

Aneta Chmiel

Una fine mancata : innovazione o imperfezione?

Romanica Silesiana 1, 92-98

2006

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANETA CHMIEL

Università della Slesia

Una fine mancata – innovazione o imperfezione?

I testi letterari, come si sa, hanno lo scopo di trasmettere esteticamente qualche messaggio, ma nello stesso tempo testimoniano dei limiti dell'esprimersi in modo totale e compiuto. Il concetto di ineffabilità è assai vasto e provoca diverse connotazioni di tipo: l'impossibilità di conoscere, il vuoto, il silenzio, il nulla, l'apertura, l'infinito, il mistero. Queste nozioni, anche se simili non sono sinonimiche. Esse, a loro volta svolgono diverse funzioni, rivelano quello che è difficile o impossibile da verbalizzare, creano l'idea della parola insufficiente e, finalmente, costituiscono una specie di codice del nascosto. I limiti sono determinati dai meccanismi linguistici, ma a volte risultano dall'intenzione e dalle scelte consapevoli degli scrittori. Capita anche che i contenuti espressi in un'opera letteraria trasmettano chiaramente la volontà degli scrittori di tacere o di mettere in dubbio alcune informazioni pericolose, incerte, ambigue. Quali fattori decidono delle possibilità e dei limiti della facoltà di esprimersi? Qual è il rapporto tra il dire e il non dire? Ci sono domande che si pongono dopo la lettura delle opere che, anche se compiute, sono state prive appositamente di loro scioglimento senza cui funzionano in quanto struttura, non funzionando in quanto contenuto. A tali opere possiamo includere le opere con la fine aperta, cioè con la fine non espressa esplicitamente, ma solo suggerita.

La fine mancata può essere nominata «il posto indeterminato» dell'opera letteraria perché possiede la maggior parte delle caratteristiche indicate dagli studiosi a proposito di questo concetto (MARKIEWICZ H., 1996: 54). La fine mancata è plurisignificativa, impossibile da togliere, ma possibile da riempire, non è mai casuale, risulta dalle premesse artistiche dell'autore. Il lettore deve non solo trovare e capire il messaggio nascosto, ma per lo più deve riempire il contenuto mancata con la «propria creazione».

Occorre distinguere le funzioni della fine mancata che, come abbiamo già accennato, a causa della sua indeterminatezza rende soprattutto l'opera aperta, senza offrire delle informazioni sulle vicende conclusive e posteriori dei protagonisti e provocando la moltiplicazione dei significati. Pur partendo da un'idea rigidamente definita, un tale concetto permette di suscitare la partecipazione critica del lettore invitato alla collaborazione con lo scrittore e trattato come una persona intelligente e creativa.

Nello stesso tempo la fine mancata nel caso che ci interessa di più, cioè nel poema *Baldus* di Teofilo Folengo, è il posto indeterminato nel senso strutturale perché risulta dagli obiettivi artistici del genere e dello stile letterario e per lo più possiede il valore figurato. La zucca diventa l'allegoria del mondo letterario dell'autore.

Lo studio dell'opera che verrà analizzata non intende di descrivere il suo contenuto, e neanche la sua struttura, ma piuttosto l'intento con cui è stata scritta e priva della fine. Senz'altro l'autore ha posto l'obiettivo ben preciso ad un oggetto compiuto e regolare. E perché quindi manca la fine? Abbiamo a che fare con un'imperfezione o con una realizzazione dell'intento risultante dai fini prestabiliti? E che rapporto c'è, ammesso che un rapporto vi sia, tra l'obiettivo dell'autore e l'effetto raggiunto? Cerchiamo di trovare qualche risposta a quelle domande.

Il poema *Baldus* secondo le parole dello stesso Folengo appartiene, al contrario delle opere dei suoi grandi predecessori: Omero, Virgilio e Ariosto, all'ambito della *levitas* simboleggiata nell'opera dalla «zucca levis» (*Baldus*, XXV: 621) la dimora dei poeti, la gente bugiarda. Il poeta riconosce anche in questa zucca la sua sede attraverso le parole: «Zucca mihi patria est» che ovviamente sono calcate sull'ovidiano «Sulmo mihi patria est». Le reminiscenze provenienti da Virgilio, Pulci e Ariosto sono numerose, ma mai vere e proprie, perché sempre volte a significato comico (CHIESA M., 1994: 49). Nell'opera vi troviamo moltissimi versi provenienti dai modelli classici, rifatti in maniera scherzosa. Il contenuto dell'opera presenta le avventure di Baldo e dei suoi compagni che intendono di scendere all'Inferno a sconfiggere il Lucifero a guisa degli eroi amati da loro. Nella sua struttura e nella sua narrazione *Baldus* sfrutta i modelli dei cantari e dei poemi cavallereschi. Attraverso una descrizione dettagliata degli eventi, il lettore partecipa ai preparativi del banchetto, può osservare lo sviluppo di una storia d'amore, ammira la vita di Cipada e di Mantova, si meraviglia delle innumerevoli beffe di Cingar e finalmente segue le avventure della compagnia di Baldo che intraprese il viaggio verso l'oltretomba.

Gli studiosi impegnati a vario titolo e con diversi interessi nello studio dell'opera folenghiana, e specialmente del *Baldus* vi troveranno l'eredità di molte direttive dei predecessori. Le analogie, le reminiscenze, gli influssi diretti e indiretti rendono il carattere dell'opera di Folengo parallelo e riferente

alle precedenti. Si sa che questa analogia era un procedimento svolto a seconda del determinato giudizio artistico, concretamente parodistico. Folengo supera i suoi contemporanei e anche gli altri maccheronici, altrettanto sensibili alle questioni letterarie, grazie all'abilità di unire la materia con il modo nel quale il poeta descrive i temi e con il linguaggio maccheronico senza fare un danno alla compagine del poema.

La peculiarità di composizione del *Baldus* può essere riconosciuta come un'unione della struttura epica del mondo presentato e degli elementi che ruotano intorno all'argomento principale. Per mezzo del tradimento del ritmo narrativo tradizionale rotto con l'inserzione di diversi incisi, divagazioni e lentezze, il poema risulta un ibrido dei generi diversi (BACHTIN M., 2001: 167), assume il carattere di una mistione comprendente in sé diverse forme delle quali la maggior parte funziona come il mimetismo formale (CESERANI R., 1999: 63). Il montaggio dei frammenti dei testi letterari già esistenti in un'altra opera diventa un insieme dei prodotti dotati di ricchezze connotative. Il lettore, e prima di tutto il lettore contemporaneo, colpito da un'impressione di aver già letto una storia simile, o di aver già visto le immagini deformate nello stesso modo per esempio nei quadri di Bosch o Breughel. Per lo più, essendo cosciente di aver a che fare con una parodia, e quindi con un riferimento alle altre opere preesistenti, il lettore cade nella trappola di prevedere le vicende future dei protagonisti il loro scioglimento e la forma finale del poema. Ovviamente dopo la lettura del poema in merito, il lettore rimane deluso quando Baldo e i suoi compagni dopo tante avventure entrano nella zucca senza aver realizzato la loro missione. La sorpresa si fa più forte nel momento di riconoscere all'interno della zucca, l'autore stesso, dimostrato anche lui come bugiardo e buffone.

Erat una cococchia,
sive vocas zuccam, seccam busamque dedentrum, [...].
Ad latus ipsius, pro porta grande foramen
Panditur, hincve intrat buffonus, Baldus et altri.

(Era una cucurbita;
diciamola pure una zucca, secca e vuota di dentro, [...].
Nel suo fianco si spalanca, fungendo da porta, un forame notevole,
e per quello entrano Baldo, il buffone, e gli altri tutti).

(*Baldus*, XXV: 600–603, 606–607)

È questa dal punto di vista strutturale la fine del poema. L'opera termina in verità con due versi virgiliani (*Eclogae*, II: 58–59) che, rifatti e dotati delle nuove funzioni parodistiche vogliono suggerire al lettore che l'atto creativo e mentale è stato fatto a rovescio di quel che si doveva fare a seconda delle regole dello stile alto. Non si dovrebbe quindi esporre i fiori al vento né lasciar entrare i cinghiali nelle acque pure. L'autore chiama se stesso dissennato, togliendo a chi gli credeva l'ultima speranza nella serietà del finale.

Alla fine del poema vi si osserva comunque una regolarità che convalida l'omogeneità strutturale dell'opera, e cioè l'invocazione alle Muse maccheroniche: Grugna, la maggiore tra le «sorelle» del poeta, e Pedrala che, secondo Folengo, dovrebbe concedere il favore di cantare le future avventure di Baldo a qualcun altro. Va osservato anche che la prevalenza dei libri del poema finisce con l'invocazione di questo carattere. Il lettore non fatica molto a rendersi conto che i nomi delle muse ricorrono con alta frequenza nel testo. Vengono rievocate le figure di Comina (I, X), Gosa (III, IV), Mafelina (IX, XII), Togna (XVI), Grugna e Pedrala (XXV), Muse in generale (II, VII) sempre in circostanze legate alle funzioni fisiologiche: il bere («Comina ha sete e reclama il boccale»), il dormire («Gosa s'assopisce e russa con la bocca aperta»), il mangiare («ma ormai vedo la brigata dei lettori stomacata [...] e anche a me le Muse han tenuto soppatto il naso»). Il nono libro termina con l'invocazione alla musa Mafelina perché imbadisca al poeta un bel cappone arrosto. Queste scene, messe simmetricamente all'inizio, alla fine di ogni maccheronea e alla fine del poema intero, attirano l'attenzione e provocano alla riflessione sulla struttura del *Baldus*. La cura con la quale il poeta costruisce libro dopo libro non trascurando la regola neanche al termine rievoca fedelmente il modello classico e quello del ciclo cavalleresco. Gli attributi delle Muse maccheroniche: il boccale, il fiasco, i nappi, il bottazzo, il cappone arrosto, la calda polenta, l'insalata, le privano della loro serietà e dignità, cambiandole in caricature non solo delle muse classiche, ma in caricature delle donne in generale. Dunque sia la struttura sia il contenuto, anche se costituiscono il rovesciamento dei modelli, instaurano attraverso i procedimenti parodistici una forma del tutto completa del poema.

Invece un discorso certamente interminabile è quello sulla trama del poema e in particolare sulla mancanza della sua fine. Ad un certo punto Baldo insieme ai suoi compagni si accorge della presenza di uno scimunito a cavallo di una canna, come fanno i bambini, e con un cappuccio pieno di sonagli. Egli danza con Baldo, cade, si rialza:

Inde, manum porgens Baldo, danzare comenzat.
 Baldus amorevolo non hunc semibante refudat,
 it secum ballans, et iens quocunque menatur.
 Compagni rident, optantque videre quid istud
 tandem importabit danzantem tutavia sequentes.

(Comincia la danza, e va a porgere la mano a Baldo.
 Con semibante benigno Baldo non rifiuta,
 e dove costui lo guida va con lui danzando.
 Ridono i compagni, e sempre seguendo la danza sono curiosi di vedere
 come il ballo vada a finire).

Baldo, il protagonista che ha affrontato mille pericoli, ha partecipato alle innumerevoli battaglie, ha battuto gli avversari non solo quelli umani, ma anche bestiali, ha vinto i diavoli e le streghe si lascia condurre senza nessuna protesta da un pazzariello all'interno di una grande zucca. Si tratta di un luogo di tormento per tutti coloro che hanno detto delle bugie: poeti, cantari, astrologhi, chiromanti. La pena che vi devono soffrire è tremenda: dei barbieri, pagati da Plutone, strappano ai pazienti tanti denti quante sono le bugie dette da loro. I denti estirpati rinascono e il martirio non ha fine. Il poeta decide di rimanere in questo posto che riconosce come destinato a lui; invece il futuro di Baldo e dei suoi compagni, lo tramanda a chi è capace di raccontare le loro vicende sotto la protezione della musa Pedrala.

La trama dell'opera diventa sempre più densa, piena dei particolari che la rendono interessante e originale. L'interruzione di questa successione delle vicende nel momento cruciale rende il lettore stupito e disorientato. Il contenuto sembra sottomesso alla forma. Manca una conclusione esplicita e il lettore deve collaborare interpretando indipendentemente una tale decisione del poeta. Una riflessione del genere potrebbe avvicinare il poema folenghiano alle caratteristiche dell'opera aperta se seguisse i principi del testo canonico per eccellenza della riflessione sulla parola letteraria e cioè: *Opera aperta* di Umberto Eco:

[...] l'opera d'arte si propone come stimolo ad una libera interpretazione orientata solo nei testi essenziali. L'intento del poeta consiste nel produrre un'opera in sé definita, ma per stimolare un massimo di apertura, di libertà e di imprevisto.

(Eco U., 1978: 16)

Nell'opera folenghiana non solo la sospensione delle vicende di Baldo costituisce un luogo indefinito. Ve ne sono parecchi altri: le allusioni e le connotazioni locali e contemporanee al poeta e ai primi lettori del *Baldus*, invece ai lettori di oggi poco leggibili e non chiare, per questa ragione costituenti un campo di ricerca degli studiosi e provetti folenghisti. Il lettore viene sorpreso tanto più che nel corso della trama manca qualsiasi anticipazione della fine aperta. Accanto alla commutabilità dell'euforia e della depressione del protagonista viene descritta una continua alterazione dei suoi pensieri alla vittoria su Lucifero e alla gloria eterna che sono in contrasto evidente con una conclusione aperta del poema: l'entrata all'inferno della sede dei bugiardi. L'autore permette al protagonista di provare i sentimenti opposti, essere oscillante nelle opinioni e decisioni servendosi dei metodi tradizionali del narrare e sottomettendo le prove dei protagonisti ai loro tratti del carattere. Il poeta approfitta anche dei nuovi mezzi di trasmissione che rendono l'opera eccezionale in paragone alle altre dello stesso genere.

L'autonomia di composizione del *Baldus* consiste nel creare di esso un tipo del poema tutto nuovo e di grande capienza – sintesi che riesce ad associare il poema eroico, cavalleresco e comico. Nello svolgimento dell'intreccio narrativo questa ibridazione dei generi si realizza attraverso le sorti convergenti e divergenti dei protagonisti, tramite le divagazioni nel corso di narrazione, la rivelazione parziale dei segreti, la polifonia, la simbolica dei gesti e degli oggetti e le esperienze oniriche del protagonista.

La mancanza di conseguenza e le decisioni imprevedute di Baldo, il ruolo del caso o delle forze sovranaturali causano la rottura della tradizionale regola dell'«obiettivo narrativo» e i singolari intrecci secondari nominati altrimenti le novelle, assumono una certa autonomia in paragone alla struttura soprastante dell'intreccio principale. Nel caso del *Baldus* è difficile parlare tuttavia della mancanza di conseguenza, siccome si ha a che fare con la parodia, e quindi con l'opera che sfrutta come base un'altra di solito conosciuta. È possibile interpretare il *Baldus* in un altro modo che attraverso gli schemi proposti una volta? È cambiato qualcosa nella sua decifrazione e valutazione? In quanta misura si può accettare questi sensi e questi giudizi?

Senza dubbio quello che non è stato detto nell'opera non è un'espressione della debolezza dell'autore, e neanche qualche imperfezione. *Baldus* è una prova di maturazione del poeta che rimane uno dei rappresentanti del plurilinguismo e dell'espressionismo rinascimentale. Le sue scelte artistiche non sono casuali ma ben determinate che rispecchiano i gusti e i comportamenti di una certa società. La raffigurazione della casa della fantasia con la zucca potrebbe assumere il significato di un'allegoria pessimistica riguardante l'inutilità dell'arte dello scrivere, ma una tale riflessione sarebbe eccessivamente romantica (GOFFIS C., 1950: 235).

Il poema di Folengo tradisce il carattere carnascialesco a causa di una rappresentazione ambivalente della gente, della mancanza di una fine univoca, una teatralità esteriore nelle rappresentazioni dei protagonisti, e il riso che viene ridotto allo schermo e all'ironia.

Nel caso del *Baldus* tra le interpretazioni della fine non espressa vi si può distinguere quella dell'incertezza e della mutevolezza dell'uomo e del mondo provate dallo scrittore e quella del dualismo magico nell'opera folenghiana. Secondo ambedue le possibilità la coesistenza degli elementi: cioè della favola di avventure di un eroe considerata come l'omaggio ai grandi predecessori e della parabola della sorte umana impossibile da prevedere e da controllare in modo pieno, rendono il poema folenghiano aperto alle letture e interpretazioni attualizzate dal pubblico di diverse epoche, perché il vuoto ispira sempre il desiderio di riempirlo e l'enigma spinge a risolverla.

Bibliografia

- BACHTIN M., 2001: *Estetica e romanzo*. Torino, Einaudi.
CESERANI R., 1999: *Guida allo studio della letteratura*. Bari, Laterza.
CHIESA M., 1993: *Il parnasso e la zucca: la letteratura secondo il Folengo*. Firenze, Olschki.
ECO U., 2000: *Opera aperta*. Milano, Bompiani.
FOLENGO T., 1925: «Baldus». In: *Idem: Maccheronee*. Bari, Laterza.
GOFFIS C., 1950: *La poesia del «Baldus»*. Genova, Editore F. Ceretti.
MARKIEWICZ H., 1996: *Wymiary dzieła literackiego*. T. 4. Kraków, Universitas.