

ARS COQUINARIA, ARTUSI E ALTRE MENSE

Sapiens dictus a sapore.  
*Una Buccolica «grossa» e «sottile» nel  
Banchetto de' mal cibati di Giulio Cesare Croce*

LUCA VACCARO

Alma Mater Studiorum-Università di Bologna  
Corresponding author e-mail: [luca.vaccaro2@unibo.it](mailto:luca.vaccaro2@unibo.it)

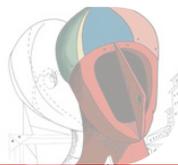
**ABSTRACT**

*La poesia, in quanto «attività intellettuale che fruisce di sue particolari forme», può ricorrere a un immaginario collettivo per raffigurare una determinata situazione o un problema oggettivo. La reductio ad artem che Giulio Cesare Croce sceglie di percorrere nella commedia del Banchetto de' mal cibati (1591) segue i canoni stilistici di una poesia-pharmakon, che, nel conservare le peculiarità della materia «teatrica» propria della «Buccolica» teorizzata da Tomaso Garzoni, accoglie nel tessuto connettivo di un «soggetto» diegetico «fastidioso» (quello legato alle «gravi infirmità» sopraggiunte negli anni 1590 e 1591) due esempi di «cornucopie consolatorie»: l'«anti-cucina» del cuoco Magrino; e la bizzarra parodia del Pastor Fido di Battista Guarini, inclusa da Croce nell'atto III, scena 1 della commedia.*

*Poetry, as an «intellectual activity that enjoys its own particular forms», can resort to a collective imagination to depict a specific situation or an objective problem. The reductio ad artem that Giulio Cesare Croce chooses to follow in the comedy of the Banchetto de' mal cibati (1591) follows the stylistic canons of a poetry-pharmakon that, in preserving the peculiarities of the «theatrical» material of the «Buccolica» theorized by Tomaso Garzoni, welcomes into the connective tissue of a «annoying» diegetic «subject» (the one linked to the «serious infirmities» that occurred in the years 1590 and 1591) two examples of «consolatory cornucopias»: the «anti-cuisine» of the cook Magrino; and the bizarre parody of the Pastor Fido by Battista Guarini, included by Croce in act III, scene 1 of the comedy.*

**KEYWORDS**

*Tomaso Garzoni, Giulio Cesare Croce, Domenico Romoli, Buccolica, Banchetto de' mal cibati, poesia-pharmakon*



## Buon gusto e buona maniera

**N**ella storia dell'uomo *sub specie alimentaria*, la cucina ha da sempre costituito una delle più grandi metaforologie della vita. Luogo d'incontro di cibi liquidi e solidi, di brodaglie, sughi, salse e carni, grasse e magre, di tempi e durate di cottura, di tradizioni e culture, di materie, utensili e arti, la scienza della cucina si sostanzia nella riflessione letteraria principalmente all'interno del campo dell'eloquenza e nel processo di stilizzazione del linguaggio poetico che fa capo alla retorica.<sup>1</sup> Col tono pacato di chi vuole esaminare la questione, Olindo Guerrini ha fatto notare che un «grande artista sarebbe chi potesse far gustare ai lettori il sapore di un cibo, come un poeta fa loro vedere con evidenza la calma di un paesaggio o la tempesta di un'anima».<sup>2</sup> Non si vuole con questo privilegiare qui arbitrariamente il dato estetico, quanto piuttosto ricordare che il *gusto* si collega alla *sensibilità* poetica di un autore e al *significato emotivo* che egli riesce a esprimere nei confronti di un *giudizio* sottoposto esclusivamente alla ragione.<sup>3</sup> La conoscenza, del resto, si rapporta al gusto nella misura in cui l'attività del sapiente (del *sapiens*), o se si vuole del poeta, si relaziona a quella del *gustante*, cioè a colui che desidera innanzitutto dare sapore con la propria *maniera* alle intensità gustative che ruotano attorno ai concetti, alle immagini e alle parole. Piero Camporesi ha illustrato bene le ragioni di fondo alla base di questo complesso discorso, tracciandone un sentiero nel volume *La terra e la luna. Alimentazione, folklore, società*:

[...] Pulsioni occulte fermentano nei nostri visceri, manovrando simpatie ed antipatie istintive, alzando un reticolo di attrazioni e di repulsioni, selezionando e suggerendo, annusando attraverso i canali olfattivi realtà diverse, esplorando il cosmo commestibile col periscopio dei dotti nasali e con le antenne del tatto, le mani. Naso, e mani, preziosi strumenti d'accertamento, di sondaggio preliminare della realtà cibaria, sigilli individuali del gusto. Palato collettivo e scelta soggettiva, memoria storica e inconscio biologico, etnia e famiglia, trasmissione impersonale e sedimentazione privata pilotano l'alfabeto personale, il *langage*, che sovrintende al codice gastronomico personale. La storia della distribuzione e della fruizione dei beni di bocca, di cui tutti sono (o sono stati) alunni (da *alere*), e da cui tutti sono stati nutriti e allevati, è parte integrante della vita alimentare, scuola materna permanente, cordone ombelicale che non deve mai essere tagliato. Essa ha i suoi centri, i suoi spazi, i suoi santuari. Mercato, bottega, negozio, cucina, tavolo, forno...<sup>4</sup>

Dalla manipolazione al gusto, dai saperi ai sapori, dai suoni agli aromi, dagli odori ai profumi: specie se si guarda all'ideologia alimentare della vecchia società, in particolare di fine Cinquecento e d'inizio Seicento, il linguaggio della tavola si apre alla sapienza gastronomica interpretando nuovi riti culinari, illustrando le preparazioni delle vivande e le proprietà dei cibi, e contestualizzando il modo in cui esse devono essere presentate e consumate. La cucina nel Cinquecento si specializza nelle «cattedre di leccardia» delle corti, e attraverso l'esperienza pratica e la dottrina degli uomini del mestiere si allarga entrando



nelle scuole e nelle accademie.<sup>5</sup> Sono soprattutto i «maestri» e i «dottori» di questa scienza a uscire ora allo scoperto, e a far conoscere «quanto di leccabono in tutta» la loro arte «si ritrova».<sup>6</sup> Uno di questi, il famoso *Pan-unto*, Domenico Romoli, autore nel 1560 della *Singolar dottrina* (Venezia, M. Tramezino, 1560),<sup>7</sup> è uno tra i primi cuochi a individuare nella corte l'ambiente ideale per formare i nuovi «ministri» addetti ai servizi delle cucine e delle tavole principesche, secondo precise gerarchie che poggiano inevitabilmente le loro basi su specifiche competenze professionali.<sup>8</sup> Al vertice della brigata di cucina c'è la triade costituita dallo scalco, dal trinciante e dal bottigliere, estendibile al maestro di casa e al maggiordomo; e a seguire lo spenditore, il cuoco «segreto», il credenziere, il dispensiere, il panettiere, il soprastante al piatto, il coppiere, sino ad arrivare ai camerieri, agli scudieri e ai paggi.<sup>9</sup> La progressiva ascesa della scienza della cucina non si ferma però a qualificare i ruoli professionali, ma giunge a imporsi anche nell'ambito delle applicazioni tecniche, e di conseguenza nel linguaggio letterario. Con questo tocchiamo forse uno dei punti centrali delle riflessioni che riguardano l'arte culinaria: la possibile «scientificità» della disciplina. Tomaso Garzoni, una delle voci più sensibili alla questione della scienza culinaria nel panorama della letteratura tardo-cinquecentesca, dedica all'argomento almeno due significative dissertazioni. La prima, maggiormente nota, è quella che si legge nel *Discorso XCIII della Piazza universale di tutte le professioni del mondo*.<sup>10</sup> La seconda, meno conosciuta, è quella che invece occupa due capitoli, l'ottavo e il nono, dell'ultima opera a stampa edita dall'autore romagnolo nel 1589, *La sinagoga degli ignoranti*. Qui, la discussione è introdotta prendendo spunto dalle vane occupazioni dei cosiddetti specialisti della «rettorica», contro cui Garzoni orienta le sue critiche, ricorrendo a «note di un grottesco intenso» animato da punte d'ironia e da una tendenza alla *decezione*.<sup>11</sup> Il discorso dell'autore pare infatti contraddirsi in una continua mescolanza di serio e faceto: ciò che ne esce fuori è una trattazione volutamente ambigua, fatta di sali arguti, che si avvale del sistema della *rota Vergilii* per illustrare i tre principali «studi» con cui gli «ignoranti» riescono a guadagnarsi tra i mortali la fama poetica. Abbiamo così la *Bucolica*, qualificata dall'*humilis stylus*; la *Georgica*, propria di quei poeti che «ficcano il capo in terra e si dilettono di cacciare il naso dietro alle vacche ed alle pecore» (*mediocris stylus*); e infine l'*Eneida*, a cui spetta il primato del *gravis stylus*. La *Bucolica* è propriamente l'attività di coloro che insegnano a «mangiare» e a «bere»:<sup>12</sup> ad essa Garzoni rivolge le sue principali attenzioni, riflettendo sulla moda stravagante dei letterati del suo tempo di intendere la «scienza della cucina» come un'arte totale, alla quale rapportare tutte le altre discipline:

[...] Questo adunque è lo studio della *Bucolica* nel quale versano gli ignoranti, il qual consiste in due lezioni principali: l'una del mangiare, l'altra del bere. Né mai fanno vacanza alcuna essendo tanto diligenti alla scuola della cucina che sempre vi son dentro. Dove la lor grammatica che studiano non consiste in altro che in accordare l'appetito con le vivande; la rettorica, in discorrer politamente di tutte le specie di sapori, guazzetti, potacchi e leccardie; la poesia, in descriver la rotta di Ghiara



d'Adda in versi spezzati di zampetti, di gropponi e di polpette; l'aritmetica, in numerare i piatti che son venuti in tavola per pasto antipasto e dopo pasto; la geometria, in tor la misura con un cortello [...]; la logica in provare un piatto di polenta o di gnocchi come son fatti; la musica, in far correre uno spedo per armonia a forza di vento o molinello...; l'astrologia, a cercar per l'aria tordi, pernici, fagiani ed altri uccelli [...]; la filosofia, in inquirer qual pollaro è meglio fornito d'alcun altro; la prospettiva, in specular la vista d'un fiadone o d'una tartara composta per eccellenza; la legge civile, in formare un digesto di tutte le sorti di vivande che devorar si possino; la medicina, in pigliar quattro pillole innanzi che si vada a pasto o banchetto; l'arte della caccia, in cercar animali selvatici [...]; l'arte dell'agricoltura, in far serragli da conigli, da cervi, da caprioli ed altri animali per bisogno del ventre; l'arte della milizia, in dar l'assalto a un pollaro di notte e far prigionie il re di Capadocia [...]; l'arte della lana, in fasciare una cordella del suo reticello [...]; l'arte teatrale, in fare uno apparato da signore di mille sorti di cibi [...]; l'arte della pastura, in pascer se medesimi compitamente; l'arte del navigare, in menare i remi delle ganasse a tutta voga per far più presto.<sup>13</sup>

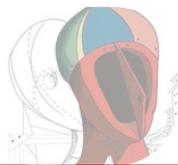
Naturalmente l'interesse di Garzoni non è tanto quello di inquadrare il discorso sulla *Bucolica* nel campo della conoscenza storica, o almeno non è solo questo. Le ragioni che muovono il letterato a compiere un affondo sulla retorica culinaria sembrano piuttosto dipendere dalla scelta di portare allo scoperto la fantasia comica che sta dietro il modo d'intendere la *Bucolica*, come un'arte in grado di dare credito a tutte le altre scienze. Nessuna sorpresa allora se il contenuto di queste riflessioni si ritrova in un poemetto giocoso di un noto lettore di Garzoni, il cantastorie bolognese Giulio Cesare Croce, e precisamente nella *Sollecita et studiosa Academia de golosi*, un componimento di 415 versi in terza rima, chiuso da quartina finale.<sup>14</sup> L'opera, uscita a Bologna per i tipi di Vittorio Benacci nel 1602, è dedicata proprio all'autore della *Singolar dottrina*, il «molto goloso, e tutto leccardo M. Pan Unto», Domenico Romoli, e si realizza nel pieno di un discorso retorico aperto da una riproposizione del celebre *topos* lucreziano dei «soavi licor», qui materia per un *rencontre* letterario modulato sull'immagine della poesia-*pharmakon*.<sup>15</sup> Croce è del resto un autore che vuole sempre far conoscere l'orizzonte intellettuale e sociale della sua poesia, la quale, prima ancora di tradursi in fatto estetico, è espressione di una struttura ideologica. Per fare poesia – scrive il nostro autore nell'operetta *Il tre* – è necessario disporre di «inventione, elocutione, et ortografia», e dunque di una certa preparazione letteraria.<sup>16</sup> Se infatti «l'utile» costituisce «il fine della poesia», il «diletto» rappresenta il «mezzo per conseguir quest'utile».<sup>17</sup> L'idea stessa di una poesia come medicina e “consolazione”, che dev'essere addolcita col miele della lira, è forse la spia primaria e più scoperta che lega Croce a Tasso, e al significato che l'autore della *Liberata* conferisce alla similitudine lucreziana. Il modo con cui il letterato bolognese presenta nel poemetto la sua riflessione sull'arte *Bucolica* segue ad ogni modo i termini principali di una comunicazione umoristica, che fonda le sue radici in una forma di comicità «grossolana», ma di base intellettuale, che si palesa nel contrasto tra il fatto e l'idea, e più nello specifico nel capriccio di trasportare l'arte gastronomica praticata dal dedicatario del componimento, il cuoco Domenico Romoli, in un'operetta



che, nel voler essere «unta, bisunta et leccarda», mira a intrattenere tanto i villani, quanto i gentiluomini.<sup>18</sup>

Questo è il fine del miele poetico (la «medicina gentile») che Croce desidera somministrare sia a coloro che sono abituati a gustare «i cibi grossi et rusticali» (i villani), sia a coloro che sono spesso stretti da «diete» e «servituali» (i «gentilhuomini»).<sup>19</sup> Per saldare questa sua ispirazione poetica alla filosofia della cucina, l'autore si avvale dello strumento dell'analogia: immagina la cucina come il *set* di un'opera d'arte totale, inquadrando in un'esperienza estetica (*Erlebnis*) tutte le singole discipline che, a vario titolo, risultano a loro modo coinvolte nella manipolazione dei «beni di bocca». Ciò che viene fuori è un poemetto scandito da un'«arte diluviatoria» – come la definisce lo stesso autore –, in larga parte vicina al dettato teorico della *Bucolica* esposto da Garzoni nella *Sinagoga degli ignoranti*, la quale si riflette in un'«estetica della profusione» tutta giocata sull'oscillazione retorica.<sup>20</sup> Ne riportiamo qui un estratto:

La scuola de golosi è la cucina, ivi sta il lor sapere, e la lor scienza, ivi il gimnasio d'ogni lor dottrina.	3
E se fu di valor, e d'eccellenza anticamente la scola socratica, questa seco camina a concorrenza.	6
Ei primamente studian la grammatica nell'accordar col gusto le vivande, e le spetie col caso vanno in pratica.	9
La rethorica poi ch'ivi si spande, con essaltar i grassi, e buon bocconi, i quali abondan da tutte le bande. [...]	12
Qui ancor la poesia par che s'ascolta, et in versi di polli, e di capretti si fan vari poemi in rima sciolta.	18
L'aritmetica ancor par gli dilette coi piatti, e le scodelle annoverare, di carne, di minestra e di guazzetti. [...]	21
La geometria con queste in un drapello ne vien mentre, che piglian la misura a una forma di cacio col coltello.	27
Son eccellenti ancor nella pittura, e una pezza d'arosto colorire fanno, se ben non ha l'imprimitura. [...]	30
Nel far teatri han sì lor menti dotte, che fanno un apparato da signore in tavola, quand'han le robbe cotte. <sup>21</sup>	93



Dalla trattazione sull'arte *Bucolica* messa a punto da Garzoni al poemetto di Giulio Cesare Croce, l'esito del discorso appare il medesimo: la *Bucolica*, o ancor meglio la *Buccolica*, è un'«arte teatrale», una specie di arazzo che aspira a porsi come un'opera d'insieme. Gli studenti apprendono quest'arte in «Accademia» e ne diventano esperti («Rettori») – scrive Croce – quando, all'infalibile studio della scienza gastronomica del Panunto, aggiungono la lettura dei testi dei giuristi – come Prospero Farinacci e Iacopo Sadoletto –, dei filosofi – come Panezio da Rodi –, dando infine condimento al tutto seguendo l'estro poetico di Giovanni Boccaccio, Aldo Manuzio, Giulio Cesare Brancaccio, Giovanni Andrea dell'Anguillara, Giovanni Cieffalo e Lodovico Dolce:<sup>22</sup>

In conclusion, colui che l'intelletto più sveglia in trovar vari condimenti, per Rettor de lo Studio vien eletto.	396
Sotto esso tutti stan lieti i studenti, e quando senton de la squilla il suono, cioè de' pignattoni i movimenti,	399
corrano tutti in men ch'io non ragiono, a la lettura, et aprono il Boccaccio, che l'han per un autor perfetto, e buono.	402
E se v'è qualche rima, che dia impaccio, tosto vanno la tavola a trovare, e adoprano il Manutio, et il Brancaccio.	405
Così si vengon poi ad abboccare con l'Anguillara, e 'l Cieffalo, e le terze rime del Dolce ancor voglion gustare. [...]	408
Qui dunque si fan gli huomini periti sopra i piatti di peltro, e di maiolica, qui dansi i maccaronici quesiti, e vi si studia sempre la Buccolica. <sup>23</sup>	415

### Due «mirabili» esempi di «cornuocopie consolatorie» nel *Banchetto de' mal cibati* di G. C. Croce

Specie se si guarda all'ideologia alimentare della vecchia società, la reciprocità operante fra la generazione e la corruzione degli alimenti assume un ruolo centrale in due gradienti principali della *dispositio* letteraria:<sup>24</sup> quello dell'*ordo naturalis*, riguardante il normale stato espressivo dei pensieri e delle parole, e all'opposto, quello dell'*ordo artificialis* della figura (*figurae sententiae* o *elocutionis*). L'agitazione interna che anima e muove le sostanze, ponendole in continua lotta tra loro, ci ricorda infatti che in natura la «generazione di una cosa è corruzione di un'altra», e che al contempo «la corruzione di una cosa è generazione di un'altra».<sup>25</sup> Senza voler invadere il campo della filosofia aristotelica, si può asserire che l'esplorazione dell'arte della cucina – a partire dalle dinamiche che toccano la trasformazione



del cibo – assume un posto di primo piano anche nel contesto della comunicazione poetica, ancor più se si condivide l’idea sostenuta da Karl Rosenkranz secondo cui «ogni poesia, ogni arte è, al cospetto della realtà, l’inconsueto».<sup>26</sup> Basti semplicemente pensare alla *generazione relativa* che fa capo alla materia e alla forma, e alla sua rappresentazione in letteratura nelle tipologie del cambiamento: da una parte l’*alterazione* (il “cambiamento qualitativo”), dall’altra l’*accrescimento* e la *diminuzione* (il “cambiamento quantitativo”).

Ci accorgiamo a questo punto che un discorso poetico, che voglia riconoscere alla fantasia artistica una sua frontiera estetica e stilistica, ha bisogno per compiersi di una *verosimiglianza ideale* delle immagini e di una eventuale loro deformazione o falsificazione. Naturalmente la scelta delle immagini ha il suo peso, specie quando un autore si avvale di procedimenti retorici che toccano le tre categorie della *generazione*, a loro volta soggette a possibili meccanismi comici o umoristici, a seconda della situazione e del luogo comune o letterario.<sup>27</sup> Non è tanto la maestria nella manipolazione dei pensieri astratti quello che conta, quanto il «visibile parlare» del poeta: è questa condizione a dare spessore figurativo all’ambivalenza della parola, consentendo a un autore di calibrare il peso della *verosimiglianza ideale* e il carico delle suggestioni visive, dall’*accrescimento* – da intendere come quel processo che va dal piccolo al grande – al suo contrario, la *diminuzione*, fino ad arrivare all’*alterazione* linguistico-grammaticale.<sup>28</sup> Parlare però di *verosimiglianza ideale* significa condividere essenzialmente l’assunto che l’«innaturalità», ossia ciò che si mostra come una deviazione e uno scarto da una presunta norma generale o da un canone artistico-letterario, porti sempre con sé un’autentica «naturalità», da misurare con i gradienti dell’armonia e dell’asimmetria: «quel che è preda del diverso» – scrive al riguardo Karl Rosenkranz – «deve per forza essere conformato secondo la sua verità», il che equivale a dire che l’«andare oltre la misura del simmetrico» può produrre il comico.<sup>29</sup> L’isola poetica di Giulio Cesare Croce è da questo punto di vista «un mondo che non conosce limiti precisi»: è un universo in cui manca la misura, dove tutto può essere immensamente grande o immensamente piccolo.<sup>30</sup> La comicità dell’estetica popolare dispiegata dal poeta, infatti, non prende tanto le mosse dall’assurdo, quanto semmai dal caso: sono i versi dell’autore – per adottare ancora le parole di Rosenkranz – a parodiare la «bruttezza del caso» e a sfamare la «mobilità fantastica» della sua trasfigurazione comica, che alle volte può cadere anche nel tetro.<sup>31</sup>

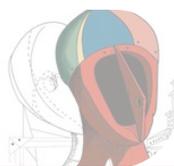
Le linee di questa materia comica, che nella scrittura di Croce assume le forme «di un *metodo*, di un tipo di rapporto col mondo»,<sup>32</sup> sono quelle che si incontrano nella commedia del *Banchetto de’ mal cibati*, testo che, tra l’uscita della *princeps* nel 1591 e l’anno di morte del suo autore, il 1609, ebbe sei edizioni, seguite da tre ristampe pubblicate postume nel 1614 (Firenze, Lorenzo Arnesi), nel 1623 (Bologna, Eredi del Cochi) e nel 1663 (Orvieto, Palmiero Giannotti).<sup>33</sup> L’opera rientra ad ogni modo nel repertorio dei testi teatrali di Croce collegati alla tradizione letteraria rinascimentale delle commedie regolari, quali ad esempio *La Farinella*, *Il Tesoro*, *Sandrone Astuto*, o *Tartuffo*,<sup>34</sup> e presenta una struttura in tre atti e



in terza rima, derivando dal teatro latino il nodo principale dell'azione scenica, costruita attorno al *topos* del convito, qui giocato sul realismo crudo e lugubre di un evento storico: quello dell'«aspra» carestia che colpì Bologna negli anni 1590 e 1591, esorcizzata però in chiave farsesca attraverso un «comico aparato» che fa dell'elogio dell'arte della cucina il mezzo per consolare e sollevare dalla miseria della fame.<sup>35</sup> La trama della commedia si inquadra infatti interamente dentro il contesto cerimoniale di un banchetto nuziale e delle sue fasi preparatorie, dirette a festeggiare le nozze fra due giovani: Messer Sterile, discendente dal ceppo «de gli Estremi», e Madonna Carestia, figlia di Messer Pocoraccolto e di Madonna Tristastagion. Tutto quel che è l'atto dello scrivere creativo di Croce si idealizza qui in una «bruttezza» frutto del «caso» e della «necessità», ponendosi sotto i «colori comici» di losche maschere tematiche, destinate a ritrarre i diversi volti della morte.<sup>36</sup> È decisamente l'area della *bruttezza* che consente a Croce di tendere la deformazione manieristico-barocca verso effetti poetici che più si confanno al suo gusto dell'orrido e del ripugnante, sempre iscritto in una cornice umoristica che vuole nascondere dietro alle vesti del risibile la «mestitia» e la «malenconia» dei tempi.<sup>37</sup> Il *corpus* onimico dei candidati invitati da Messer Pocoraccolto a presentarsi al banchetto rivela infatti una serie di nomignoli parlanti (*nomina sunt consequentia rerum*) spregiativamente comici, alle volte antifrastici, ma portatori di un ideologema, specchio dei mali che tormentano le moltitudini: «Messer Distrutto», «Messer Disfatto», «Messer Debile», «Madonna Fame», «Messer Apetito», «Messer Poca pecunia», «l'Asciutto», «il Magro», «il Scarno», «il Smorto», «Madonna Pocagioia», «Messer Disagio», «Madonna Povertade», «Madonna Estremitade».<sup>38</sup> Sono queste preferenze onimiche che condividono il loro grado di allusività nel binomio *nominal/res* e che Croce adotta anche per denotare i componenti della brigata di cucina di Mastro Magrino: da una parte troviamo lo scalco «Messer Bisogno», il sensale «Messer Disagio», le dispensiere «Madonna Pocarobba» e «Madonna Sotigliezza», e la cameriera «Madonna Povertà», dall'altro i servi «Tirato», «Sparagna», «Fastidio» e «Travaglio».

L'arte del Croce non si sottrae dunque dal rappresentare il ripugnante, il male e l'immondo: essa – come riferisce lo stesso autore nel *Prologo* della commedia – non solo «nasce dal vero», e dunque «dal tempo, e da l'occasione», ma si serve del miele della poesia-*pharmakon* come veicolo per mitigare l'asprezza di un «soggetto» drammatico che risulta di per sé «fastidioso».<sup>39</sup> Questo è quanto dichiara l'autore nella lettera di dedica inclusa nella *principes* del 1591, indirizzata al patrizio bolognese Alessandro Nascentori:<sup>40</sup>

[...] Io per lasciare perpetua memoria a' Posterì di tanta calamità, ho composto la presente operetta, intitolata *Banchetto de' mal cibati*, nella quale, sotto colori comici, si viene a trattare della grandissima carestia di questi tempi, et delle gravi infirmità, et altri strani accidenti successi in questi due anni cattivi, e pessimi, cioè 1590 et 1591. Il soggetto è fastidioso, et più tosto da mettere in silenzio, che publicarlo, essendo cosa noiosa, et di poco spasso, ma essendo stato interessato anchor io in simili negotii, non ho potuto trattener la mia Musa, che non sfoghi alquanto la fantasia. Et sì come



l'Eccelesante Medico nel dare la medicina a l'infermo, sparge sopra di quella zuccaro, o altra cosa odorifera, e grata, acciò non sia tanto amara, e cativa al gusto di lui, similmente anch'io col far comparire in scena personaggi allegri, e ridicolosi, hora con qualche parlamento faceto, hora con qualche moralità, spero porgerla più piacevole a l'orecchie degl'Ascoltanti. [...]

Di Bologna il dì 30 Ottobre 1591.

Di V.S. Molto Illustre  
Perpetuo Servitor  
Giulio Cesare Croce.<sup>41</sup>



Roma, Bibl. Nazionale Centrale, 6. 2.H.50.4, Giulio Cesare Croce, *Banchetto de' mal cibati* [...], Bologna, Fausto Bonardi, 1591 (Frontespizio).



Roma, Bibl. Universitaria Alessandrina, XIV a.10-11, Giulio Cesare Croce, *Banchetto de' mal cibati* [...], Ferrara, Vittorio Baldini, 1592 (Frontespizio).



Venezia, Bibl. Nazionale Marciana, DRAMM. 3790, Giulio Cesare Croce, *Banchetto de' mal cibati* [...], Ferrara, Vittorio Baldini, 1596 (Frontespizio).



Milano, Bibl. Nazionale Braidense, RACC. DRAM. 2140, Giulio Cesare Croce, *Banchetto de' mal cibati* [...], Ferrara, Vittorio Baldini, 1598 (Frontespizio).



Bologna, Bibl. Comunale dell'Archiginnasio, GELATI 16. B. VII. 13 op. 5, Giulio Cesare Croce, *Banchetto de' mal cibati* [...], Ferrara, Vittorio Baldini, 1601 (Frontespizio).



Bologna, Bibl. Comunale dell'Archiginnasio, 17 IX 028, Giulio Cesare Croce, *Banchetto de' mal cibati* [...], Ferrara, Vittorio Baldini, 1609 (Frontespizio).



Negli aspetti più originali di quest'arte impiegata da Croce, due sono in particolare gli episodi che a nostro avviso si iscrivono nel labirinto delle fantasie poetiche che denotano la cultura letteraria dell'autore. Il primo è quello che nell'atto II, scena 4 della commedia ha come protagonista Mastro Magrino, anch'egli un doppio negativo di quel cuoco Grassino che in tempi più antichi soleva far banchetti sontuosi di una certa «importanza».<sup>42</sup> La lista delle pietanze che questo cuoco si appresta a cucinare in vista del banchetto nuziale fra Messer Sterile e Madonna Carestia ha però dell'incredibile e affonda le sue radici retoriche in una *contradictio in adjecto* che sfuma nell'insulso, da intendere qui come lato ideale dell'orrendo. Dalla succulenta immaginazione di Mastro Magrino zampilla dunque quella «mirabile cornucopia consolatoria», che si mostra come una negazione della bella forma attraverso una deformità che nasce dalla miseria della realtà circostante e in parte da una parodia in chiave lugubre della mitografia del Paese di Cuccagna.<sup>43</sup> Il *repellente* nella poesia di Croce riflette quindi un'immagine del reale che nasce dalla dissoluzione della forma, da una «controcultura»,<sup>44</sup> la quale a sua volta nelle categorie dell'informe e del «mondo del pressapoco» trova modo di dar voce a quell'immaginario collettivo che specialmente nella putredine degli *animalcula* riversava l'incubo della fame e della morte.<sup>45</sup>

Occorre però dire che dove c'è impurezza c'è anche un sistema che si misura nell'idea di una relatività che si definisce non come qualcosa di fuori posto, ma come un sottoprodotto di un'«ordinazione sistematica delle cose».<sup>46</sup> Corna di lumache, pasticcio di teste di mosconi, polpette di calabroni, costole e rognoni di api, «piè di mossolini», intestini di vespe, fegati di mosche, cervello di una pulce, zampe di pipistrello, milze di ranelle, minestre di occhi di grilli, torta di lingue di tafani, uccisi nientemeno che a colpi di balestra («pallestra»), *potage* di cuore di ragni, coscette di rana, polmoni di cavallette, bracioline di cicale, pance di scarafaggi, petto di bruco, lardo di tartaruga, grasso di sanguisuga, prosciutto e corata di talpa, frittata di farfalle e formiche, sono tutti cibi «insulsi», prodotti dalla fantasia culinaria di Magrino. Sono «castelli in aria» (III,1) che si contraddicono per la loro stessa irrealtà, immaginati però dal cuoco come se fossero veri tagli di carne, da cucinare secondo le principali tecniche di cottura previste dalla tradizione gastronomica occidentale: alla fiamminga, in gelatina, soffritte in padella, allo spiedo, in casseruola («a brulardello»), in guazzetto, in brodo, bollite o arrosto.<sup>47</sup> Nell'«anti-cucina» di Magrino, i confini tra il commestibile e il non commestibile sfumano dunque in una specie di sogno privo di logica, fatto di bocca e di ventre, dove gli alimenti costituiscono un menù di ripiego.<sup>48</sup> Quelle elencate dal cuoco sono infatti tutte pietanze che – per dirla con Mary Douglas – «non sono né pesce, né carne, e neppure volatili»: sono principalmente insetti e rettili, animali che a differenza dei quadrupedi brucano o strisciano, i quali non hanno padrone, e che per queste stesse ragioni si configurano nella fabbrica dei sogni del popolo come figurazioni dell'impurità, della morte e del caos.<sup>49</sup> Il monologo di Magrino, recitato alla presenza del fedele scalco Bisogno, merita qui di essere riprodotto integralmente:



Messer Bisogno, certo vi prometto portarmi bene, ch'io son huom di core, e bramo di servirvi nel gambetto.	337
E primamente vuo' far un sapore di corna di lumache, tanto raro, ch'al mondo mai non si gustò il migliore.	340
E perché 'l tutto ben vada del paro, un pastizzo di teste di mosconi farò, che a tutti sarà grato e caro.	343
Polpette buone poi di calavroni, e trippe di budel di reatino, e d'un'ape le coste et i rognoni.	346
Una suppa de' piè di mossolini, un quarto d'una vespe a brulardello, col magon, e la rete, e gl'intestini.	349
Un fegato di mosca, et il cervello d'un pulice soffritto in la padella, e geladia di piè di pipistrello.	352
La milza vi sarà d'una ranella fatta a guazzetto, e una buona minestra d'occhi di grillo, ogn'un la sua scodella.	355
Vuo' far anchora s'ella mi va destra, una torta di lingue di taffani, ch'uccisi fur l'altr'hier con la pallestra.	358
Un potaggio farò con queste mani di cor di ragni, tanto delicato, che sarà grato a' grandi et a' mezani.	361
Un cossetto di rana cucinato a la fiammenga, e d'una cavalletta il pulmone a brodetto ben stuffato.	364
Brasuoole di cicala, e la panzetta d'un scaravaggio, e 'l petto d'una ruca arosto, con due becchi di civetta.	367
Le longie e 'l lardo d'una tartaruca, un persutto di talpa, e la corata fritta nel grasso d'una sanguisuca.	370
Nell'ultimo vuo' far una fritata d'ova di parpagliole e di formica, ch'io vuo' che si stupisca la brigata.	373
Molt'altre cose senza ch'io vi dica questa né quella, vi farò vedere, pur ch'io non getti indarno la fatica. <sup>50</sup>	376



È noto che la finta modestia esibita da Croce nelle sue «tant'opre fatte» costituisca uno dei livelli di ambiguità attorno a cui ruota l'immagine di sé che il poeta ha voluto lasciare ai posteri. «Fuorviante» e in parte «ingannevole» risulta infatti la «mistificatoria professione d'ignoranza» che l'autore traccia nel celebre capitolo autobiografico *Descrizione della vita di Giulio Cesare Croce*: «Né mai ho co'l Petrarca ragionato, / né intendo Dante, il Bembo, o l'Ariosto, / né co'l Tasso, o 'l Guarin mai praticato. [...] / Né manco son per le toscane vie / stato con il Boccaccio, che mi detti / il thema, con leggiadre poesie». <sup>51</sup> Già l'elenco degli autori citati dal poeta bolognese – ha fatto notare Andrea Battistini – è indizio di quel depistaggio messo in atto da Croce per coprire la reale ammirazione nutrita nei confronti dei poeti maggiori della nostra letteratura, da lui medesimo dichiarata esplicitamente nella barzelletta della *Girandola de' cervelli*: «Chi non piace {che} l'Ariosto, / chi del Tasso è tutto amante, / chi il Guarin tien sempre accosto / chi il Petrarca vuol, chi Dante, / chi il Boccaccio, o 'l Cavalcante, / chi dà al Bembo i primi honori. / Varii al mondo son gli humori». <sup>52</sup> È tuttavia difficile stabilire in che misura Croce abbia attinto dall'uno o dall'altro di questi autori, e in che misura possa incidere il dettato popolare in quest'operazione di imitazione. Senz'altro, l'uno e l'altro elemento vi hanno parte: se infatti, com'è noto, in molti componimenti Croce fa riecheggiare la materia poetica del poema ariostesco – ad esempio nelle *Stanze in lode delle virtuosissime e onestissime damigelle siciliane*, o nelle *Gloriose imprese dell'Arcangelo Gabriello*, o ancora nel *Primo canto del Furioso tramutato sulla passione*, nel *Diporto piacevole*, nel centone della *Ricerca gentilissima delle bellezze del Furioso*, nel *Lamento di Bradamante* e nell'*Abbatimento di Rugiero e Rodomonte in lingua bolognese* –, in altri luoghi delle sue poesie il nostro autore dà prova, sia pur in forma più o meno limitata, di attingere dalla *Commedia* di Dante, dai *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca e dalla *Liberata* di Tasso.

Se poi a questo insieme di riscontri aggiungiamo anche quello della tragicommedia di Battista Guarini – rimasto finora quasi del tutto dimenticato e trascurato dagli studiosi –, il vezzo della falsa modestia sbandierato da Croce sembra acquistare ancor più valore. <sup>53</sup> Il cenno al *Pastor Fido* contenuto nell'atto III, scena 1 del *Banchetto de' mal cibati* denota senz'altro la tendenza di Croce a percorrere i sentieri della parodia e della caricatura grottesca, qui resa mediante un gioco di specchi e una *mise en abyme* che ben disegnano la trottola del gusto letterario del poeta. Il meccanismo comico sotteso a questo capriccio bizzarro dell'autore mostra influenze rabelesiane, ed è certamente innescato da uno dei motivi più ricorrenti nella storia della caricatura: il paragone della figura umana con gli animali. Tutto si realizza all'insegna del metateatro, nell'idea di «una festa sontuosa» da allestire tra una portata e l'altra del convito nuziale di Messer Sterile e Madonna Carestia. Nulla – afferma il regista di questo grande spettacolo, il sensale Messer Disagio – «sarà il mangiare», in confronto al «trastullo / de l'altre cose, che compariranno» durante il banchetto. <sup>54</sup> Ogni divertimento «farà girare il capo come un frullo», fra danze, balli, spettacoli di saltimbanchi, acrobati,



poeti e attori. I primi a entrare in scena saranno «quattro moscon di Puglia co'i turbanti / in capo alla turchesca», i quali, al suono di cetre e con canti, precederanno gli scalchi al momento del servizio della prima vivanda.<sup>55</sup> A seguire, con il ritiro della portata, si vedranno un lucertolone vestito con abiti alla spagnola eseguire «un balletto in lingua romagnuola», un anatroccolo («anedrotto») tirare di scherma con un galletto, e una lumaca – arrivata nientemeno da Vicenza – cantare «una canzone alla pavese».<sup>56</sup> Poi sarà la volta di una rana ferrarese sfidare in una gara di poesia un cefalo di Comacchio «sopra la frenesia del mal francese», e subito dopo si ammirerà un saltamartino gareggiare con una gatta nel gioco della morra, alla presenza di una cicogna e di un corbaccio. Con l'ultima portata, quella della frutta, si vedrà sfilare un corteo di quattro babbuini, ognuno recante in una mano «una canestra» e nell'altra «la méscola» e «una fersora», per consentire ai commensali la pulizia delle mani: il tutto eseguendo «moresche sopra d'un forciero» assieme ad altri quattro insetti saltatori. La scena lascerà posto a un cane levriero, che, montato «sopra d'una panchetta», reciterà «in voce greca» tutta l'*Odissea*; e poi a turno si vedranno una civetta cieca allietare il pubblico col soave tocco delle corde della sua ribeca, un fringuello declamare tutta d'un fiato «la Bucolica», un cuculo narrare «le pazzie d'Orlando» al suono di un liuto, e infine un topolino vestito da Cupido danzare armato degli strali del dio.<sup>57</sup> È questo il preludio alla grande rappresentazione della tragicommedia di Guarini che vede coinvolti, in qualità di attori, una serie di curiosi animali, ognuno dei quali recante le sue motivazioni fisiche e allegoriche. Su questa via, allungando la traiettoria espressiva dell'umorismo, Croce deforma in una buffa mascherata i personaggi del *Pastor Fido*, affidando la recita a grottesche figure poste in abiti umani. Ne diamo qui il testo:

Poscia udirete una civetta cieca, coperta sotto un piatto di maiolica, sonar soavemente una ribeca.	128
Et un franguello nato a la Catolica, venuto in questa terra non so quando, dirà in un fiato tutta la Bucolica.	131
E poi in atto stupido, e ammirando canterà un cucho tolto dal suo nido in un liuto le pazzie d'Orlando.	134
E un topolin vestito da Cupido farà una danza de' suoi strali armato; poi s'ha da recitar il <i>Pastor fido</i> , dove su'l palco tutto rabbuffato in habito d'Alfeo famoso fiume, farà il Proemio un luzzo marinato.	137 140
E un falcon pelegrin carco di piume farà da Silvio, e parimente un grillo farà da Linco, come è suo costume.	143



Uno sparviero farà da Mirtillo, Ergasto un scimiotto, e una lucerta sarà Corisca in habito tranquillo.	146
Sarà Montano (o quest'è bella berta) un bracco, e sarà Titiro un fagiano, come veder potrassi alla scoperta.	149
Sarà Dametta un gatto soriano, il Satiro un monton, che su'l confino nacque del romagnolo e del toscano.	152
Da Dorinda una tenca, e da Lupino un riccio, e d'Amarilli una giandaia, e da Nicandro un guffo piacentino.	155
Un gallo, Coridon, tolto su l'aia, Uranio un ragno, Carino un cocale, Tirenio un corvo, e ciò non sarà baia.	158
Il Choro poi faran dieci cicale, cantando sempre in chiave e in semitoni, parte in un fiasco, parte in un boccale.	161
Gl'intermedii faran sei formiconi, quai mostreranno apertamente in scena di varii stati le revolutioni. <sup>58</sup>	164

Anche se ristretto al campo dei nomi, questa stravagante messinscena del *Pastor Fido* rivela il gusto di Croce per il bizzarro e per l'insensato, ma soprattutto la *vis imaginativa* di un autore che vuole collegare le parole alle immagini con un intento estetico e una fantasia comico-umoristica «che trasforma a poco a poco un meccanismo materiale in un meccanismo morale».<sup>59</sup> Una zannata («zagnata») si potrebbe dire con le parole del servo «Travaglio», o semplicemente «una menchionata» che si risolve «in vento».<sup>60</sup> Questo è il «castello in aria» costruito da Messer Disagio: un impregnamento della mente che corrisponde a una menzogna di magica e sfrenata inverosimiglianza; una metafora dell'impossibile da dover raccontare coi mezzi della *ripetizione*, dell'*inversione* – che nel *topos* del mondo alla rovescia trova la sua ragione d'essere –, dell'*interferenza della serie* e del *travestimento*. Sono questi gli effetti che modulano il *comico di situazione* nel quale Croce ci trasporta, consentendoci di vedere il mondo in modo diverso, spesso capovolto.<sup>61</sup>

Gran parte dell'inganno falsificatorio risiede infatti in una buona *replicabilità*, o in una *presunzione di intercambiabilità*.<sup>62</sup> Nulla di strano allora se un grillo – creatura per tradizione capace di dare ammonimenti – diventa un doppio del vecchio servo Linco, che nella tragicommedia di Guarini ricopre la parte del consigliere dell'insensibile Silvio; o se a vestire i panni di Montano, sacerdote e padre di Silvio, sia un cane bracco, noto per la sua docilità, fierezza e regalità; o se ancora nel ruolo del Satiro troviamo un montone e in quello di Corisca una lucertola. Entrambi questi animali, il montone e la lucertola, possiedono



spiccate propensioni lascive che ben si confanno ai tratti caratteriali dei due personaggi del *Pastor Fido*: da un lato il Satiro, a cui Guarini, sulla base di un *cliché* elaborato dalla poesia e dalla mitologia classica, conferisce la forza animalesca di un «caprone» (orecchie aguzze e piedi caprini, «mezz'uomo e mezzo capra»); dall'altro Corisca, indifesa e spregiudicata, che nell'opera guariniana si distingue per essere una donna sensuale, di ardenti passioni amorose. La scelta da parte di Croce di servirsi di questi animali, dunque, non è casuale, ma ponderata, in chiave sia umoristica sia moraleggiante: essa corrisponde all'esigenza di riprodurre le qualità caratteriali dei personaggi del *Pastor Fido*, nell'ottica di un gioco parodico che, oltre ad attestare – se mai fosse necessario ricordarlo – il successo e la fama della tragicommedia di Guarini nel panorama culturale di fine Cinquecento e d'inizio Seicento, riesce a testimoniare la coscienza teatrale del poeta bolognese, e senza “falsa modestia” la capacità da parte dell'autore di poter andare al di là dell'«aneddotica paesana» e del coro delle voci di piazza.

---

## NOTE

- 1 Camporesi 1984; Eco 2016a4.
- 2 Guerrini 2016: 12-13.
- 3 Klein 1961.
- 4 Camporesi 2011: 297.
- 5 Guerrini 20163: 30; Garzoni 1993: 479; Casali 2017a.
- 6 Garzoni 1996: 1095.
- 7 Romoli 1987.
- 8 Gregory 2021: 141. Scrive Tullio Gregory nel saggio *Alla tavola di popoli e re*: «[...] Della cucina ricca, dei signori, papi e re, principi laici ed ecclesiastici, abbiamo com'è noto amplissima documentazione, e soprattutto per il Cinquecento e il Seicento, nei grandi classici della cucina, da Cristoforo Missisbugo a Domenico Romoli detto il Panunto, da Bartolomeo Scappi a Vincenzo Cervio, da Giovan Battista Rossetti a Venanzio Mattei, da Antonio Frugoli a Vincenzo Tanara, da Bartolomeo Stefani ad Antonio Latini; altre più recenti opere variamente segnano l'ingresso della cucina alla francese e la crisi della grande cucina italiana». Su Messi Sbugo si veda Cremonini 2012.
- 9 Faccioli 1987: XVIII; Firpo 1974.
- 10 Garzoni 1996: 1094-1106; Battafarano 2009; Casali 2017b.
- 11 Cherchi 1993a: 13.
- 12 Merola 2004: 137-138.
- 13 Garzoni 1993b: 484.
- 14 Calcaterra 1951; Rouch 1994; De Tata 2009.
- 15 Croce 1602: a1v; Prospero 2004.
- 16 Croce 1614: A2r-A4v; Battistini 2002: 52.
- 17 Le espressioni sono tratte da Niccolò degli Oddi, *Dialogo di D. Niccolò degli Oddi in difesa di Cammillo Pellegrini contra gli Accademici della Crusca* (1585), in Tasso 1828, vol. 20: 28-29.



- 18 Croce 1602: a1v.
- 19 *Ibidem*.
- 20 Battistini 1992: 51; Rousset 1985: 97. L'artificio stilistico dell'«arte diluviatoria», fondata sui pensieri grossi e sottili, è descritto da Tomaso Garzoni nella *Sinagoga degli ignoranti* (DISCORSO XI *I pensieri, immaginazioni, fantasmi, chiribizzi e desideri degl'ignoranti*): «I primi pensieri di pappa sono distinti ancor loro in due specie, cioè in pensieri grossi ed in pensieri sottili. I pensieri e desideri grossi son quelli che versano intorno a cibi grossi solamente [...]. I pensieri sottili versano intorno a certe cose minute, alle quali però s'ha l'appetito di Apicio [...]. Un tal diluvione, o alla grossa o alla sottile, era dagli antichi significato per il pesce scaro [...] sì perché, secondo Aristotele, solo fra tutti i pesci rumina a guisa di quadrupede, sì perché notabilmente si pasce di quanti pisciculi incontra. [...] E Marco Apicio fu chiamato da Eunapio greco "Asoteius peras", che vuol dire "diluvio del mondo", perché fu un soggetto della medesima pratica di questo» (Garzoni 1993a: 487-489).
- 21 Croce 1602: a2r-a3v. Nelle trascrizioni qui riportate, relative ai testi a stampa del Croce e all'ulteriore documentazione antica citata, è stata conservata la forma grafica *et*, l'impiego dell'*h* etimologica e pseudoetimologica, l'uso dei nessi latineggianti, le abbreviazioni delle oscillazioni relative alle separazioni o unificazioni delle preposizioni articolate, le grafie abbreviate per i titoli onorifici e di cortesia, nelle occorrenze in cui essi si presentano nelle formule di saluto o di ossequio. È stato invece distinto il carattere grafico *u* da *v*; normalizzato l'uso delle maiuscole e delle minuscole, degli a capo e degli accenti; modernizzata la punteggiatura e la forma breve di *i*, quando la *j* ne costituisce una mera variante grafica; nonché è stata introdotta una paragrafatura nei testi poetici, assente nelle stampe.
- 22 Similmente Garzoni nel *Discorso xciii*: «[...] Benché non minore gloria s'acquistano i gnatoni di cucina dallo studio loro vario e diverso, facendo professione nell'academia de' potacchi d'essere in un tempo istesso di tutte le scienze padroni e signori, imperò che si dimostrano rettori, estogliendo superbamente i conviti regi che talor si fanno; poeti, nel descrivere i pasti de' signori con l'iperbole ed enfasi convenienti e opportune; aritmetici, numerando i quarti de' vitelli, de' cervi, de' caprioli che alla mensa hanno mandato; musici, cantando a panza piena per allegrezza del vino; logici, venendo a contesa fra loro il più delle volte ubbriachi; filosofi, narrando la natura de' cibi dolci, insipidi, garbi, piccanti, amari e saporiti; leggisti, dando legge ai guatari, che son quelli che lavano i piatti e le scutelle [...]; medici, curando l'appetito disordinato col licchetto de' sapori da loro diversamente preparati; astrologi, cercando per l'aria i tordi, i merli, i beccafichi da satollare l'avevole voglie di questi e di quell'altro; e, insomma, non è cosa al mondo nella quale i cuochi non si dimostrino pratici ed esperti [...]» (Garzoni 1996: 1097). Parte del brano è riportato da Gregory nel saggio *Alla tavola di popoli e re* (Gregory: 142).
- 23 Croce 1602: a2r-a2v.
- 24 Lausberg 1990: 35-62.
- 25 Giardina 2008: 19-46.
- 26 Rosenkranz 1984: 180.
- 27 Eco 2018.
- 28 Pozzi 1993: 440-445.
- 29 Rosenkranz 1984: 134-159.
- 30 Camporesi 2008a: 140.
- 31 Rosenkranz 1984: 187-189; Hannoosh 1989.
- 32 Calvino 20155: 198.
- 33 Le cautele da prendere dinanzi al mito filologico dell'«ultima volontà» autoriale valgono anche per le edizioni a stampa del *Banchetto de' mal cibati*, a partire dalla *princeps* del 1591 (Bologna, Fausto Bonardi), che presenta diverse e interessanti soluzioni linguistiche, legate alla parlata felsinea, rispetto alle successive stampe. È plausibile comunque ritenere che almeno fino alla data di morte, avvenuta nel 1609,



Giulio Cesare Croce abbia potuto seguire la pubblicazione della sua opera, monitorandone in parte la circolazione. Ma ciò, a nostro avviso, risulta più che altro ammissibile alla luce del contesto tipografico locale ristretto alla stamperia ferrarese di Vittorio Baldini, editore vicino al Croce, a cui si deve l'allestimento del testo della commedia fino al 1609, con la stampa di ben cinque edizioni, eccezion fatta per quella veneziana del 1608 gestita da Sebastiano Combi (sull'officina crocesca vd. Campioni 2000). Si riportano di seguito le edizioni della commedia successive alla *princeps* del 1591: 1592 (Ferrara, Vittorio Baldini); 1596 (Ferrara, Vittorio Baldini); 1598 (Ferrara, Vittorio Baldini); 1601 (Ferrara, Vittorio Baldini); 1608 (Venezia, Sebastiano Combi); 1609 (Ferrara, Vittorio Baldini); 1614 (Firenze, Lorenzo Arnesi), 1623 (Bologna, Eredi del Cochi: vd. al riguardo Bruni, Campioni, Zancani 1991: 63-64); 1663 (Orvieto, Palmiero Giannotti). Nel rinviare a una sede più adatta questioni ecdotiche che meritano un necessario esame e approfondimento in funzione di un'edizione critica della commedia (vd. Foresti, Rouch 2014), ci limitiamo qui a segnalare che, in mancanza di dati documentaristici riguardanti le stampe del Croce, un parametro utile per valutare la possibile cooperazione tipografica dell'autore nelle varie pubblicazioni delle sue opere è fornito dalle lettere di dedica. Tenendo conto di ciò, per i luoghi della commedia qui trascritti, si è ritenuto opportuno seguire il testo dell'edizione del 1596, la quale, a differenza delle successive stampe curate dal tipografo ferrarese Baldini (1598, 1601 e 1609), sembra attestare con un buon margine di certezza la complicità di Croce nel progetto dedicatorio dell'opera attraverso la lettera introduttiva scritta dal tipografo Vittorio Baldini all'incisore ed editore bolognese Gaspare dall'Oglio, in data 15 dicembre 1595 (vd. Maugeri 1986). In realtà, questa lettera prefatoria presenta un testo quasi del tutto speculare a quello che si legge nell'edizione del 1598 (datato «Ferrara il dì di S. Martino, del 1591»), destinato al patrizio felsineo Girolamo Bordocchi. Il cenno al nome di «Girolamo» contenuto nell'esordio della lettera di dedica della stampa del 1596 va tuttavia considerato come una svista del tipografo Baldini. Chiara è del resto l'allusione a Verona, città nella quale Gaspare dall'Oglio collaborava con gli importanti incisori Paolo e Orazio Farinati: «Al Magnifico Messer / GASPARO / DALL'OGLIO. / VITTORIO BALDINI. / A Voi M. Girolamo, che sete uno de gli huomini da bene de' tempi nostri, et buon compagno, al pari di quanti se ne ritrovino; che non temete, che alcuno vi mostri a dito, o vi attribuisca il nome di Mida, sendo gentile, et liberale; ho pensato (sperando sia con vostra buona gratia) dedicarvi la presente Comedia; [...]; però vi piacerà accettarla, et pigliare la protezione di lei, e difendere il povero Auttore di essa, da chiunque volesse biasimarlo, dicendo, ch'egli non sia povero di ricchezze; ma non già di bellissime, accorre, et vaghe inventioni, da porgere honorato trattenimento ad ogni spirito nobile [...]. Di Ferrara il dì 15 Dicembre, 1595» (Croce 1596: A2r; su Paolo e Orazio Farinati vd. Albricci 1980: 7-30; 113-121). La commedia del *Banchetto de' mal cibati* risulta compresa nel repertorio degli *Indici* delle opere del Croce: nell'«Indice dell'opere stampate fin'adesso», allegato alla *Descrizione della vita del Croce* (Bologna, Bartolomeo Cocchi, 1608, C3r), e nell'*Indice di tutte l'Opere, che si trovano scritte a mano del medesimo*, contenuto nei *Tre indici di tutte l'Opere di Giulio Cesare Croce* (Bologna, Eredi del Cochi, 1640, c. A3v). Al riguardo si veda anche Rouch 1984: 236-237; Nascimbeni 1913; Morelli 1994; Novelli 2003; D'Onghia 2015. Alcuni estratti del *Banchetto de' mal cibati* sono editi in Muscetta - Ferrante 1964: 1219-1233.

34 Si veda Bombara 2013: 492; e per i testi: Croce 1965; Croce 1982; Croce 2009.

35 Croce 1591: A3r; Bruni 2009: 230-232; Lazzari 2021. Questo è quanto si apprende dallo stesso titolo che si legge nel frontespizio dell'opera: «Banchetto de' mal cibati; comedia dell'Academico Frusto recitata dalli affamati nella città calamitosa, a XV del mese dell'estrema miseria; l'anno dell'aspra, et insopportabil necessità». Già Monique Rouch, in pagine note agli studiosi del Croce, aveva messo in risalto l'importanza di questa commedia, invitando la critica ad accoglierla nella produzione teatrale dell'autore bolognese: «La commedia del Banchetto de' Malcibati, interessante per ben comprendere le reazioni del Croce e del suo pubblico di fronte alla fame (questa commedia è un esorcismo; vi è celebrata la fame, tradotta in parole, per sottrarsi alla sua ossessione) deve essere studiata e eventualmente



pubblicata con il restante teatro del Croce» (Rouch 1982: 115). La commedia del *Banchetto de' mal cibati* presenta una struttura in tre atti, aperta dal Prologo (73 versi) recitato dall'«Appetito» (ed. 1596): il primo atto di 404 versi si suddivide in due scene; il secondo atto di 498 versi, in tre scene; il terzo atto di 647 versi, in cinque scene, chiuso dal monologo del «parasito Diluvio». Una delle fonti principali che offre un resoconto della carestia degli anni 1590 e 1591 è Pompeo Vizzani nei *Due ultimi libri delle Historie della sua patria* (Bologna, Eredi di Giovanni Rossi, 1608, pp. 138-139), che costituiscono un ampliamento cronachistico degli eventi narrati nei *Dieci libri delle Historie della sua patria* (Bologna, Eredi di Giovanni Rossi, 1596), i quali si arrestano all'altezza del 1530. I sette interminabili anni di carestia che colpiscono Bologna dal 1590 al 1597 trovano descrizione in un'operetta finora sfuggita all'attenzione degli studiosi (vd. anche Camporesi 2008b: 103): si tratta dei *Sonetti, ottave, e terze rima, in materia delli sette anni della carestia* stesi dal pittore e verseggiatore Giovanni Battista Gennari da Cento (vd. Clerici Bagozzi 2000), pubblicati senza data a Bologna presso l'officina tipografica di Vittorio Benacci. Questo è quanto si legge nella lettera prefatoria dell'operetta destinata *Ai Lettori*: «[...] Ma volgemi a quello, che con somma provvidenza il tutto regge, et chiedendogli gratia di riuscir in quanto era il mio desiderio, però sempre in quello, ch'è per il meglio, e in honor di sua Divina Maestà, mi sentì talmente riempire l'intelletto della sua santa gratia (e bench'indegno) che cominciai sopra questo soggetto che più mi parve a proposito, perché sette anni presto sono ch'el mondo sta in tanti travagli, dove ogn'uno da se stesso può andar considerando se fra il gener' humano regnan gli sette peccati mortali come se ne dirà degni non di un inferno, ma di sette, se tanti ve ne fossero; che hormai tempo sarebbe ch'ogni uno si disponesse con molte lacrime, e far penitenza de suoi misfatti; perché questo sì è un avvertimento che ci dà Dio per disporci al ben fare; ma oimè potremo forsi pensare, che passati questi sette anni sia finito il flagello? [...]» (Gennari s.d.: A2r).

36 Croce 1591: A2v; Zorzi 1978; Rosenkranz 1984: 187-189; Francastel 2005.

37 Croce 1596: 3v [A3v]; Chevrolet 2007: 691-697.

38 Terrusi 2012: 20-25. A questo elenco si aggiunge la lunga lista del «parentato» dello sposo, Messer Sterile: quello della linea maschile, con «il Leso», «il Frusto», «il Consumato», «il Laso», «il Melencolico», «l'Affitto», «il Vuoto», «il Malsatollo», «l'Affamato», «il Mesto», «il Lagrimoso», «il Derelitto», «il Misero», «il Mendico», «il Finito», «il Scolorito», «il Pallido», «il Sconfitto», «l'Addolorato», «il Flebile», «il Smarrito», «l'Abbandonato», «il Timido», «il Pensoso», «il Malcontento», «il Languido», «il Vergognoso», «il Schernito», «l'Agghiacciato», «il Frigido», «il Tremante», «l'Infelice», «il Meschino», «il Doloroso»; e quello della linea femminile, con «Madonna Affittione», «Madonna Mestitia», cugine dello sposo, «Madonna Pocaforte», «Madonna Debolezza», «Madonna Pena», «Madonna Tristezza», «Madonna Estremitade», «Madonna Penuria», «Madonna Inopia», «Madonna Ansietade», «Madonna Agonia» e «Madonna Fatica». A proposito della nozione di ideologema scrive P. N. Medvedev: «[...] L'ideologema, privato del suo significato diretto, del suo pungiglione ideologico, non può entrare nella struttura artistica; infatti esso non vi porta proprio ciò che è necessario alla struttura poetica e che ne è un momento costitutivo, ossia la sua acutezza ideologica con il suo pieno significato. Senza perdere il suo diretto significato, l'ideologema, entrando a far parte di un'opera d'arte, forma un nuovo composto, che è chimico e non meccanico, con le caratteristiche dell'ideologia artistica» (P. N. Medvedev 1978: 89).

39 Croce 1591: A2v; Camporesi 1990.

40 Guidicini 1972: 46-47.

41 Croce 1591: A1r-A2r: A1v-A2r.

42 Croce 1596: 14 [B6r]; Campioni 2021.

43 Garzoni 1993; Camporesi 1975; Cocchiara 1980.

44 Rouch 2023.

45 Camporesi 1994a: 89-97; Eco 2009: 230-231; Eco 2016b4.

46 Douglas 2013: 77.



- 47 Per un ampio panorama dei contributi sull'argomento e per un utile repertorio sui testi del Croce si veda D. Zancani 2009.
- 48 Richter 1998: 33-46; Camporesi 20093: 79.
- 49 Douglas 2013: 102-103.
- 50 Croce 1596: 18-19 [C2v-C3r].
- 51 Croce 1608: A7v-A8v; Camporesi 1994b: 36.
- 52 Croce 1622: A3v; Nascimbeni 1914; Rouch 2001. L'integrazione {che}, nel verso «Chi non piace l'Ariosto» della *Girandola de' cervelli*, si deve ad Andrea Battistini ed è apposta sull'edizione del 1622, uscita a Bologna per i tipi degli Eredi di Bartolomeo Colchi (Battistini 2002: 62). Il medesimo verso («Chi come l'Ariosto»), che si legge nella precedente stampa del 1610 (Venezia, Giovanni Battista Bonfadino), non risulta accettabile, sia per senso, sia per ragioni metriche (Croce 1610: A4r).
- 53 Sul *topos* della falsa modestia, centrale rimane la campionatura effettuata da Ernest Curtius (1995: 97-100).
- 54 Croce 1596: 22v [C6v].
- 55 Ivi: 22v-23r [C6v-C7r].
- 56 Ivi: 23r [C7r].
- 57 *Ibidem*.
- 58 Ivi: 23v-24r [C7v-C8r].
- 59 Previtera 1953: 18; Zancani 2002: 71-80.
- 60 Croce 1596: 24r [C8r].
- 61 Ferroni 1974: 32-35; Ferroni 1983. Si potrebbe dire che la poetica di Croce condivide con quella di Giambattista Basile lo sperimentalismo letterario, lavorato su due fronti: quello del *significante*, «giocato sulle parole», in particolare sulla loro «distruzione e riorganizzazione»; e quello delle *idee*, che porta la parola «a sfiorare nuovi e impensati orizzonti» (Eco 2016c4: 123). In quest'ultimo campo rientrano le due «metafore dell'impossibile» del fare «castelli in aria» e del costruire «belle fantasie» che vanno «in vento». Entrambe queste *idee*, che costituiscono una specie di dichiarazione programmatica di poetica, sono presenti tanto in Croce, quanto in Basile. Nel *Banchetto de' mal cibati*, esse compaiono nell'atto III, scena 1, e sono esposte da Messer Sterile e dal servo Travaglio: il primo afferma: «Ma io mi struggo da tutte le bande, / e fabricando vo castelli in aria, / e disegno tra me cose ammirande»; mentre il secondo, a conclusione del grande spettacolo delineato dal sensale Disagio, riferisce: «Io vado pian, ch'a quel ch'io vedo, e sento, / parmi che questa sia una menchionata, / e ch'ogni cosa si risolva in vento» (Croce 1596: 21v [C5v]; 24r [C8r]). Le stesse metafore le ritroviamo in diversi luoghi della produzione poetica del Basile: quella del fare i «castielle 'n aiero», ad esempio, è un'immagine che si rinviene nella prima *egroca* del *Cunto de li cunti*, *La coppella* – «senz'essere archetetto fa designe / e fa castielle 'n aiero» (710-711) –, o nel quinto trattenimento della quarta giornata del *Pentamerone*. La seconda metafora, quella del costruire «belle fantasie» che vanno «in vento», è invece oggetto di una specifica trattazione da parte del Basile nella lettera di dedica *A lo re de li viente*, che apre il poemetto di Giulio Cesare Cortese, *La Vaiasseide*, edito nel 1612, ma ideato a partire dal 1604. Per Basile, infatti, il mondo intero si definisce come un'enormità fatta di vento (dalla fatica del lavoro ai sentimenti, dalle parole ai pensieri), in cui il soffio di Eolo diviene l'immagine del *vuoto* e dello *svuotamento*, del «capo vacante» e dello «stommaco devacato», dove i «castielle 'n aiero» non sono altro che dei «modielle de speranza»: «Accossì puro li povere poete, soniette da ccà, sdrusciole da llà, madrigalle a chisto e barzellette a chillo, commo s'adona se trova la capo vacante, lo stommaco devacato e le goveta stracciate, sempre da 'm pede de piro, va sempre arreto comm'a lo funaro e va sempre nnudo comm'a lo peducchio, e quanto fa vace a lo viento, commo so' iute le cose meie» (Basile 1976: 575-579: 576).
- 62 Eco 2016d3: 737-738.



## BIBLIOGRAFIA

- Albricci G. (1980), *Le incisioni di Paolo e Orazio Farinati*, in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, a cura del Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione Giorgio Cini, Firenze, Olschki, vol. XII.
- Battafarano I. M. (2009), *Stridor delle padelle come di suono d'organo. Le professioni culinarie ovvero l'educazione dei sensi nella piazza universale fondata sul lavoro*, in *Il lavoro come professione nella Piazza universale di Tomaso Garzoni*, a cura di I. M. Battafarano, A. Castronuovo, Bologna, BUP, pp. 31-50.
- Battistini A. (1992), *La cornucopia letteraria di Giulio Cesare Croce*, «Strada maestra. Quaderni della Biblioteca "G. C. Croce" di San Giovanni in Persiceto», XXXIII, II semestre, pp. 49-55.
- Battistini A. (2002), *Spunti intertestuali in Giulio Cesare Croce*, in *La festa del mondo rovesciato. Giulio Cesare Croce e il carnevalesco*, a cura di E. Casali, B. Capaci, Bologna, il Mulino, pp. 51-67.
- Basile G. (1976), *Lettere*, in Idem, *Lo cunto de li cunti ovvero lo trattenemiento de peccerille, Le Muse napolitane e le Lettere*, a cura di M. Petrini, Roma-Bari, Laterza, pp. 573-603.
- Bombara D. (2013), *Servi e contadini sulla scena nelle commedie regolari di Giulio Cesare Croce: il sogno utopico di dominio del "villano" nella Bologna pontificia a fine '500*, in *Discorso e cultura nella lingua e nella letteratura italiana*, Atti del V Convegno Internazionale di Italianistica dell'Università di Craiova (20-21 settembre 2013), a cura di E. Pirvu, Firenze, Cesati, pp. 491-513.
- Bruni R. L. (2009), *Malcibati, Ruinati, Macinati e Repezzati. Ovvero le stravaganze del tempo nell'opera del Croce*, in *Le stagioni di un cantimbanco. Vita quotidiana a Bologna nelle opere di Giulio Cesare Croce*, redazione e cataloghi a cura di Z. Zanardi, Bologna, Compositori, pp. 227-241.
- Bruni R. L. - Campioni R. - Zancani D. (1991), *Giulio Cesare Croce dall'Emilia all'Inghilterra. Cataloghi, Biblioteche e Testi*, Firenze, Olschki.
- Calcaterra C. (1951), *Giulio Cesare Croce e la Mostra bolognese del cantastorie*, in Idem, *Poesia e canto. Studi sulla poesia melica italiana e sulla favola per musica*, Bologna, Zanichelli, 1951, pp. 69-97.
- Calvino I. (2015), *Definizioni di territori: il comico*, in Idem, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2 voll.: I, pp. 197-198.
- Campioni R. (2000), *Le voci di Bologna*, in *Una città in piazza. Comunicazione e Vita Quotidiana a Bologna tra Cinque e Seicento* (Biblioteca dell'Archiginnasio, Sala dello Stabat Mater 24 maggio-31 agosto 2000), a cura di P. Bellettini, R. Campioni, Z. Zanardi, Bologna, Compositori, pp. 49-59.
- Campioni R. (2021), *Giulio Cesare Croce, il poeta campestre in città*, in *A banchetto con gli amici. Scritti per Massimo Montanari*, a cura di T. Lazzari e F. Pucci Donati, Roma, Viella, pp. 609-621.
- Camporesi P. (1975), *Carnevale, cuccagna e giuochi di villa (Analisi e documenti)*, «Studi e problemi di critica testuale», X, pp. 57-97.
- Camporesi P. (1984), *Il sugo della vita. Simbolismo e magia del sangue*, Milano, Edizioni di Comunità.
- Camporesi P. (1990), *Sporcizia e sudore: l'inferno dei mestieri ignobili*, in Idem, *La miniera del mondo. Artieri, inventori, impostori*, Milano, il Saggiatore, pp. 187-232.
- Camporesi P. (1994a), *Sfacelo e rinascita (SV)*, in Idem, *La carne impassibile. Salvezza e salute fra Medioevo e Controriforma*, Milano, Garzanti, pp. 75-100.
- Camporesi P. (1994b), *Cantastorie di lusso*, in Idem, *Il palazzo e il cantimbanco. Giulio Cesare Croce*, Milano, Garzanti, pp. 5-67.
- Camporesi P. (2008a), *Conversazione con Giorgio Fabre. L'uomo e la sua fame*, in *Piero Camporesi*, a cura di M. Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, pp. 134-142.
- Camporesi P. (2008b), *La porta chiusa: Bologna, gli ebrei*, in *Piero Camporesi*, a cura di M. Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos, il ghetto, pp. 95-124.
- Camporesi P. (2011), *Generi alimentari*, in Idem, *La terra e la luna. Alimentazione, folklore, società*, Milano, Garzanti, pp. 296-337.
- Camporesi P. (20093), *Le stupende astinenze*, in Idem, *Le officine dei sensi*, Milano, Garzanti, pp. 78-109.



- Casali E. (2017a), *Folclore e cultura popolare*, in Eadem, *Il bambino e la lumaca. Rileggere Piero Camporesi (1926-1997)*, Bologna, BUP, pp. 81-110.
- Casali E. (2017b), *Piazze e miniere*, in Eadem, *Il bambino e la lumaca. Rileggere Piero Camporesi (1926-1997)*, Bologna, BUP, pp. 165-180.
- Cherchi P. (1993a), *Introduzione*, in Tomaso Garzoni, *Opere. Il teatro dei vari e diversi cervelli mondani; L'ospedale dei pazzi incurabili; La sinagoga degli ignoranti; Il mirabile cornucopia consolatorio e una scelta dai Discorsi de La Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di P. Cherchi, Ravenna, Longo, pp. 7-22.
- Cherchi P. (1993b), *La sinagoga degli ignoranti*, in Tomaso Garzoni, *Opere. Il teatro dei vari e diversi cervelli mondani; L'ospedale dei pazzi incurabili; La sinagoga degli ignoranti; Il mirabile cornucopia consolatorio e una scelta dai Discorsi de La Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di P. Cherchi, Ravenna, Longo, pp. 373-522.
- Chevrolet T. (2007), *Figuration poétique et maniérisme: ébauche(s) d'un parallèle*, in Eadem, *L'idée de fable. Théories de la fiction poétique à la Renaissance*, Genève, Droz, pp. 683-703.
- Clerici Bagozzi N. (2000), *Gennari*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 53, pp. 106-118.
- Cocchiara G. (1980), *Il Paese di Cuccagna. L'evasione della realtà nella fantasia popolare*, in Idem, *Il Paese di Cuccagna e altri studi di folklore*, Torino, Boringhieri, pp. 159-187.
- Cremonini P. (2012), *Cristoforo Messisbugo. Banchetti, composizioni di vivande et apparecchio generale*, in *Magnificenze a tavola. Le arti del banchetto rinascimentale*, catalogo della mostra a Tivoli, Villa d'Este (15 giugno-4 novembre 2012), a cura di M. Cogotti e J. di Schino, Roma, De Luca Editori d'arte, 2012, pp. 125-128.
- Croce G. C. (1591), *Banchetto de' mal cibati; comedia dell'Academico Frusto recitata dalli affamati nella città calamitosa, a XV del mese dell'estrema miseria; l'anno dell'aspra, et insopportabil necessità*, Bologna, Fausto Bonardi.
- Croce G. C. (1596), *Banchetto de' mal cibati [...]*, Ferrara, Vittorio Baldini.
- Croce G. C. (1602), *La sollecita et studiosa Academia de golosi. Nella quale s'intendono tutte le loro Leccardissime Scienze [...]*, Bologna, Vittorio Benacci.
- Croce G. C. (1608), *Descrittione della vita del Croce. Con una esortatione fatta ad esso [...]. E dui Indici, l'uno delle opere fatte stampare da lui fin' ad hora; l'altro di quelle che vi sono da stampare. [...]*, Bologna, Bartolomeo Cocchi.
- Croce G. C. (1610), *La girandola de' cervelli. Barzeletta curiosissima, et di gran spasso [...]*, Venezia, Giovanni Battista Bonfadino.
- Croce G. C. (1614), *Il tre. Operetta dilettevole, nella quale si mostra quante cose si contengono sotto il numero trinario [...]*, Bologna, Vittorio Benacci.
- Croce G. C. (1622), *La girandola de' cervelli. Barzeletta curiosissima, e di gran spasso [...]*, Bologna, Eredi di Bartolomeo Cochi.
- Croce G. C. (1965), *La Farinella*, introduzione, testo e note a cura di P. Cazzani, Torino, Einaudi.
- Croce G. C. (1982), *Il tesoro, Sandrone astuto. Due commedie inedite*, a cura di F. Foresti, M. R. Damiani, Bologna, Clueb.
- Croce G. C. (2009), *Tartuffo. Nuova comedia boscherezza piacevolissima*, trascrizione, nota e commento al testo di M. R. Damiani. Presentazione di M. G. Accorsi, «L'Archiginnasio. Bollettino della Biblioteca Comunale di Bologna», CIV, pp. 195-256.
- Curtius E. R. (1995), *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke, 1948, trad. it. di A. Luzzatto e M. Candela, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia.



- D'Onghia L. (2015), *Sfortune filologiche di Giulio Cesare Croce*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XVIII, 1, pp. 137-142.
- De Tata R. (2009), *Ancora su Giulio Cesare Croce e la sua biografia*, «L'Archiginnasio. Bollettino della Biblioteca Comunale di Bologna», CIV, pp. 145-193.
- Douglas M. (2013), *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Harmondsworth, Penguin Books, 1970, trad. it. di A. Vatta, *Purezza e pericolo. Un'analisi dei concetti di contaminazione e tabù*, Bologna, il Mulino.
- Eco U. (2009), *Vagabondare per libri*, in *Camporesi nel mondo. L'opera e le traduzioni*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Forlì, 5-6-7 marzo 2008), a cura di E. Casali e M. Soffritti, Bologna, BUP, pp. 225-235.
- Eco U. (2016a<sup>4</sup>), *Su Camporesi: sangue, corpo, vita*, in Idem, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, pp. 147-151.
- Eco U. (2016b<sup>4</sup>), *Le sporchie della forma*, in Idem, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, pp. 215-226.
- Eco U. (2016c<sup>4</sup>), *Tra La Mancha e Babele*, in Idem, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, pp. 114-127.
- Eco U. (2016d<sup>3</sup>), *La falsificazione nel Medioevo*, in Idem, *Scritti sul pensiero medievale*, Milano, Bompiani, pp. 731-774.
- Eco U. (2018), *Il comico e la regola*, in Idem, *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, pp. 289-297.
- Faccioli E. (1987), *Introduzione*, in *L'arte della cucina in Italia. Libri di ricette e trattati sulla civiltà della tavola dal XIV al XIX secolo*, a cura di E. Faccioli, Torino, Einaudi, pp. VII-XXVIII.
- Ferroni G. (1974), *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni.
- Ferroni G. (1983), *Frammenti di un discorso sul comico*, in *Ambiguità del comico*, a cura di G. Ferroni, Palermo, Sellerio, pp. 19-23
- Firpo L. (1974), *Introduzione*, in *Gastronomia del Rinascimento*, a cura di L. Firpo, Torino, UTET, pp. 7-38
- Foresti, F., Rouch M. (2014), *L'edizione critica di un'opera in 'lingua materna bolognese' di Giulio Cesare Croce. La scavezzeria della caneva del Barba Plin da Luvolè*, «Rivista Italiana di Dialettologia», XXXVIII, pp. 205-253.
- Francastel P. (2005), *Immaginazione plastica, visione teatrale e significazione umana*, in Idem, *Guardare il teatro*, Milano-Udine, Mimesis, 2005, pp. 49-85.
- Garzoni T. (1993a), *La sinagoga degli ignoranti*, in Idem, *Opere. Il teatro dei vari e diversi cervelli mondani; L'ospedale dei pazzi incurabili; La sinagoga degli ignoranti; Il mirabile cornucopia consolatorio e una scelta dai* Discorsi de La Piazza universale di tutte le professioni del mondo, a cura di P. Cherchi, Ravenna, Longo, pp. 373-526.
- Garzoni T. (1993b), *Il mirabile cornucopia consolatorio (1601)*, in Idem, *Opere. Il teatro dei vari e diversi cervelli mondani; L'ospedale dei pazzi incurabili; La sinagoga degli ignoranti; Il mirabile cornucopia consolatorio e una scelta dai* Discorsi de La Piazza universale di tutte le professioni del mondo, a cura di P. Cherchi, Ravenna, Longo, pp. 523-540.
- Garzoni T. (1996), *DISCORSO XCIII De' cuochi e altri ministri simili, come scalchi, guatari, credenzieri, trincianti, canevari o bottiglieri, servitori da tavola, convitati, et caetera*, in Idem, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di P. Cherchi e B. Collina, Torino, Einaudi, 2 voll.: II, pp. 1094-1106.
- Gennari G. B. (s.d.), *Ai Lettori*, in Idem, *Sonetti, ottave, e terze rime, in materia delli sette anni della carestia*, Bologna, Vittorio Benacci, cc. A2r-A2v.
- Giardina R. G. (2008), *Introduzione*, in Aristotele, *Sulla generazione e la corruzione*, introduzione, traduzione e note di G. R. Giardina (con testo greco edizione M. Rashed), Roma, Aracne, pp. 9-94.



- Gregory T. (2021), *Alla tavola di popoli e re*, in Idem, *L'eros gastronomico. Elogio dell'identitaria cucina tradizionale, contro l'anonima cucina creativa*, G. Moriani, Bari, Laterza, pp. 139-148.
- Guerrini O. (2016<sup>3</sup>), *La tavola e la cucina nei secoli XIV e XV*, prefazione di E. Santin, Milano, La vita felice.
- Guidicini G. (1972<sup>2</sup>), *Cose notabili della città di Bologna ossia storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati [...]*, Bologna, Forni (Compositori), voll. 5: III.
- Hannoosh M. (1989), *The Reflexive Function of Parody*, «Spring», XLI, 2, pp. 113-127.
- Klein R. (1961), *Giudizio et gusto dans la théorie de l'art au Cinquecento*, «Rinascimento», I, pp. 105-116.
- Lausberg H. (1990), *Elemente der literarischen Rhetorik*, München, Max Hueber, 1967 (1949), trad. it. di L. Ritter Santini, *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino.
- Lazzari T. (2021), *Mangiare insieme: amicizia e clientele alle tavole dei potenti*, in *A banchetto con gli amici. Scritti per Massimo Montanari*, a cura di T. Lazzari e F. Pucci Donati, Roma, Viella, pp. 467-476.
- Maugeri V. (1986), *Dall'Oglio, Gaspare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 32, pp. 118-120.
- Medvedev P. N. (1978), *Formal'nyj metod v literaturovedenii. Kritičeskoe vvedenie v sociologičeskiju poetiku*, Leningrad, Priboj, 1928, trad. it. di R. Bruzese, *Il metodo formale nella scienza della letteratura. Introduzione critica al metodo sociologico*, introduzione di A. Ponzio, Bari, Dedalo.
- Merola V. (2004), *Ignoranti e ingegnosi a tavola: Garzoni e Tesauro*, in *La sapida eloquenza. Retorica del cibo e cibo retorico*, a cura di C. Spila, Roma, Bulzoni, pp. 135-147
- Morelli G. (1994), *Bibliografia dei poemetti e canti popolari sui briganti (Secc. XVI-XX)*, «Lares», LX, 4, pp. 503-560.
- Muscetta C. - Ferrante P. P. (1964), *Poesia del Seicento*, Torino, Einaudi, 2 voll.: II.
- Nascimbeni G. (1913), *Note e ricerche intorno a Giulio Cesare Croce. V. L'indice del 1608*, «L'Archiginnasio. Bollettino della Biblioteca Comunale di Bologna», VIII, pp. 70-79.
- Nascimbeni G. (1914), *Note e ricerche intorno a Giulio Cesare Croce. VIII. Girandole crociane*, «L'Archiginnasio. Bollettino della Biblioteca Comunale di Bologna», IX, pp. 290-315.
- Novelli M. (2003), *Bibliografia guerriniana*, «Quaderni del Cardello», 12, pp. 27-68.
- Pozzi G. (1993), *Dall'orlo del 'visibile parlare'*, in Idem, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, pp. 439-464.
- Previtera C. (1953), *Introduzione*, in Idem, *La poesia giocosa e l'umorismo. Dalle origini al Rinascimento*, Milano, Francesco Vallardi, pp. 1-95.
- Prosperi V. (2004), «*Di soavi licor gli orli del vaso*»: fortuna di un topos tra antichità e Rinascimento, in Eadem, «*Di soavi licor gli orli del vaso*». *La fortuna di Lucrezio dall'Umanesimo alla Controriforma*, Torino, Nino Aragno, pp. 3-95.
- Richter D. (1998), *Schlaraffenland. Geschichte einer populären Utopie*, Köln, Eugen Diederichs, 1984, trad. it. di A. Fliri Piccioni, *Il Paese di Cuccagna. Storia di un'utopia popolare*, Firenze, La Nuova Italia.
- Romoli D. (1987), *La singolar dottrina (Venezia, M. Tramezino, 1560)*, in *L'arte della cucina in Italia. Libri di ricette e trattati sulla civiltà della tavola dal XIV al XIX secolo*, a cura di E. Faccioli, Torino, Einaudi, pp. 357-405.
- Rosenkranz K. (1984), *Estetica del Brutto*, a cura di R. Bodei, Bologna, il Mulino.
- Rouch M. (1982), *Introduzione*, in *Storie di vita popolare nelle canzoni di piazza di G.C. Croce. Fame, fatica e mascherate nel '500. Scritti autobiografici, scene di vita popolare*, opere poetiche in italiano con introduzione e note a cura di M. Rouch, postfazione di F. Foresti, Bologna, Clueb, 1982, pp. 114-134.
- Rouch M. (1984), *Bibliografia delle opere di Giulio Cesare Croce*, «Strada maestra. Quaderni della Biblioteca "G. C. Croce" di San Giovanni in Persiceto», XVII, pp. 229-271.



- Rouch M. (1994), *Giulio Cesare Croce, 1550-1609*, in *Dictionnaire universel des littératures*, sous la direction de B. Didier, Littérature italienne et suisse de langue italienne sous la direction de C. Bec, Paris, Presses Universitaires de France, vol. 1, p. 871.
- Rouch M. (2001), *Introduzione*, in «*Varii al mondo son gli umori*», ovvero la “*gran pazzia*” nelle poesie di *Giulio Cesare Croce*, Bologna, Clueb, 2001, pp. 117-128.
- Rouch, M. (2023), *Giulio dalla Lira, il villano e il contadino. Bilinguismo e dislivello culturale nell’opera di Giulio Cesare Croce (1550-1609)*, Bologna, Pendragon, 2023.
- Rousset J. (1985), *La Littérature de l’âge baroque en France: Circé et le Paon*, Paris, G. Corti, 1954, trad.it., *La letteratura dell’età barocca in Francia*, Bologna, il Mulino, 1985.
- Tasso T. (1828), *Opere [...]*, Pisa, Niccolò Capurro, 1821-1830: 1828, voll. 28: 20.
- Terrusi L. (2012), *Per un’introduzione: i nomi e la critica*, in Idem, *I nomi non importano. Funzioni e strategie onomastiche nella tradizione letteraria italiana*, Pisa, ETS, pp. 11-32.
- Zancani D. (2002), *Lacrymis putanorum quanto basta: recipe e nonsense nell’opera di Giulio Cesare Croce*, in *La festa del mondo rovesciato. Giulio Cesare Croce e il carnevalesco*, a cura di E. Casali, B. Capaci, Bologna, il Mulino, pp. 71-87.
- Zancani D. (2009), «*Qui salumi, presciutti, ove e butiro*»: cibi e bevande in *Giulio Cesare Croce*, in *Le stagioni di un cantimbanco. Vita quotidiana a Bologna nelle opere di Giulio Cesare Croce*, redazione e cataloghi a cura di Z. Zanardi, Bologna, Compositori, pp. 177-192.
- Zorzi L. (1978), *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in *Storia dell’arte italiana*, I, *Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino, Einaudi, 1978-1983, voll. 12: I, pp. 421-456.