierismo, ma nello stesso tempo è più ampio perché comprende e valorizza anche gli aspetti eccentrici e trasgressivi del capriccioso, del grottesco, del mostruoso e del deforme che hanno caratterizzato l'immaginazione del Cinquecento.

Se possiamo attribuire l'etichetta battistiana in senso esteso anche a un filone letterario con accenti popolareggianti, comici e disgregatori (Pulci, Aretino, Folengo), al contempo possiamo forse parlare anche di 'perturbanti', quindi ricorrere al concetto formulato da Sigmund Freud nel famoso saggio omonimo del 1919, (*Das Unheimliche*), e definito come quell'esperienza che, pur emergendo da un contesto apparentemente familiare, suscita angoscia, inquietudine o disagio a causa di una sua alterazione o ritorno inatteso. L'etimologia stessa del termine tedesco *unheimlich*, traducibile letteralmente come "non familiare", rimanda a una condizione ambivalente: ciò che inquieta non è l'ignoto assoluto, bensì ciò che era familiare e che, rimosso o represso, riemerge in forma alterata. Questa ambiguità strutturale del perturbante - la coesistenza di familiarità ed estraneità - può essere ampliata, secondo noi, in maniera ermeneutica, anche all'analisi dei poemi cavallereschi "irregolari" della tradizione italiana. Peralto il traduttore-esegeta dell'opera freudiana, Cesare Mussatti, specifica in una nota che il termine italiano "perturbante" non corrisponde perfettamente al senso complesso di *unheimlich*, il quale «potrebbe esser reso volta a volta con "inquietante", "lugubre", "sinistro", "non confortevole", "sospetto", "ambiguo", "infido", e designa comunque una sensazione di insicurezza, inquietudine, turbamento o disagio, suscitata da cose, eventi, situazioni o persone» (Freud 1977, 6277). Buona parte di questi significati e sfumature sono permeabili, sempre in senso traslato, ai meccanismi narrativi dei nostri autori.

Sebbene la categoria freudiana non sia originariamente pensata per il contesto letterario rinascimentale, tali testi offrono un terreno fertile per una lettura perturbante, in quanto mettono radicalmente in crisi le coordinate canoniche dell'epica e del meraviglioso. Nel *Baldus* e nel *Morgante*, la deformazione comico-parodica dei codici epico-cavallereschi genera una tensione continua tra sublime e triviale, eroico e ridicolo. Questa dialettica produce un effetto di straniamento che si può leggere in chiave perturbante: l'eroe cavalleresco, figura familiare della tradizione letteraria, riappare sotto spoglie grottesche, caricaturali, talvolta mostruose. In tale deformazione si manifesta un ritorno del familiare in forma alienata, coerente con la dinamica del perturbante freudiano. I due poemi sono abitati da figure liminari: giganti e creature

---

<sup>1</sup> Sono significativi in questo senso, ad esempio, i primi due capitoli: *Manierismo o antirinascimento?*, *Per una mappa dell'antirinascimento figurativo* (Battisti 1982, 37-88).

mostruose, episodi di trasformazione corporea grottesca e sovvertimenti della logica narrativa. Questi elementi rovesciano le aspettative del lettore, generando una inquietudine comica che si pone in continuità con l'idea freudiana del ritorno del rimosso – in questo caso, il rimosso culturale di un mondo cavalleresco non più credibile, che viene riesumato e travestito delle volte, se non da farsa, di certo da carnevalesco. Infine, questa chiave interpretativa potrebbe essere proficuamente estesa anche alla scrittura cavazzoniana, che condivide con i poemi irregolari la tendenza alla contaminazione dei registri e alla destabilizzazione delle strutture narrative e simboliche consolidate, producendo un analogo effetto, in alcuni casi addirittura più ampio, di disorientamento e inquietudine familiare.

La figura dell'antieroe è, di certo, uno degli elementi più visibilmente sovversivi di questo tipo di materia cavalleresca laddove emerge come strutturale. La fila degli antieroi marginali, ridicoli, disfunzionali si dimostra piuttosto cospicua, come ad esempio: i pulciani Margutte, Morgante, i folenghiani Baldus, Cingar, Fracasso nonché i tanti personaggi lunatici e strampalati della narrativa cavazzoniana (Savini, Gonnella, il gigantologo ecc.).

Il gigante Morgante, pur titolare del poema, non incarna l'eroe epico nel senso classico del termine. La sua conversione al cristianesimo, anziché segnalare un passaggio spirituale o un'elevazione morale, assume i toni del grottesco e del burlesco: è improvvisa, inverosimile, quasi caricaturale, come un capriccio più che una rivelazione. La sua fedeltà a Orlando non deriva da un codice etico o da una consapevolezza religiosa, ma da un impulso istintivo e ingenuo, privo di riflessione o di valore ideale. In questa riduzione dell'eroismo a spontaneità naturale si consuma il primo atto di demitizzazione: la grandezza dell'eroe cavalleresco, fondata sul binomio *virtus et fides*, viene qui sostituita da una bonaria semplicità, incapace di elevarsi oltre la dimensione del corpo e dei suoi bisogni. Il gigantismo fisico è qui svuotato di ogni connotazione eroica e trasmutato in segno di spettacolo e di goffaggine. Morgante in battaglia fa ridere, diventa un simbolo di un eroismo degradato che non conosce né gloria né trascendenza, ancorché posizionato dalla parte della ragione. Secondo Cavazzoni, è una «montagna di burro», che esce fuori dalla battaglia tumefatto, «trafitto da schegge [...] o così pieno di sassate, fori, punture, da sembrare un colabrodo ambulante» (Cavazzoni 2000, XV), mentre Orlando fa stragi con eleganza, Morgante «crede che una battaglia sia pestare nel mortaio la gente, farne ragù, farne salsa di pomodoro. È il principio dello schiacciare che non è proprio cavalleresco» (Cavazzoni 2000, XVI). La morte di Morgante - provocata dal morso di un minuscolo granchio alla gamba - rappresenta l'emblema di questa desacralizzazione dell'epos, il gesto minimo, corporeo e assurdo distrugge l'intero apparato epico. Pulci trasforma la morte gloriosa in morte ridicola, sovvertendo il linguaggio della gloria in quello del corpo e della casualità.

Ma è soprattutto in Margutte che la destrutturazione dell'eroe raggiunge il suo culmine, lui è l'antieroe per eccellenza: privo di trascendenza, di moralità e di fede, egli è l'incarnazione della materia comica che fagocita il mondo epico. Cinico, avido,

materialista, incline al furto e al piacere immediato, Margutte vive secondo un principio corporeo e anarchico, in radicale opposizione all'ascetismo e alla gerarchia dell'eroismo cristiano. Il suo celebre credo gastronomico sintetizza un rovesciamento antropologico: la spiritualità dell'eroe è sostituita dalla fisiologia del ventre, l'ordine dal caos dei sensi. Margutte è l'uomo del disincanto, il "nuovo Adamo" del basso, colui che ribalta il mondo spirituale in un universo dominato dal corpo, dal riso e dal bisogno.

La sua morte, per soffocamento dal riso, suggella ironicamente il fallimento di ogni idealità: la risata, elemento tipico della tradizione carnevalesca, non è più soltanto un atto liberatorio ma diviene principio di disgregazione. Margutte muore non per eccesso di gloria ma per eccesso di vitalità, non per un duello ma per un moto incontrollato del corpo. La *mors ridens* del personaggio, così come la morte assurda di Morgante, rivelano una poetica della dismisura e dell'inversione: la grandezza cavalleresca si dissolve in un universo dominato dal grottesco, dove la corporeità si fa misura di tutte le cose. Qui Pulci compie il più radicale rovesciamento dell'etica cavalleresca, anticipando la deformazione folenghiana dell'eroe maccheronico. Il mondo epico, fondato su valori spirituali, si dissolve in una comica antropologia materiale: il corpo, il riso e la fame diventano gli unici motori dell'azione.

Nel mondo folenghiano, l'operazione pulciana è portata a un livello superiore, l'eroismo è ancor più diluito in una dimensione caotica e carnevalesca, in cui l'impulso e l'assurdo governano l'agire umano più della razionalità o della virtù. Secondo Teresa Cancro (2019, 889), «nella cornice grottesca, estremizzata e priva di credibili coordinate spazio-temporali del *Baldus* si muovono i personaggi maccheronici, improbabili cavalieri e prefigurazioni picaresche, vagabondi e fuffanti, dallo *status* sociale equivoco e teleologicamente non orientati». Le vicende mettono in scena un continuo rovesciamento dei registri narrativi, in cui l'eroico si trasforma nel comico e, al contempo, il comico trova compimento nell'eroico. Tale dinamica, secondo la studiosa (Cancro 2019, 889), non dà luogo a una parodia in senso stretto del mondo cavalleresco, poiché il suo abbassamento - o, più propriamente, la sua reinvenzione - va interpretato come un processo di adattamento ai principi e alle caratteristiche strutturali e stilistiche propri del genere maccheronico.

Per Mario Chiesa (1991, XXVIII-XXIX), Folengo va oltre Pulci perché - al contrario di quest'ultimo, che delegherebbe il basso e il buffonesco ai due giganti - coinvolge i paladini stessi. Infatti «egli fa convivere aulico e popolare, solenne e buffonesco non nello stesso libro, ma nella stessa opera, negli stessi personaggi, insieme eroi e buffoni». Però, in realtà, tale tecnica è stata già adoperata nel poema pulciano, dove - se non forse in Orlando - i paladini portano in sé una doppia natura, alta e bassa, cortese e triviale, eroica e fuffantesca.

Baldus, pur rivestendo il ruolo di protagonista, si configura come un eroe fallito: figlio illegittimo, incline all'ira, spesso esitante, vittima delle proprie passioni e incapace di condurre a compimento un'impresa nobile o coerente. Il suo percorso narrativo assume i tratti di un'odissea parodica, costellata di mostri grotteschi, incantesimi e risse d'osteria, più prossima alla farsa che all'epopea. Nei primi cinque

libri si riscontra una struttura di matrice cavalleresca: il giovane Baldus è delineato come un futuro eroe, figlio di un illustre paladino, avido lettore di romanzi cavallereschi e ammiratore di Ariosto. In tal senso, Folengo inserisce persino i romanzi di cavalleria letti da Baldus e volti a contribuire alla sua formazione, come, ad esempio, i *Reali di Francia*, l'*Aspromonte*, la *Spagna*, il *Morgante*, il *Guerrin Meschino*, il *Furioso* (al quale si conferisce un'importanza particolare). Tuttavia, a partire dal terzo libro, il poeta sovverte progressivamente la figura del protagonista, poiché la formazione dell'eroe non avviene esclusivamente attraverso lo studio dei libri, ma soprattutto per le strade di Mantova, città-labirinto che funge da corrispettivo urbano della selva cavalleresca e da spazio iniziatico dominato da logiche violente e da scontri fra bande rivali (Cancro 2019, 894-895).

In tale contesto, Baldus manifesta una crescente eccentricità e un'irregolarità congenita che il testo tematizza esplicitamente, insieme alla sua vocazione delinquenziale, come tratti distintivi dell'eroe macaronico, vale a dire «le imprese del giovanissimo Baldo, concepite come fasi di perfezionamento» ancorché lasciavano prevedere «una brillante carriera cavalleresca», quest'ultima non conoscerà «uno sviluppo coerente nel prosieguo del poema» (Capata 2000, 21). L'allusione alla sua illegittimità (IV, 377-392) accentua ulteriormente la frattura tra il modello cavalleresco tradizionale e la sua deformazione carnevalesca.

Guido da Montalbano, il padre, rappresenta una delle poche figure dotate di autentico spessore eroico; nondimeno, anche la sua vicenda è iscritta nel segno dell'irregolarità, poiché protagonista dell'amore proibito per Baldovina. Un amore osteggiato dal re che costringe i due amanti a infrangere le norme, quindi sono costretti ad abbandonare la Francia e a rinunciare al loro *status* sociale per inseguire un destino marginale.

Fin dalla nascita, dunque, il destino di Baldus si delinea come il risultato di un incontro-scontro fra mondi diversi: quello cavalleresco, con la sua nobiltà e i suoi codici, e quello contadino e borghigiano di Cipada (Cancro 2019, 893). Ne scaturisce un universo narrativo in cui l'alto e il basso convivono in un gioco di contrasti stranianti e di inattesi equilibri, cifra distintiva della poetica maccheronica. Secondo Capata (2000, 26), il nostro si muove «come un eroe cavalleresco essicato e depotenziato (non guidato cioè da una vera motivazione “eroica”) che mostra, rispetto al modello di origine, un'inedita tendenza delinquenziale e teppistica».

Ma Baldus, lo stravagante condottiero discendente di Rinaldo, sarà accompagnato dal ladro-truffatore Cingar, dal gigante Fracasso e dal mostro, mezzo uomo e mezzo cane, Falchetto. Cingar (*Baldus*, IV, 81-129) è descritto come un pessimo soggetto, furfante matricolato che rappresenta il più valido aiuto per la banda di disperati capeggiata da Baldus. È uno «scampasoga, cimarostus, salsa diabli / accortusque, ladro, semper truffare paratus» (*Baldus*, IV, 82-83), cioè uno scampaforce, un'anima dannata, dedito alla truffa, all'imbroglio e al ladrocinio, sempre intento a mentire e ad atteggiare sul volto mille smorfie e boccacce, che rappresentano una grottesca maschera. Ha con sé una borsa piena dei ferri del mestiere,

grimaldelli e tenaglie che non fanno rumore, con cui svaligia botteghe e chiese, non risparmiando neppure le cassette per le elemosine (che forse, però, il prete destina alla serva sua amante, con allusione blasfema e oscena): «Altaros spoiat gesiae tacitusque subintrat / in sagrastiarum magazenos salvaque robbas. / Sgardinat o quoties cassettam destriter illam» (*Baldus*, IV, 97-99). La raffigurazione del personaggio si fonda su una tecnica narrativa già adoperata da Luigi Pulci, ossia quella del *crescendo* descrittivo, impiegata per scandire il lungo catalogo delle nefandezze di Cingar. La caratterizzazione si chiude con la dichiarazione della sua ascendenza dalla stirpe di Margutte, cui Cingar appare strettamente affine tanto per temperamento quanto per destino, ragione per cui gli è particolarmente caro lo stesso Baldus: «Baldus eum socios super omnes sempre amavit, / namque suam duxit Margutti a semine razzam» (*Baldus*, IV, 128-129).

Dal Morgante, che portava un gran battaglio di campana («Huius progenies Morgante calavit ab illo / qui bacchioconem campanae ferre solebat.», IV, 79-80), discende invece il gigante Fracasso che raggiunge la misura iperbolica di quaranta braccia, si presenta come una versione rinnovata e volutamente grottesca del colosso pulciano: mangia un vitello e ottanta pagnotte per semplice merenda, schiaccia i cavalli come frittate e con due sole dita è in grado di sradicare una quercia secolare. Tutti e due sono i volti dello stesso paradigma comico-parodico, vale a dire di quella forza sovraumana che si attribuiva ai cavalieri erranti della tradizione.

Il poema pulciano inaugura una modalità narrativa che mescola registri alti e bassi, destruttura la figura dell'eroe e introduce elementi farseschi e popolari nel corpo stesso della narrazione cavalleresca. La sua lingua, stratificata e contaminata, rompe la compostezza dell'italiano umanistico, ponendosi già come forma di resistenza all'ortodossia letteraria. Proprio attraverso il «suo amore per l'avventura linguistica», il poeta «riesce a rendere partecipe della simpatia, che era stata del Boccaccio e sarà di tanti romanzi europei, per il furfante di spirito e di beffe crudeli e furbesche» (Dego 2019, 31). Mentre nell'opera folenghiana la commistione da una molteplicità di apporti, di generi e di temi, formulata da Cesare Segre (1993, 21-31), si sovrappone, di certo, con uno linguistico. Il suo maccheronico è un calderone che riesce a contenere in sé svariati livelli stilistici, a far sì che non si percepisca che «cosa sia parodizzato, e che cosa sia parodizzante», distanziandosi «tanto da uno sforzo umanistico di riattivazione della lingua e del mondo classico, quanto da un'accettazione del mondo popolare [...] e della sua lingua» (Segre 1993, 26). La marginalità, la ben costruita e apparente anti-letterarietà, il brioso e smalzato virtuosismo rimangono, peraltro, come elementi di forte attrazione anche per la letteratura contemporanea.

All'interno dello sperimentalismo linguistico spinto, la visione gastronomica del mondo proposta da Pulci e Folengo si configura come un'operazione di distorsione epistemologica, dove la cultura alta è rifratta attraverso la lente dell'organico e del materiale. Tale prospettiva parodica, ispirata a una sensibilità carnevalesca, rovescia i valori e la misura in una poetica del basso corporeo. Abbiamo a che fare con una cospicua presenza del cibo: Morgante, Margutte e Cingar incarnano un'antropologia

del ventre: in loro l'eroismo è ridicolizzato, il valore è sostituito dall'appetito, e la nobiltà dell'impresa si dissolve nei piaceri elementari della tavola e della carne. Il linguaggio gastronomico diviene così un vettore di abbassamento comico, in grado di deformare i codici dell'epica tradizionale attraverso un lessico terreno, iperbolico e spesso volgare, che celebra l'eccesso, la fame e la digestione come eventi letterari. Infatti la peregrinazione di Morgante e Margutte si concentra sul cibo, un problema sconosciuto ai cavalieri che si cibano per usanza, «badando più allo splendore che all'apporto calorico» (Cavazzoni 2000, XIX), è la fame diventa sempre più gigantesca finché vengono cucinati addirittura i bestiari medievali che «non sono più gli esseri minacciosi e simbolici, dimoranti nelle regioni dello spirito e dell'allegoria, ma gli ingredienti di un Artusi per palati coriacei e materialisti» (Cavazzoni 2000, XX).

Il ritratto fisico e morale di Margutte si costruisce attraverso un uso parodico del linguaggio gastronomico. I riferimenti a cibi e bevande - come cappone, arrosto, mosto o torta - sostituiscono ironicamente i termini religiosi di una professione di fede: «credo alcuna volta anco nel burro, / nella cervoggia, e quando io n'ho, nel mosto / e molto più nell'aspro che il mangurro; ma sopra tutto nel buon vino ho fede, / e credo che sia salvo chi gli crede» (*Morgante*, XVIII, 115, 4-8), «e credo nella torta e nel tortello: / l'uno è la madre e l'altro è il figliuolo / e il vero paternostro è il fegatello» (116, 1-3). L'elenco di pietanze, che spazia da selvaggina e carni d'allevamento a torte e pesci cucinati con maestria, seguito perfino di certi modi di preparazione, assume la forma di un ricettario poetico tipico della tradizione burlesca. In questo modo Pulci trasforma il cibo in simbolo di un mondo terreno, comico e vitale, estraneo ai codici cavallereschi e al tempo stesso significativo come «preziosa testimonianza antropologica di storia dell'alimentazione» (Leone 2015, 76).

Significativo in questo senso si rivela già l'incipit del *Baldus* (I, 1-60), con l'invocazione alle insolite grasse dee maccheroniche a cui si rivolge Folengo, impegnate tutto il giorno a cuocere maccheroni con cui sfamare e ispirare il loro poeta: «imboccare suum veniant macarone poëtam» (I, 15). Loro vivono in un paesaggio composto da montagne di formaggio, pendii di burro, fiumi di brodo e laghi di zuppa da cui si pescano gnocchi e frittelle, manovrano reti di salsicce, preparano tagliatelle, lasagna, cioè la pasta nelle sue diverse varianti, tra le mille caldaie fumanti. Oppure, sempre attraverso la dimensione simbolica del cibo, veicolata da una sapientemente costruita metafora alimentare, si realizza il passaggio della coppia di innamorati, Guido e Baldovina, in fuga da Parigi e stabilitasi nel paesino di Cipada, che corrisponde all'abbassamento da una condizione sociale elevata e aristocratica a una più modesta e priva di ostentazione. Baldovina abbandona le vesti di broccato per assumere quelle semplici di una massaia. Parallelamente, Guido, deposta la spada, si dedica alla preparazione del pesce, immerso nell'olio bollente tra fumo e crepitio di tizzoni, suggellando così la trasformazione simbolica dei protagonisti attraverso un rito domestico di forte valore emblematico (Cancro, 2019, 892).

Prima di concludere, proponiamo brevi accenni al legame stabilito da Cavazzoni con questo filone degli irregolari, che trova una prosecuzione nei suoi scritti, dove la

narrazione si struttura secondo una logica dell'inverosimile e dell'assurdo, attingendo a una visione del mondo che richiama tanto la comicità grottesca dei predecessori quanto l'anti-razionalismo delle avanguardie. Cavazzoni, come Pulci e Folengo, adotta una lingua volutamente scivolosa, perturbante, che sfugge a ogni norma, caricandosi di valenze parodiche e destabilizzanti. Cavazzoni è un esperto «di linguaggi bassi, franti e maccheronici», di una «scrittura narrativa molto marginale e trasgressiva rispetto alla letteratura ufficiale» (*Incontro con Ermanno Cavazzoni* 1998), opta per una prosa semplice che rifiuta il linguaggio formalizzato, connotato da artificiosità, per il destar lo stupore e per la comicità.

Lo scrittore rilancia questa tradizione nel contesto contemporaneo, offrendo figure di antieroi che si muovono in universi privi di finalismo e struttura. Nei suoi testi - dal *Poema dei lunatici* alla *Storia naturale dei giganti* - i protagonisti sono spaesati, inetti, spesso ridicoli, impegnati in imprese assurde e inconcludenti. Il loro fallimento è ontologico prima che narrativo: non si tratta di eroi sconfitti, ma di soggetti privi di qualunque predisposizione all'eroismo, caricature di un'identità frantumata, deformata, non riconciliata con alcun senso epico della storia. I suoi personaggi «non danno prova di grande valore o coraggio, non compiono azioni straordinarie, anche se Savini», il protagonista del *Poema dei lunatici*, «si lancia in una sorta di indagine, ma l'obiettivo non è molto chiaro, così che il nostro eroe traballante va alla ricerca di qualcosa o di più cose, inseguendo in modo altalenante diversi obiettivi che poi finiscono nel nulla. Abbiamo qui a che fare con personaggi ordinari, comuni, a tratti folli e onirici, che si accingono a raccontare e ad ascoltare i racconti di una folta galleria di personaggi bizzarri e lunatici, a creare delle finzioni che fanno spontaneamente scattare una sana, e delle volte incredula, risata» (Fekete 2023, 62). In Cavazzoni, l'antieroe si fa specchio deformante di una condizione umana segnata dal non-senso, proprio in continuità quindi con la linea demistificatrice avviata da Pulci e Folengo.

Con la *Storia naturale dei giganti*, lo scrittore raggiunge l'esito forse più convincente del percorso narrativo dell'intera contro-epopea dei marginali. Il protagonista, esperto di giganti, di cui appunto sta allestendo una monumentale storia naturale, ha un'approfondita conoscenza della letteratura cavalleresca che, allo stesso modo di *Don Chisciotte*, interpreta come racconto veridico di fatti realmente accaduti. L'anonimo gigantologo esaurisce tutta la carica ideale tratta dalle letture nel recinto della mente: non gira il mondo alla ricerca di imprese da compiere, ma rimane confinato nella propria fantasia ad elucubrare. La parte del trattato offre una ricca panoramica degli usi e dei costumi dell'epoca, spaziando dall'abbigliamento all'alimentazione, dalla sfera sessuale alle manifestazioni di comportamento irrazionale sul campo di battaglia. L'autore dedica particolare attenzione alla descrizione delle pratiche gastronomiche, evidenziando l'attaccamento, di matrice pulciana e rabelaisiana, dei giganti al cibo, in netto contrasto con il disinteresse con cui la dimensione alimentare è rappresentata nel caso dei paladini (Fekete 2023, 81). Uno dei capitoli dell'indagine scientifica è dedicato specificamente a tale tema, e l'analisi dell'alimentazione e del menù quotidiano dei giganti prende avvio dall'episodio di Morgante e Margutte. Da

questo nucleo narrativo si sviluppa un'ampia rassegna che include sia prede di facile cattura - come leoni, orsi e draghi - sia creature insolite e fantastiche quali il catoblepa, l'anfisbena, diversi tipi di serpenti, il rinoceronte, il pegaso cornuto, l'ippopotamo e tanti altri, tutti bizzarri ed eccentrici, specifici a quanto pare delle terre remote di provenienza dei giganti come la Persia, la Libia e la Siria. Ma i giganti, una volta allontanati da questi spazi familiari, vengono «in contatto con una civiltà schifiltosa, non trovando più questi prodotti sul mercato internazionale, si sono adattati» (Cavazzoni 2007, 33).

La connessione tra questi autori si fonda dunque su tre assi portanti: la sperimentazione linguistica, la decostruzione dell'epica, e l'adesione a una poetica che sovverte la logica del mondo rappresentato. Tale convergenza disegna una tradizione letteraria eccentrica e contro-canonica, che rinnega ogni tensione verso l'armonia classica per dar voce a un'epica rovesciata, irriverente e critica verso le retoriche del potere e dell'ideologia dominante. A cui si aggiunge, in varia misura, un quadro da carnevale dove sembrano riattivarsi riti e culti comici sfrenati, si rianimano buffoni, stolti, stralunati e giganti, insomma una letteratura comico-parodica multiforme in cui torna il mondo popolare carnevalesco bachtinianamente descritto anche sotto le forme aggregate della letteratura contemporanea.

## Bibliografia

### Testi

- Cavazzoni, Ermanno. 2007. *Storia naturale dei giganti*, Parma: Ugo Guanda editore.  
 Cavazzoni, Ermanno. 2020. *Il poema dei lunatici*, Milano: La nave del Teseo.  
 Folengo, Teofilo. 2006. *Baldus*, a cura di Mario Chiesa, 2 voll., Torino: UTET.  
 Pulci, Luigi. 2019. *Morgante*, Introduzione e note di Giuliano Dego, Milano: Rizzoli.

### Riferimenti critici

- Battisti, Eugenio. 1982. *Antirenașterea. Cu un apendice de manuscrise inedite*, 2 voll., București: Editura Meridiane.  
 Cancro, Teresa. 2019. *Vagabondi, furfanti e buffoni. Mésalliances inedite e palinodia dell'eroe nel «Baldus» di Teofilo Folengo*, in Francesca Castellano, F.-Gambacorti, I.-Macera, I.-Tellini, G. (a cura di), *Le forme del comico*, Firenze: Società Editrice Fiorentina, pp. 885-899, [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1164](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164), ultimo accesso il 2 dicembre 2025.  
 Capata, Alessandro. 2000. *Semper truffare paratus. Genere e ideologia nel Baldus di Folengo*, Roma: Bulzoni.  
 Cavazzoni, Ermanno. 2000. *Fenomenologia del gigante*, in Luigi Pulci e quattordici cantari, Scelta e introduzione di Ermanno Cavazzoni, Apparati di Daniela Marcheschi, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, pp. III-XXX.  
 Chiesa, Mario, 1991. *Introduzione*, in Teofilo Folengo, *Orlandino*, a cura di Mario Chiesa, Padova: Antenore, pp. I-XXXIV.  
 Dego, Giuliano. 2019. *Introduzione*, in Luigi Pulci, *Morgante*, Milano: BUR Rizzoli, pp. 7-31.  
 Fekete, Monica. 2023. *Riscritture cavalleresche nel romanzo italiano contemporaneo*. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană.  
 Freud, Sigmund. 1989. *Il perturbante*, in *Opere, L'Io e l'Es e altri scritti di metapsicologia*, vol. IX (1917-1920), traduzione di Cesare Mussatti, Torino: Bollati Boringhieri, pp. 4134-4166, 6277-6282,

[https://www.sponline.it/Corsi/Agora/Lettere\\_libri/FreudOpere%20complete%20Bollati%20Boringhieri.pdf](https://www.sponline.it/Corsi/Agora/Lettere_libri/FreudOpere%20complete%20Bollati%20Boringhieri.pdf).

Leone, Marco. 2015. *Cibo e poesia: qualche esempio tra Pulci e Ariosto*, in “L’Idomeneo”, n. 20, pp. 75-84.

Nicosia, Stefano. 2012. *Riscritture del romance nel secondo Novecento italiano*, in “Between”, n. 4, vol. II, pp. 1-19.

Segre, Cesare. 1993. *Baldus, la fantasia e l’espressionismo* in Bernardi Perini, G.-Marangoni, C. (a cura di), *Teofilo Folengo nel quinto centenario della nascita 1491-1991*, Atti del Convegno Mantova-Brescia-Padova, 26-29 settembre 1991, Firenze: Olschki, pp. 21-31.

### **Sitografia**

*Il corpo narrante. Incontro con Ermanno Cavazzoni*. 1998, in “Parol”, no. 14, <http://www.parol.it/articles/cavazzoni.htm>, ultimo accesso il 2 dicembre 2025.