

FRANCESCO FERRETTI

CANTARE XVII

ESTRATTO

da

LETTURA DEL «MORGANTE»

A cura di Luca Degl'Innocenti, Franca Strologo, Luca Zipoli.

Introduzione di Maria Cristina Cabani



Leo S. Olschki Editore
Firenze

LETTURA DEL «MORGANTE»

TOMO I

a cura di

LUCA DEGL'INNOCENTI, FRANCA STROLOGO e LUCA ZIPOLI

con un'introduzione di

MARIA CRISTINA CABANI



LEO S. OLSCHKI EDITORE

LETTURA DEL «MORGANTE»

TOMO II

a cura di

LUCA DEGL'INNOCENTI, FRANCA STROLOGO e LUCA ZIPOLI

con un'introduzione di

MARIA CRISTINA CABANI



LEO S. OLSCHKI EDITORE

La *Lettura del «Morgante»* è la prima interpretazione integrale, cantare per cantare, del capolavoro di Luigi Pulci. Si è articolata in diverse giornate, presso la Scuola Normale Superiore e l'Università di Pisa (8-10 giugno 2022, cantari I-XV), l'Università di Firenze (15-16 settembre 2022, cantari XVI-XXIII), l'Università di Zurigo (23-24 novembre 2022, cantari XXIV-XXVIII). La presente pubblicazione in due tomi, curata da Luca Degl'Innocenti, Franca Strologo e Luca Zipoli, raccoglie l'intera serie delle ventotto letture, corredate da due saggi trasversali, con una premessa di Stefano Carrai e un'introduzione di Maria Cristina Cabani. I contributi, sottoposti a un processo di revisione a doppio cieco, sono stati firmati da specialisti di profilo internazionale che figurano tra i maggiori esperti di letteratura italiana fra Medioevo e Rinascimento. Gli indici dei nomi, dei personaggi e delle opere offrono un agile strumento di consultazione. Dalla feconda e generosa collaborazione fra tanti studiosi è risultata una riflessione importante, non soltanto sul poema, ma sul suo autore, la sua opera e il suo tempo, che modifica ed espande le proposte consegnateci dalla letteratura critica precedente, e apre nuove prospettive d'indagine.

Tutti i diritti riservati

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI
Viuzzo del Pozzetto, 8
50126 Firenze
www.olschki.it

Questa opera è stata realizzata grazie al contributo della Scuola Normale Superiore, dell'Università di Pisa, dell'Università degli Studi di Firenze e della *Privatdozentenstiftung* dell'Università di Zurigo.



SCUOLA
NORMALE
SUPERIORE



UNIVERSITÀ
DI PISA



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE



Universität
Zürich^{UZH}

ISBN 978 88 222 9510 1

Vers. digitale ISBN 978 88 222 9510 8673 4

DOI 10.82026/9788822286734

SOMMARIO

Tomo primo

STEFANO CARRAI, <i>Premessa</i>	Pag. VII
MARIA CRISTINA CABANI, <i>Introduzione. Il «Morgante» cantare per cantare</i>	» 1
<i>Avvertenza</i>	» 19
FRANCA STROLOGO, <i>Dall'«Orlando» alla «Rotta di Roncisvalle»</i> . . .	» 21
DAVIDE PUCCINI, <i>Cantare I</i>	» 77
ALESSANDRO POLCRI, <i>Cantare II</i>	» 95
ALICE FERRARI, <i>Cantare III</i>	» 131
JANE TYLUS, <i>Cantare IV</i>	» 149
GIUSEPPE LEDDA, <i>Cantare V</i>	» 165
FRANCA STROLOGO, <i>Cantare VI</i>	» 187
MATTEO RESIDORI, <i>Cantare VII</i>	» 213
GIUSEPPE SANGIRARDI, <i>Cantare VIII</i>	» 237
RENZO RABBONI, <i>Cantare IX</i>	» 257
ANDREA MOUDARRES, <i>Cantare X</i>	» 285
ANNALISA PERROTTA, <i>Cantare XI</i>	» 301
JAMES K. COLEMAN, <i>Cantare XII</i>	» 327
NICOLA CATELLI, <i>Cantare XIII</i>	» 351
ANDREA TORRE, <i>Cantare XIV</i>	» 377
MAIKO FAVARO, <i>Cantare XV</i>	» 399

Tomo secondo

MARCO VILLORESI, <i>Cantare XVI</i>	Pag.	421
FRANCESCO FERRETTI, <i>Cantare XVII</i>	»	441
PAOLO ORVIETO, <i>Cantare XVIII</i>	»	471
LUCA DEGL'INNOCENTI, <i>Cantare XIX</i>	»	491
MARIA PAVLOVA, <i>Cantare XX</i>	»	523
JANE E. EVERSON, <i>Cantare XXI</i>	»	547
ALBERTO RONCACCIA, <i>Cantare XXII</i>	»	573
LUCA ZIPOLI, <i>Cantare XXIII</i>	»	595
STEFANO PRANDI, <i>Cantare XXIV</i>	»	629
GABRIELE BUCCHI, <i>Cantare XXV</i>	»	647
CRISTINA MONTAGNANI, <i>Cantare XXVI</i>	»	669
MARIA CRISTINA CABANI, <i>Cantare XXVII</i>	»	681
ALESSIO DECARIA, <i>Cantare XXVIII</i>	»	705
MARIA CRISTINA CABANI, <i>Pulci e le tre corone</i>	»	733
<i>Indici, a cura di Chiara Araldi e Luca Rivali</i>		
Indice dei nomi	»	767
Indice dei personaggi e dei luoghi letterari	»	779
Indice delle opere	»	795

FINE

FRANCESCO FERRETTI

CANTARE XVII

1. STRUTTURA DEL CANTARE (E IMPRENDIBILITÀ DI PULCI)

Non c'è niente da fare: quando credi di essere riuscito a fissare una volta per sempre la fisionomia del Pulci, quello se n' esce con una smorfia e cambia espressione; quando credi d'averlo saldamente agguantato, con un guizzo repentino ti sfugge di mano.¹

Queste parole di Davide Puccini preposte alla sua edizione commentata del *Morgante* ricordano efficacemente al lettore del poema l'«inadeguatezza» di una qualsiasi «formula critica unica e complessiva».² Su questa base, anche le comode categorie dantesche di «comedia» e «tragedia» con le quali Pulci stesso definisce la distanza tra prima e seconda parte del poema (M XXVII 1-2) andranno usate con cautela, visto che nei primi ventitré cantari il ludico funambolismo stilistico fa affiorare temi e problemi seriamente sentiti dall'autore, *in primis* nel suo dialogo implicito con Lorenzo e Lucrezia Tornabuoni (si pensi solo ai temi dell'amicizia, della lealtà e della gratitudine e del loro rovescio inquietante, il tradimento, sullo spessore

* Ringrazio sentitamente i curatori del volume e i revisori anonimi per i preziosi suggerimenti che mi hanno fornito.

¹ DAVIDE PUCCINI, [Introduzione], in LUIGI PULCI, *Morgante*, a cura di D. Puccini, Milano, Garzanti, 1989, pp. VII-LXIII: XL. Quello di Puccini (che meriterebbe senz'altro una ristampa) e quello canonico di Franca Agno (Milano-Napoli, Ricciardi, 1955), dal cui testo critico si citerà il poema, sono i commenti più estesi e più utili all'intelligenza del testo pulciano. In qualche caso, ai fini della presente lettura, ho fatto ricorso anche ai commenti, di gran lunga meno analitici, di Raffaello Ramat (LUIGI PULCI, *Morgante*, a cura di R. Ramat, Milano, Rizzoli, 1961) e Aulo Greco (LUIGI PULCI, *Morgante e opere minori*, a cura di A. Greco, Torino, UTET, 1997).

² D. PUCCINI, [Introduzione], cit., p. xxxix. Sull'imprendibilità di Pulci sono ancora preziose le considerazioni di DOMENICO DE ROBERTIS, *Storia del Morgante*, Firenze, Le Monnier, 1958; ad es. p. 252: «Questo è proprio di Pulci: l'imprevedibilità dei suoi interessi, della sua scelta, di ciò insomma che nell'*Orlando* lo colpisce e mette in moto la sua fantasia e costituirà il centro della sua attenzione e dello spettacolo».

dei quali hanno fatto luce, in particolare, i contributi recenti di Matteo Residori).³ D'altro canto, nei cinque cantari della «dolorosa rotta», Pulci non può esimersi dall'auto-sabotaggio di una voce pateticamente impostata e fa parte del gioco presentarsi, per così dire, come Momo di se stesso, auto-dissacrandosi e/o desublimandosi.⁴

Accostiamoci dunque al cantare XVII senza la pretesa di offrire una chiave di lettura univoca (*Morgante* serio? faceto?) e con la consapevolezza che siamo, sì, nel bel mezzo della sezione 'comica' del poema, ma che la comicità essenzialmente retorica di Pulci, mirata a rinnovare con artifici spettacolari la voce scialba dei canterini, si sposa con un'attenzione a caricare di nuovi significati l'umanità stereotipata dei cavalieri carolingi. La retorica, nell'accezione più ampia e neutra del concetto, è il cardine di questa non umanistica attenzione di Pulci all'umanità dei suoi personaggi: la retorica intesa come insieme di scelte stilistiche dell'eloquentissimo e umorale Narratore, certo, ma anche la retorica dei personaggi ai quali il Narratore dà la parola, dal momento che – come ha mostrato più di una delle letture contenute nel presente volume⁵ – Pulci privilegia nettamente una diegesi fondata sul discorso diretto e adattissima a una fruizione anche 'performativa' (declamata e/o scenica). Su questi criteri imposterò l'analisi, con l'avvertenza che quella di Pulci è una retorica inclusiva, votata a un intrattenimento che, sulla scorta di Paolo Orvieto, sembra lecito definire «a destinazione interclassista, anche e soprattutto “nazionalpopolare”»;⁶ una retorica, in altre parole, «da camera e da piazza», per rifarsi alla celebre espressione di *M* XXVIII 142, ossia capace di parlare sia alla cerchia medi-

³ MATTEO RESIDORI, «Non si perde servizio mai nessuno». *Gratitudine, giustizia e amicizia nel primo «Morgante»*, in *P.R.I.S.M.I.*, I, 2020, pp. 29-51; e «Pro bono bonum». *I piaceri della reciprocità nel «Morgante»*, in *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, a cura di S. Brugnolo, I. Campeggiani e L. Danti, Firenze, Cesati, 2020, pp. 399-415.

⁴ Si pensi solo a *M* XXVII 84, dove i pagani, definiti con il dantismo serio di «miseri profani» (*If.* VI 21), sono incalzati dall'effimera riscossa dei cristiani con una formula che sgonfia ogni *pathos* tramite un'iperbole surreale «e non è tempo da dire al cul: “Vienne”» (v. 7), ossia senza aver tempo di dire al proprio deretano di tener dietro durante la fuga. Per quanto concerne, invece, l'associazione tra sé e Momo, cfr. *Frottola* II 64-65: «Io sarò poi quel Momo, / che biasima ogni cosa» in LUIGI PULCI, *Opere minori*, a cura di P. Orvieto, Milano, Mursia, 1986. Il commento di Orvieto ricorda opportunamente, oltre al *Momus* di Leon Battista Alberti, anche la definizione che di Momo dà Pulci stesso («Momo: è uno Iddio che bestemmia tutte le cose») leggibile nella sezione mitologica del *Vocabilista* edita da STEFANO CARRAI, *L'inedito repertorio mitologico di Luigi Pulci*, in *Id.*, *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida, 1985, pp. 35-52: 47.

⁵ Vd. ad esempio la lettura di M. VILLORESI del *Cantare XVI*.

⁶ PAOLO ORVIETO, *Pulci. Luigi e una famiglia di poeti*, Roma, Salerno Editrice, 2017, p. 7. Sulla difficoltà di individuare in forma univoca un pubblico ideale pulciano, cfr. inoltre D. DE ROBERTIS, *Storia del Morgante*, cit., pp. 191-205.

cea, sia al popolo, senza che il testo dia davvero più valore a un tipo di pubblico che all'altro.⁷ Senza contare che, come è stato giustamente notato, anche all'interno della «camera» è doveroso distinguere tra il gusto serio di Lucrezia e quello comico riconducibile al giovane Lorenzo.⁸

Passiamo dunque a osservare la struttura del cantare in esame, che propone e reinventa in una sessione di 139 ottave la materia distribuita in sei più brevi cantari dell'*Orlando* laurenziano, corrispondenti alla serie XXXIV-XXXIX.⁹ Per quanto concerne il rapporto tra *Orlando* e *Morgante*, presuppongo senza remore che il primo stia a monte, e non a valle, del poema di Pulci, il quale nel primo *Morgante* lavora tenendo sulla scrivania un testo che sostanzialmente dovrebbe coincidere con quello trådito dal Mediceo Palatino 78.¹⁰ Ribadire che Pulci sia un grandissimo 'scrittore-riscritto-

⁷ Si ricordi che l'ottava evocata definisce l'eterogeneità del pubblico all'interno di un autoritratto nel quale il poeta scherza circa la propria somiglianza con il gigante che aveva dato nome alla prima parte del poema: «Ben so che spesso, come già Morgante, / lasciato ho forse troppo andar la mazza; / ma dove sia poi giudice bastante, / materia c'è da camera e da piazza; / ed avvien che chi usa con gigante / convien che se n'appicchi qualche sprazza, / sì ch'io ho fatto con altro battaglia [scil. con la penna] / a mosca cieca o talvolta a sonaglio». Quest'ottava metapoetica è stata messa in relazione al gusto di Lucrezia Tornabuoni e Antonia Pulci in P. ORVIETO, *Pulci*, cit., pp. 84-86. Più di recente è stata finemente analizzata da Giuseppe Sangirardi come specchio di una brama «di piacere a ognuno» (altra espressione meta-poetica contigua: M XXVIII 140 4). Cfr. GIUSEPPE SANGIRARDI, *Appunti sul narratore tra Pulci e Ariosto*, in *L'amorosa inchiesta*, cit., pp. 433-448: 443-444; e ID., *L'inconscio in piazza. Pulci, Dante e il diavolo*, «Chroniques italiennes», 38, 1, 2020, pp. 23-47: 23-24. Quest'ultimo saggio significativamente è raccolto all'interno di una sezione monografica della rivista (pp. 1-140) che serba memoria nel suo complesso di M XXVIII 142: *Le «Morgante» de Luigi Pulci entre «camera» et «piazza»*, éd. par M. Residori.

⁸ ROBERTO GALBIATI, *Il gigante Morgante tra comicità e serietà*, «Studi e problemi di critica testuale», 98, 2019, pp. 137-152: 149-152.

⁹ Nella numerazione Hübscher, fedele a quella del ms. (nel quale, erroneamente, il copista indica il cantare XXXIII come XXXIV, prolungando l'errore in tutte le successive rubriche). Più esattamente, la materia del cantare XVII pulciano corrisponde, nell'*Orlando*, a: cantare XXXIV 36-38 (ottave finali); cantare XXXV (di complessive 40 ottave, tredici delle quali non ci sono pervenute, relative all'incontro tra Rinaldo e il Veglio); cantare XXXVI (di complessive 41 ottave); cantare XXXVII (di complessive 40 ottave); cantare XXXVIII (di complessive 38 ottave); cantare XXXIX 1-2, cfr. *Orlando*. *Die Vorlage zu Pulci's «Morgante»*, hrsg. von J. Hübscher, Marburg, Universitäts-Buchdruckerei, 1886.

¹⁰ Per tutta la questione rimando a FRANCA STROLOGO, *Il caso dell'«Orlando» laurenziano*, Ravenna, Longo Editore, 2023, la quale nell'*Introduzione* (pp. 9-27) del suo ampio volume – dedicato non solo alla ricostruzione dei rapporti genetici tra il cantare e il poema pulciano, ma anche alla necessità di leggere l'*Orlando* nella sua autonomia, con le sue stentate ambizioni di poema cavalleresco d'autore – ripercorre in modo conciso ma sistematico questa pagina ineludibile della storia della critica pulciana, confutando persuasivamente le posizioni di chi, come Mario Martelli e Paolo Orvieto, ha proposto di sovvertire la prospettiva di Rajna, collocando il *Morgante* a monte dell'*Orlando*. Tra gli interventi recenti sulla questione segnalo anche ROBERTO GALBIATI, *Nuove considerazioni sulle relazioni tra «Cantare d'Orlando», «Orlando laurenziano» e «Morgante»*, «Studi di filologia italiana», LXXVII, 2019, pp. 91-114, il quale propone di conside-

re',¹¹ oltre a non togliere alcunché alle sue qualità, non ci esime dal valutare le novità legate all'orchestrazione interna alla 'forma-cantare'. L'unità diegetica in esame, infatti, è sapientemente bipartita, con una prima sequenza a dominante 'rinaldiana' (ottave 2-72) e una seconda che ha Orlando sempre al centro della scena (ottave 73-137).

Dopo un'ottava proemiale di preghiera alla Vergine, destinataria di un gran numero di orazioni incipitarie all'interno del primo *Morgante* (quella del XVII è contigua alle due poste in apertura ai cantari XVI e XVIII),¹² il racconto procede per giustapposizione paratattica. Come già notava Domenico De Robertis, questo è uno dei rarissimi casi in cui la struttura del *Morgante*, anziché semplificare quella attestata nell'*Orlando*, si rivela più complessa di quest'ultima, al fine di esaltare il parallelismo tra le due spedizioni di Rinaldo e Antea, ideate entrambe da Gano.¹³ Ma procediamo con ordine.

Alle ottave 2-18 siamo ai margini del campo di battaglia di Bambillonna. Rinaldo appiedato («con gli sproni in mano», 2 4), dal momento che ha appena perduto Baiardo, chiama a duello Antea (con la mediazione di Gualtieri),¹⁴ provando a recuperare quel duello che non era stato in grado

rare, a monte del *Morgante*, un perduto «cantar d'Orlando» (giusta l'espressione di M XIX 153 2), diverso dall'*Orlando* laurenziano a noi noto.

¹¹ Cfr. MARCO VILLORESI, *La letteratura cavalleresca*, Roma, Carocci, 2000, pp. 128-129 (con il pertinentissimo riferimento al 'vanto' di Pulci espresso a Lorenzo il 4 dicembre 1470, relativo all'ambizione a rivitalizzare – riscrivendole in forma originale – le storie di Danese e di Rinaldo alla stessa stregua di quelle di Orlando). Si tratta della n. XIV delle *Lettere* edita in LUIGI PULCI, *Morgante e Lettere*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Sansoni, 1984, p. 962.

¹² La Vergine Maria, esplicitamente invocata, ha massima evidenza negli incipit dei cantari V, VIII, IX, XII, XIII, XVI, XVII, XXI, senza dimenticare il fragoroso fraintendimento del *Magnificat* nel proemio del cantare XVIII, con conseguente ripresa e correzione nel proemio del cantare XX. Sulle orazioni mariane nel *Morgante*, vd. anche la lettura di R. RABBONI del *Cantare IX*.

¹³ Per un confronto strutturale tra M XVII e O XXXV, cfr. D. DE ROBERTIS, *Storia del Morgante*, cit., p. 32 n. 1 (a proposito delle «rarissime trasgressioni» di Pulci rispetto alla diegesi dell'*Orlando*): «Il caso più evidente [...] è quello di XVII 19 sgg. e riguarda le parallele spedizioni di Rinaldo contro il Veglio della Montagna e di Antea contro Montalbano. Dopo il commiato fra i due amanti, l'anonimo segue senz'altro il paladino, e resta con lui fino alla resa del Veglio (O XXXV 11-25). Solo allora ritorna alla donzella, per farci assistere al nuovo tradimento di Gano, e alla partenza di lei per Montalbano, dove la scena si sposta, e si hanno le prime sfide (st. 36 sgg.). Pulci invece ritorna in città con Antea, e non la lascia fino a che non l'ha vista in viaggio per la Francia (M XVII 19-32); raggiunge quindi Rinaldo e lo accompagna nell'impresa (st. 32-50), al termine della quale ritorna in Francia, in tempo per l'arrivo di Antea a Montalbano (st. 50 sgg.); sicché nel *Morgante* c'è un maggior numero di passaggi». Per una sinossi della materia dei 60 cantari di O a noi pervenuti, cfr. F. STROLOGO, *Il caso dell'«Orlando» laurenziano*, cit., pp. 397-433 (*Sunto*).

¹⁴ Personaggio che scompare non appena viene adoperato come tramite retorico tra Rinaldo e Antea (si noti altresì che il cantare si apre in modo bruciante con un discorso diretto di Rinaldo a Gualtieri, ottave 2-3). Come nota Puccini (commento a M XVII 3 8), dopo che riporta ad Antea l'ambasciata di Rinaldo, Gualtieri «esce [...] di scena per non più ricomparire, mentre

di combattere nel cantare precedente.¹⁵ Il paladino, inoltre, si è proposto di liberare Ulivieri e Ricciardetto, fatti prigionieri dal Soldano, padre di Antea, a seguito del suo rifiuto di combattere con l'amata Antea. Gano, creato consigliere del Soldano, suggerisce di subordinare la liberazione dei prigionieri alla vittoria di Rinaldo su un nemico considerato invincibile, il Veglio della Montagna. Si tratta di un *pattern* favolistico (l'eroe mandato a morte apparentemente certa, destinato invece a tornare vincitore, con scorno dei suoi nemici), al quale, nolente, è costretta a contribuire la stessa Antea, la quale si fa ambasciatrice del piano di Gano presso l'amato. Nelle ottave 19-31 un secondo piano fraudolento si sposa al primo: Gano, infatti, suggerisce di recarsi con Antea a Montalbano, dal momento che la Cristianità è provvisoriamente sguarnita dei suoi principali paladini. Ancora una volta Antea si ritrova nella condizione di guerriera, sì, ma passiva e soggetta ai voleri del padre e del suo luciferino consigliere. Incastrata dentro piani incompatibili con il suo amore per Rinaldo, la guerriera – convinta del ritorno dell'amato (29 2), contro il parere di Gano (20 1), ma in linea con le rassicurazioni frodolente ricevute dal padre (24 1-2) – parte per la Francia assieme all'odiato consigliere, non senza nutrire la speranza di cogliere qualcosa di utile in questo piano non suo, ossia usando Montalbano per ottenere dal signore di quel castello non meglio precisate (ma immaginabili) concessioni: «e s'io torrò a Rinaldo il suo castello / potrò ciò ch'io vorrò poi aver da quello» (28 7-8).

Alle ottave 32-49 si menano le mani, finalmente (il pubblico previsto da Pulci, in questi frangenti, doveva fregarsele, le mani): Rinaldo si reca dal nemico prescritto (antagonista dal nome ominoso ricavato alla lontana dal *Milione*),¹⁶ lo sconfigge e ne diventa amico. Il primo dei due piani di Gano

la presentazione del personaggio [M XVI 114-117] lasciava presagire un suo qualche ruolo futuro: probabilmente il Pulci non si è accorto che nell'*Orlando* lo scudiero che accompagna Rinaldo dal veglio è proprio lui (ed in effetti il testo dell'anonimo non è molto chiaro). Tale difetto di chiarezza si deve anche al fatto che nell'*Orlando* il nome di Gualtieri a un certo punto si trasformava in quello di Ranieri. Sullo sdoppiamento che Pulci opera tra Gualtieri e il suddetto scudiero (il mammalucco del Soldano; M XVII 17 7 e 32 3) e sulla possibilità che i personaggi pulciani di Gualtieri e Ranieri coincidano come nell'*Orlando*, cfr. (anche se le prospettive di fondo dei tre studi non corrispondono): MARIO MARTELLI, *Tre studi sul «Morgante»*, «Interpres», 13, 1993, pp. 56-109: 83-93; R. GALBIATI, *Nuove considerazioni*, cit., p. 99; F. STROLOGO, *Il caso dell'«Orlando» laurenziano*, cit., pp. 259-260.

¹⁵ Si ricordi che Rinaldo, innamorato di Antea, si era momentaneamente sottratto ai suoi compiti di guerriero in nome dell'amore (M XVI 19 4-8), laddove la donna, ancorché a sua volta di lui innamorata, avrebbe invece combattuto senza indugi («così ti sfido, e prenderai tue armi», M XVI 16 8).

¹⁶ Cfr. PAOLO ORVIETO, *Il «Morgante», l'«Orlando» laurenziano e Andrea da Barberino*, Roma, Salerno Editrice, 2022, pp. 243-244 (con riferimento al cap. XXXI del *Milione*).

fallisce e così pure il secondo, alle ottave 50-72, dove troviamo Gano e Antea giunti a Montalbano con la consueta ma inverosimile velocità tipica dei cantari. Il feudo di Rinaldo è difeso dai soli Guicciardo e Alardo. Come nel duello tra Rinaldo e il Veglio, anche in questo caso i duelli fisici sono preceduti da duelli verbali. Antea vince i superbi fratelli dell'amato, ma poi, a sorpresa, decide di punire platealmente Gano per il suo tradimento, facendolo imprigionare e percuotere. È l'apice della cortesia di Antea, la quale, dopo essersi prestata, contraggenio, ai piani di Gano, offre al lettore cristiano previsto da Pulci la soddisfazione di vedere il *villain* punito e messo provvisoriamente fuori gioco. Con il trionfo di Antea, che entra in possesso del feudo dell'amato, si chiude la sequenza rinaldiana e inizia quella di Orlando, articolata in varie sotto-sequenze.

Alle ottave 73-82 ritroviamo Orlando in una selva in compagnia di Uliva, la figlia del re Costanzo salvata dai giganti alla fine del cantare precedente. I due sono in viaggio verso il regno di Costanzo, al quale Orlando, scortato da Terigi, sta riportando la figlia. Orlando si abbandona a una disperazione senza freni per la perdita dell'amato cugino. Uliva, che pure sarebbe pagana, consiglia al paladino di pregare il suo Dio e il paladino segue il consiglio, appartandosi. Alla preghiera segue uno dei pochi 'tocchi' soprannaturali del poema: un'imprecisata voce celeste (che nell'*Orlando* era un esplicito angelo) consola Orlando preannunciandogli l'imminente ritrovamento di Rinaldo e del cavallo che Rinaldo ha perduto.¹⁷ Forti di questa rassicurazione celeste, Orlando e Uliva (e Terigi) giungono alla capitale del regno di Falcone.¹⁸ Alle ottave 83-90 il nipote di Falcone Calandro vorrebbe rapire Uliva, prendendola per i capelli. Orlando la difende, abbattendo Calandro

¹⁷ Cfr. M XVII 82 1-2: «e troverai il caval ch'egli ha smarrito / e che 'gli arà acquistato un gran gigante», ossia come chiosa dubitativamente Puccini «troverai che egli ha smarrito il cavallo, e che avrà vinto un gran gigante (il Veglio)». È però probabile, come già annotava Ageno e come ritiene probabile lo stesso Puccini (commenti *ad loc.*), che Pulci abbia senz'altro frainteso l'*Orlando* laurenziano, cfr. O XXXVI 33 1-4: «Sappi ched egli a il suo caval[lo] smarrito / ed avi acquistato un fier pagano / tosto il ritroverai, il baron gradito / Rinaldo del castel[lo] di Monte Albano». Conformemente a O XXXIX (che ha una lacuna proprio in corrispondenza delle ottave 10-21), in M XVIII 12 sarà invece Rinaldo, e non Orlando a recuperare Baiardo (alle ottave 22-23 Rinaldo già cavalca la sua bestia). Questa incongruenza è stata persuasivamente commentata da F. STROLOGO, *Il caso dell'Orlando laurenziano*, cit., p. 329: «Orlando non troverà Baiardo, che un pastore disonesto ha sottratto a Rinaldo per venderlo a un giustiziere; sarà Rinaldo stesso a recuperarlo. Ma Orlando, come intendeva correttamente l'angelo del poema anonimo, ritroverà, invece, Rinaldo: «tosto il ritroverai, il baron gradito» (O XXXVI 33 3) dove 'il' si riferisce non a «cavallo smarrito» (O XXXVI 33 1), come erroneamente ha inteso Pulci mentre rifaceva l'*Orlando*, ma a Rinaldo. [...] Si tratta di una delle tante, minute inesattezze presenti nel *Morgante*, che scaturiscono, inequivocabilmente, dalla riscrittura del testo dell'*Orlando*».

¹⁸ Omonimo, come nel cantare laurenziano, del briccone presente nel *Ciriffo calvaneo* (sul quale cfr. P. ORVIETO, *Pulci*, cit., pp. 141-143).

con un portentoso colpo di spada; e, contro ogni previsione, viene lodato dallo zio, il quale non guarda a vincoli di parentela, riconosce l'abiezione del nipote e invita tutti a tavola.

Questa breve sequenza, che si conclude con il trionfo della virtù, prelude a quella ben più lunga (ottave 91-131), che descrive la liberazione del regno di Falcone dal tributo dovuto ai due giganti Don Bruno e Salicorno, fratelli dei cinque incontrati alla fine del cantare precedente.¹⁹ La sequenza, avente come protagonista ancora Orlando, prevede due tempi, uno per gigante: alle ottave 91-106 Don Bruno, alle ottave 107-131 Salicorno. Don Bruno (inviato dal fratello, che è il *leader*)²⁰ turba il convito chiedendo come tributo la figlia di Falcone, un'altra donna, l'ennesima, evocata solo in quanto oggetto di maschilistica bramosia, come Uliva nel cantare precedente. Anche in questo caso, dopo la violenza, è prevista la riconciliazione: visto che le botte subite, nel *Morgante*, creano un vincolo, Don Bruno, abbattuto, promette a Orlando di convincere il fratello a esentare Falcone da ogni tributo. Senonché, Don Bruno si trova ben presto in una posizione simile a quella di Antea nei confronti di Rinaldo, compartecipe suo malgrado di un tradimento. Salicorno, infatti, pretende che il fratello si rimangi la parola data e si faccia messo di una nuova sfida da consegnare a Orlando. Il fratello, riluttante, torna con Salicorno presso Falcone a capo di un nutrito esercito ed esce di scena indenne, ma con la nomea di traditore.²¹ Il successivo duello tra Orlando e Salicorno è vinto da Orlando o, più esattamente, si interrompe nel momento in cui Salicorno scopre l'identità del cavaliere cristiano: il gigante gli si promette come amico, sebbene nutra, contraddittoriamente, una feroce inimicizia per Rinaldo. A questo punto il regno di Falcone, che il lettore del *Morgante* non incontrerà più sulla sua strada, risulta libero dalla servitù nei confronti dei due giganti.

Nell'ultima sequenza (ottave 132-137) Orlando finalmente riconsegna Uliva al re Costanzo, con conseguenti festeggiamenti, e il paladino può

¹⁹ Con Don Bruno e Salicorno ce n'è anche un terzo (M XVII 5-8) per un totale di otto. Su questo totale (e sulle mancate corrispondenze tra gli otto giganti dell'*Orlando* e quelli del *Morgante*), cfr. R. GALBIATI, *Nuove considerazioni*, cit., pp. 97-98.

²⁰ Quasi inutile ricordare che Salicorno non va confuso con Salincorno dei cantari VIII, IX e X. La quasi omonimia è presente anche in O. Più utile, invece, è rammentare che «Pulci considera Don Bruno, il gigante che giunge per primo a domandare il tributo al re Falcone e a cui Orlando rompe tre denti, fratello di Salicorno (XVII 93 4). Non così invece l'anonimo cantarino: Don Bruno è un gigante ma è presentato come un vassallo di Salicorno» (R. GALBIATI, *ibid.*).

²¹ Nell'*Orlando* il tradimento di Don Bruno non ha invece spazio, perché a mettersi a capo dell'esercito è direttamente Salicorno (O XXXVII 34-38). Solo un cenno è dedicato alla sua riluttanza ad arruolarsi, presto superata (37 5-8).

ripartire libero da impegni alla ricerca del cugino. Le ultime due ottave (138-139) fungono da gancio per il cantare successivo e ribadiscono, nel contempo, il tema del tradimento che tanto spazio ha avuto nel cantare. A Bambillona, intanto, il Soldano si rivela degno emulo di Gano: senza aspettare il ritorno di Rinaldo dal Veglio, si accinge a uccidere Ulivieri e Ricciardetto, tradendo la parola data. Viene anche invitato ad assistere al supplizio un neo-amico di Orlando, quel Costanzo al quale è stata appena riconsegnata la figlia.

Tale, dunque, è la struttura del cantare, all'interno del quale la retorica del Narratore si esalta soprattutto nel momento in cui si concentra su tre versanti: 1) i duelli; 2) gli affetti, ora più ora meno stereotipati; 3) il versante morale della virtù e del vizio, che, meno pomposamente, si può anche intendere come la rappresentazione dei buoni e dei cattivi. Su questi tre assi imposterò l'analisi.

2. I DUELLI

I due campioni [*Remo e Palle adolescenti*] già si volevano bene. Dalla prova era nata la stima e la simpatia, da queste l'intesa e l'amicizia che suggellava ogni rivalità, ogni rancore.

A. PALAZZESCHI, *Sorelle Materassi*²²

Per quanto concerne i duelli – quasi sempre preceduti o completati da minacciosi alterchi verbali²³ – ognuno di essi ha la sua logica e il suo sviluppo, di volta in volta diversi. Se una costante si può individuare, è la rappresentazione ludica e iperbolica della violenza.

Il primo duello, quello tra Rinaldo e il Veglio della Montagna, viene subito messo da Rinaldo sotto il segno del rovesciamento straniante, col risultato che il diavolo si rivela, per così dire, meno brutto di come lo si dipinge. Il mammalucco del Soldano che ha il compito di accompagnare Rinaldo²⁴ è pervaso dal terrore del Veglio, ossia dal sentimento già espresso da Gano e dal Soldano. Il Veglio ai suoi occhi parrebbe una sorta di

²² ALDO PALAZZESCHI, *Tutti i romanzi*, I, a cura di G. Tellini, Milano, Mondadori, 2004, p. 634.

²³ Cfr. ALESSIO DECARIA, *Rhetoric of Insult in Luigi Pulci's «Morgante»*, in *Luigi Pulci in Renaissance Florence and Beyond. New Perspectives on his Poetry and Influence*, ed. by James K. Coleman and A. Moudarres, Turnhout, Brepols, 2018, pp. 73-127: 83-87 e *passim*.

²⁴ Su questo personaggio di seconda schiera, erede di quel Gualtieri tosto uscito di scena, cfr. *supra*, n. 13.

orco, dotato di «branche» come il Gerione dantesco (*If* XVII 13): «– Abbi avvertenza / che la sua branca addosso non ti metta –» (33 5-6), mentre Rinaldo rovescia subito il suo punto di vista: «Rinaldo rispondea – Tu riderai, / ché maggior bestia son di lui assai –» (33 7-8). E in effetti, quello che doveva essere un rivale ferino (e che nell'*Orlando* sarebbe addirittura un gigante: XXXV 9 8) si rivela molto meno cattivo. Certo, si fa incontro a Rinaldo «con molta tempesta» (35 4) dopo averlo avvistato dal balcone. Ma poi, quando Rinaldo gli preannuncia di essere venuto a nome del Soldano, «per vendicarlo» (36 2), il Veglio inizia subito a parlare come un perseguitato, cortese e riflessivo: il Soldano a suo dire ce l'avrebbe con lui per via di un sogno relativo a una montagna che era sembrata cadergli addosso, gli aveva già mandato contro la figlia Antea, da lui già battuta (l'*Orlando* laurenziano è mutilo proprio all'altezza di questa sequenza, ma faceva dire ad Antea: «E conosco el gigante duro e fello», O XXXV 9 8).

Con una profondità teologica che da un brutale nemico non ci si attenderebbe, il Veglio fa notare che, continuando a mandargli contro avversari, il Soldano altro non fa che avverare i suoi timori («Ma se questa sentenza è stabilita / in Ciel, se innanzi a me non si dilegua, / convien che finalmente sia essaudita», 38 4-6), il che avverrà nel cantare seguente, quando il Veglio lo ucciderà. La successiva minaccia del Veglio fa ridere sia per la sua *verve* iperbolica, espressa per antifrasi, sia per la probabile parodia di Petrarca. Il veglio, infatti, si arma con un mazzafrusto e minaccia così Rinaldo:

[...] Io ti farò mutar di gusto,
come tu assaggi di queste picchiate;
ché, s'io t'accocco una palla di piombo,
di Bambillona n'udirai il rimbombo
(M XVII 40 5-8).

Un verso, quest'ultimo, che suona come probabile rovesciamento di *Rvf* XL 8, dove Petrarca parlava senza modestia della fama che si riprometteva da un proprio componimento:²⁵ «infin a Roma s'udirà lo scoppio».²⁶ L'addomesticamento del Veglio è completato quando, dopo aver scoperto

²⁵ I due testi indiziati sono il *De viris illustribus* e l'*Africa*, cfr. il commento di Marco Santagata al *Canzoniere* (Milano, Mondadori, 2004²) e gli studi ivi citati.

²⁶ La molteplice incidenza di *Rvf* 40 e dell'«immagine metaforica del sentire lo scoppio», è stata dimostrata da MARIA CRISTINA CABANI, *Pulci fra Dante e Petrarca*, in EAD., *L'occhio di Polifemo. Studi su Pulci, Tasso e Marino*, Pisa, ETS, 2005, pp. 59-80: 69-70 (con riferimenti a M VI 62; IX 82; XXIV 25; XXVI 96, con rima -oppio).

l'identità del rivale, il gigante inizia a temere e si rivela tutt'altro che invincibile: «e se fussi il partirsi stato onesto, / si dipartia, sì gli tremava il core; / ma per vergogna il mazzafrusto alzòe / e con Rinaldo la zuffa appiccòe» (43 5-8). Alla fine del duello, affiora quello che è uno dei centri ideologici del *Morgante* o perlomeno del primo *Morgante*. Dopo essersi lealmente menati, nell'universo di Pulci, ci si deve anche amichevolmente riconciliare, come accade fin dal cantare I a Morgante e a Orlando. Anche in questo caso abbiamo la civilissima resa del Veglio:

E risentito, disse: – O cavaliere,
io mi t'arrendo e dommi tuo prigion,
ché mi potevi uccidere a giacere:
da ora innanzi, famoso barone,
di mia persona fanne il tuo volere. –
(M XVII 47 1-5).

Al che, infrangendo le promesse fatte all'amata Antea, Rinaldo accetta l'amicizia di buon grado e si fa invitare a tavola:

Disse Rinaldo: – Per mio compagnone
t'accetto, e tua persona franca e degna
con meco in compagnia vo' che ne vegna. –

Rispose il Veglio: – Io son molto contento
seguitar cavalier tanto giocondo;
e vo' che tuo sia sempre a tuo talento
questo palagio, e ciò ch'io ho nel mondo,
e s'altro ci è che ti sia in piacimento. –
Rinaldo disse: – A questo sol rispondo
che tu ci dessi da far collezione,
ch'ognun ci piglierebbe oggi al boccone
(M XVII 47 6-8, 48).

Se in qualche modo è lecito illuminare il *côté* popolare di Pulci attraverso i suoi inconsapevoli e parzialissimi eredi moderni, si potrebbe chiosare l'utopia di un'amicizia che nasce dalle botte con le parole di *Lo chiamavano Bulldozer* (1978), uno di quei film ottimistici a base di scazzottate che sono attenti, proprio come il primo *Morgante*, a rappresentare comicamente la violenza giocando con le pulsioni infantili del pubblico, attentamente sublimare. Qui Bud Spencer chiede a un corpulento personaggio di nome Orso, in precedenza già da lui menato, perché lo segua sempre e si sente rispondere: «Perché mi hai riempito di botte e, quando uno mi riempie di botte, io mi ci affeziono». Ecco, un principio ottimistico del genere possia-

mo metterlo in bocca anche al Veglio e a tanti altri personaggi del primo *Morgante*, a partire dal gigante eponimo, visto che per Pulci (per quanto non sempre sia facile distinguere tra i valori intimamente fatti propri dal Narratore e i valori consustanziali al genere cavalleresco in quanto tale), l'amicizia conta senz'altro ben più dell'amore. Anche questa, a ben vedere, è un'eredità cospicua che Pulci lascia ai suoi futuri ammiratori, in particolare a Teofilo Folengo, il quale nel *Baldus* accoglierà come ludico modello di anticlassicismo quel *Morgante* che era nato ancora al di qua del classicismo; e darà luogo, in lingua macaronica, ad avventure basate su strettissimi, picareschi legami di amicizia maschile.

Il successivo duello a Montalbano tra Antea e Guicciardo e Alardo è nel segno della cortesia straniante, visto che in particolare a Guicciardo pesa dover combattere con «donna sì bella» (56 5), mentre Antea, «benigna e modesta» (54 2), è innamorata del fratello dei due difensori del castello e non vuole risultare loro invisa. In questo caso, insomma, la simpatia tra i combattenti nasce prima ancora delle botte e il Narratore pulciano si diverte a insistere, semmai, sul fatto che, dietro tanta cortesia, si celano dolorosissime botte reali. Si veda, ad esempio, la schermaglia verbale fondata sul dettaglio delle «chiavi» di Montalbano, prima chieste da Antea, poi offerte da Guicciardo sulla punta della lancia (51 7; 52 5; 55 7; 57 3); oppure la ludica disputa sul concetto di «gentilezza». Se da una parte Antea quasi si scusa per la sua venuta in armi a Montalbano: «— Per gentilezza, e non per nimistate, / per acquistar con teco in arme fama / vengo a combattere la vostra cittate —» (58 2-4), dall'altra Guicciardo, vinto e affascinato, demistifica il suddetto principio: «Disse Guicciardo: — Se questa si chiama, / gentil madonna, come voi parlate, / forse ch'ella è gentilezza in Soria, / ma in Francia nostra mi par villania» (58 5-8).

Quello tra Orlando e Calandro, invece, non è neanche un duello, ma un annientamento istantaneo, che pone fine al tentativo di rapimento di Uliva: «un manrovescio a Calandro disserra / che lo tagliò nel mezzo come un torso, / e Macometto nel cader giù chiama: / così per forza lasciò andar la dama» (85 5-8).

Le soluzioni retoriche legate alla violenza fisica sono molto più insistenti e artificiose nei due duelli tra Orlando e i giganti fratelli Don Bruno e Salicorno, che occupano, da soli, quasi metà cantare. Il vertice comico coincide forse con il duello con Don Bruno, il quale non perde solo il duello, ma anche tre denti, un dettaglio corporeo sul quale, ma senza alcuna vis comica, aveva insistito per tre volte anche l'*Orlando* (XXXVII 28 7; 30 2; 33 8). Pulci, invece, parte da questa meccanica insistenza per costruire attorno al duello una serie di variazioni giocose e scoppiettanti (variazioni che, ancora una volta, al lettore odierno possono ricordare soluzioni vi-

sive di film comici a base di scazzottate, dove il cattivo che perde i denti è una *gag* ricorrente).²⁷

La caduta dei tre denti coincide con la caduta di quel «torrione» formidabile che era stato Don Bruno. Se nell'*Orlando* il colpo gravido di conseguenze sul fronte odontoiatrico era preceduto dalla rottura in due dello scudo di Orlando, ma era causato da una spadata sull'elmo (XXXVII 28), nel *Morgante*, invece, quello stesso colpo è virtuosisticamente ottenuto con un frammento dello scudo rotto:

Orlando dell'un pezzo ch'avea in mano
dette a Don Brun tal che gliel fe' sentire:
perché nel ceffo giugneva al pagano
e fecegli tre denti fuori uscire
e tramortito rovinò in sul piano;
onde ciascun maravigliato fue
che così presto il torrione va giùe
(M XVII 102 2-8).

Chiosa, quest'ultima, che rende evidente il parallelismo tra la caduta senza testimoni del Veglio e quella pubblica di Don Bruno. Segue la presa di coscienza della perdita: «Il saracin pur venne respirando, / e ritto, si mettea la mano in bocca / e le sue zanne non venìa trovando» (103 3-5). Dopodiché, comicamente, denti e onore sono messi alla pari, dando luogo a una specie di zeugma: «– Assai mi duole / dei denti e dell'onor ch'io ho perduto» (104 1-2), con Orlando che infierisce sarcastico e fa dei denti mancanti un *memento* della parola d'onore richiesta al vinto, ossia di non domandare più alcun tributo a Falcone: «comanda ciò che vuoi, ch'egli è dovuto. – / Rispose Orlando: – E' basta due parole: / ch'a re Falcon mai più chiegga il tributo; / ed ogni volta che tu mangerai / della promessa ti ricorderai» (104 4-8). A seguito di questa promessa, Falcone fa curare Don Bruno, al quale, ancorché sdentato, non manca l'appetito. Vedendo la sua fame, gli astanti si chiedono stupiti: «– Che farebb'ei co' denti che gli manca? / Di Gramolazzo mangerebbe l'anca –» (105 7-8). L'iperbole in questo caso si fonda su una per noi misteriosa antonomasia, attestata anche nel *Ciriffo calvaneo* e già segnalata da Ageno e Puccini: «Egli arrebbon mangiato a Gramolazzo / le chiappe che, si dice, eran di ferro» (III 52 1-2).²⁸ Secondo Ageno, Gramo-

²⁷ Si pensi ad esempio a *Banana Joe* (1982), dove un cattivo appena preso a pugni in chiesa da Bud Spencer si inginocchia gemendo accanto a una suora in preghiera, la quale, vedendogli sputare i denti, per un equivoco comico, gli offre sorridente un rosario nuovo.

²⁸ Si cita il *Ciriffo* dalla datata ed. a cura di S.L.G.E. Audin, Firenze, Tipografia Arcivesco-

lazzo doveva essere «una figura tutta o in parte di ferro» che «forse adornò qualche pubblico edificio od orologio, come il Mangia di Siena».²⁹ Ed è significativo che anche in quel Burchiello amatissimo da Pulci questa stessa figura (verosimilmente antropomorfa e ben nota a Firenze) sia evocata per il suono prodotto dalle suddette «chiappe» di ferro: «tamburoron il cul di Gramolazo»³⁰ («“tamburare il fondoschiene di Gramolazzo” significa produrre un rumore grave, facilitato dalla parte bassa della statua che funge da cassa di risonanza»)³¹ Pulci vuole dire, insomma, che lo sdentato avrebbe divorato l'anca di un uomo di ferro, se avesse avuto i denti.³² Don Bruno, finalmente, prende congedo e si impegna con Falcone a non chiedere più tributi, «ch'avea il segno / come con l'arme perduto lui avea / il gran tributo» (106 3-5), il che prelude alla comica replica di Don Bruno «scilinguato» (107 5) al fratello Salicorno, il quale invece quel tributo continua ad esigerlo (contro le leggi dell'onore cavalleresco): «— A desinar sempre ed a cena / ricorderommi di quel c'ho perduto. / Andrai tu, Salicorno, pel tributo —» (107 6-8). L'elemento comico più eclatante consiste forse nel fatto che Don Bruno non ha neanche compreso l'identità del nemico. Ai suoi occhi, con deformazione grottesca e autoironica dell'accaduto, il fiore dei paladini di Francia sarebbe un ottimo «erbolaio» cavadenti: «Non so ben chi si sia quel cavaliere, / ma so ch'e' sare' ben buono erbolaio, / ché sa cavare e denti, al mio parere» (109 1-3).

L'ultimo duello, quello tra Orlando e Salicorno, si salda senza soluzione di continuità a questa serie di variazioni comiche. Il paladino, infatti,

vile, 1834. Audin attribuisce l'opera al solo Luca Pulci, laddove Orvieto (*Pulci*, cit., p. 135) la ritiene iniziata da Luca, ma continuata e conclusa da Luigi. Lo stesso Orvieto è stato *tutor* della tesi di dottorato di Marco Parretti, il quale attribuisce *tout court* l'opera al più dotato in famiglia: MARCO PARRETTI, *Luigi Pulci, «Ciriffo calvaneo». Edizione e commento*, Università di Firenze, Dottorato internazionale di ricerca in Italianistica, XXI ciclo [2009?].

²⁹ Commento *ad loc.*

³⁰ Si cita da BURCHIELLO, *I sonetti del Burchiello*, a cura di M. Zaccarello, Torino, Einaudi, 2004, XXVI, 3-4, p. 37.

³¹ GIUSEPPE CRIMI, *Noterelle burchiellesche*, «La Cultura», XL, 1, 2002, pp. 109-119 (p. 112, che ha il merito di chiosare Burchiello anche per mezzo dei due successivi riferimenti pulciani).

³² Parretti, nel suo inedito commento al *Ciriffo* citato da Orvieto (*Pulci*, cit., p. 143 n. 23) si spinge ad associare a questa figura di ferro una supposta perizia di Pulci in fatto di lavorazione della farina: «la gramola a molazza è anche arnese per amalgamare l'impasto, nella lavorazione della farina, e, data la competenza che Luigi aveva con l'arte molitoria, non è improbabile una personificazione allegorica dello strumento». Nei versi burchielleschi sopra citati (ricordati anche da Parretti e Orvieto) Gramolazzo è pure associato al mulino: «tamburoron il cul di Gramolazo / per un mulin che confessava un carro». Andrà, infine, ricordato, come mi fa notare Maria Cristina Cabani (che ringrazio per questa e altre preziose osservazioni), che Gramolazzo è anche un toponimo toscano, attuale frazione del comune garfagnino di Minucciano.

rassicura Uliva con un minaccioso 'rincaro': «– Non temer, donzella, / ché in ogni modo rimarren vincenti: / ch'a Salicorno trarrò la mascella, / s'al suo fratello ho tratto solo i denti. –» (113 1-4). Il duello, al contrario di tutti i precedenti, parte nel segno dell'odio e del rancore. Del resto, è un duello fosco, voluto da Salicorno contro il patto istituito da Don Bruno, il quale non a caso si era rifiutato categoricamente di venir meno all'onore (nel solco di Gano), come invece non si perita il fratello («E per me tanto non vi vo' venire, / acciò che traditor non mi chiamassi –» 110 1-2). Inizialmente, come nell'*Orlando* (XXXVIII 5), Salicorno chiama il rivale «ruffiano» (114 3) vedendolo in compagnia di Uliva, ma è solo in Pulci che questa accusa di per sé un po' insipida è resa frizzante dalle repliche di Orlando, prima nel segno di Dante «che gentilezza è teco esser villano» (114 5, con un riferimento al cerchio dei traditori: *If.* XXXIII 150: «e cortesia fu lui esser villano») e poi con aperta smentita: «e di' ch'io son ruffian: néttati i piedi / ché, per voler bagasce e concubine, / arà il peccato tuo sue discipline –» (115 6-8). La ferocia di questo esordio – rimarcata dalla serie anaforica di «qui» minacciosi posti all'inizio di ogni verso all'ottava 123 (del tutto autonoma rispetto all'*Orlando*) – si evolve in chiave parzialmente comica, specie quando Salicorno cade da cavallo per poi negare l'evidenza: «– Vedi che staffa non ebbi perduto: / è stato sol difetto dell'alfana, / e la tua lancia fu molto villana» (121 6-8); e come quando il Narratore rimarca la sproporzione tra i duellanti: «ma non poteva [*Orlando*] colpirlo all'elmetto, / però che allato gli pare un fiaschetto» (124 7-8), data la superiore statura dell'avversario.

Anche questo duello, tuttavia, prende una piega inattesa, nel momento in cui Orlando magnanimamente si astiene dal colpire il nemico atterrato, e Salicorno, stupito, gliene chiede ragione, scoprendo così l'identità del rivale (altro che l'«erbolaio» provetto evocato dal fratello!). Il combattimento istantaneamente si trasforma in offerta di tregua, con note gravi ed enfatiche che suonano come la probabile parodia di *Chiare, fresche et dolci acque*. «Qui come venn'io, o quando?», si chiedeva Petrarca (*Rvf* CXXVI 62) e con identica ripresa di «o quando» in clausola Pulci fa dire al suo brutale saraceno:

Sentendo Salicorno dire “Orlando”,
cominciò il cuore a tremargli e la mano
e disse: – Onde venuto o come o quando
se', paladino, in questo luogo strano? –
(*M* XVII 127 1-4).

3. GLI AFFETTI

La rappresentazione degli affetti e delle passioni (veniamo così al secondo versante retorico del cantare) stimola la fantasia di Pulci in modo alquanto variegato.

Per esprimere l'amore di Orlando nei confronti del cugino momentaneamente perduto, Pulci si affida a ossessive litanie anaforiche, artificio che, come ha mostrato Strologo, è assai caro all'autore dell'*Orlando*, a sua volta «diffuso nella letteratura medievale, per lo più nella letteratura religiosa».³³ Si vedano le ottave 74 e 75, dove Orlando lamenta la perdita di Rinaldo e dà sfogo alla sua paura di non rivedere più il cugino, affettuosamente sentito come un fratello:

“Ove se' tu”, dicendo, “fratel mio?
Ove lasciato m'hai così meschino?
Ove vai tu? Perché non son teco io?
Ove mi guidi, mio buon Vegliantino?
Ove capiterem? Questo sa Iddio.
Ove o in qual parte fia nostro cammino?
Ove guido costei per questi boschi?
Ove troviam qualcun che la conoschi?

Io maladico la fortuna ria;
io maladico Persia e l'amostante;
io maladico la disgrazia mia;
io maladico la gente affricante;
io maladico il Soldan di Soria;
io maladico Antea che volle amante;
io maladico Amor che n'è cagione;
io maladico il nostro Ganellone”

(M XVII 74-75).

Qui Pulci si limita ad appianare (parzialmente) le banalità e le improprietà dell'*Orlando* laurenziano:

Ove settu? In qual parte arivato?
Ove ti vo cercando, o fratel mio?
Ove ti mena Baiardo pregiato?
Ove ti troverò già non so io.

³³ F. STROLOGO, *Il caso dell'«Orlando» laurenziano*, cit., pp. 152-153, n. 51. Si tenga conto, però, che non tutte le serie anaforiche presenti in M ne presuppongono di analoghe in O, cfr. quanto si è osservato *supra* a proposito di M XVII 123.

Ove mi metto? in qual parte o in qual lato?
Ove ti chiamo o buon cavalier pio?
Ove mi giro? Ove sto e dove vado?
Ove ritroverò el nostro parentado?

I' maledicho la sventura mia,
i' maladicho la gente affricante,
i' maladicho e maladetto sia,
i' maladicho la dama avenante,
i' maladicho tutta Paganìa,
i' maladicho lo dio Trevigante,
i' maladicho il saracin soldano,
i' maladicho il traditor di Gano

(O XXXVI 23-24).

Similmente, si comporta alla fine quando deve dar voce all'entusiasmo di Costanzo al cospetto della figlia salvata da Orlando:

– Questo è colui che ti scampò da morte?
Questo è colui che t'ha dunque prosciolta?
Questo è colui ch'è tanto ardito e forte?
Questo è colui ch'agli altri fama ha tolta?
Questo è colui ch'allegra or la mia corte?
Questo è colui per cui non se' sepolta?
Questo è colui ch'uccise il fer gigante?
Questo è colui ch'è 'l gran signor d'Angrante?

(M XVII 136).

Nell'*Orlando*, invece, parlava la stessa Uliva, con identico entusiasmo, meccanicamente scandito:

Quest'è colui, che mi scampò da morte.
Quest'è cholui, che tutti gli altri avança.
Quest'è cholui, qual'è cotanto forte.
Quest'è cholui, ch'a tanta possança.
Quest'è cholui, col senno apre le porte.
Quest'è cholui, ch'a tanta leança.
Quest'è cholui, c'uccise el gran giogante.
Quest'è Orlando di Melon Dragante

(O XXXVIII 34).

Ben più elaborata e stimolante è la rappresentazione degli affetti di Antea, grazie alla quale abbiamo conferma del fatto che nel *Morgante*, al contrario di quanto accade nei due grandi *Orlandi* o nella *Liberata*, l'amore non

è un vero motore dell'azione, ma un abbellimento dal sapore acre, che spesso nasconde, come ha osservato Sangirardi, una «connotazione sadica». ³⁴ La passione tra Antea e Rinaldo, favorita dal fatto che la guerriera islamica già era innamorata per fama del paladino prima ancora di incontrarlo (XV 98; XVI 13-14), era già stata messa al centro del cantare precedente, dove era stato dato ampio spazio a Rinaldo impazzito d'amore, con una serie di variazioni sul tema – che Ariosto evidentemente registrerà con cura – sia dal punto di vista elegiaco di Rinaldo, sia da quello morale di Orlando, costernato e irritato («Ah, cugino impazzato», XVI 45 5). Si ricordi, in particolare, che Rinaldo, al cospetto del cugino, aveva formulato per se stesso la diagnosi di un «mal che sta nell'osso» (XVI 55 4) ³⁵ già in linea con quella che Ariosto innamorato di Alessandra farà di sé al centro esatto del *Furioso* («che il male è penetrato infin all'osso»). ³⁶ Ora, nel cantare XVII, il Narratore dà spazio anche agli affetti di Antea, la quale è, sì, come sarà Bradamante, una guerriera innamorata, ma, al contrario della progenitrice estense, è una passiva “brava ragazza” soggetta al padre, soggetto a sua volta all'influenza malefica di Gano. Anche se, con l'ambizione di una gloria individuale, impugna le armi come e meglio di un maschio, Antea resta relegata in un ruolo femminile sul fronte della volontà, né prende decisioni in linea con l'amore. ³⁷ Non è un caso che Antea, benché innamorata di Rinaldo, sia costretta per ben due volte nel ruolo di ‘pedina’ del padre e, indirettamente, di Gano.

Assistiamo dapprima alla sua imbarazzata ambasciata, quando, dopo essersi fatta bella (10 2) e aver deposto l'armatura (10 7), ³⁸ propone a Rinal-

³⁴ Cfr. G. SANGIRARDI, *L'inconscio in piazza. Pulci, Dante e il diavolo*, cit., p. 33 e *passim*.

³⁵ Più estesamente: «Lasciar costei dunque io non voglio o posso / io non son più il cugin tuo, com'io soglio, / però che questo è mal che sta nell'osso» (M XXVI 55 3-5).

³⁶ Vale la pena di ricordare il debito pulciano di Ariosto, visto che Pulci stesso, pur senza possedere la cultura umanistica del poeta emiliano, conosceva e fruiiva anche il modello ovidiano di *Her.* IV 70: «acer in extremis ossibus haesit amor»; e XVI, 278 «descendit vulnus ad ossa meum» (i commenti di Bigi e Ceserani al *Furioso* non mancano di segnalare la complementarità dei due modelli, sfruttati da Ariosto anche in *Rime. Canzoni*, III 22).

³⁷ Mi pare sia questo uno dei principali elementi di originalità del personaggio pulciano, anche in relazione al paradigma di donna guerriera incarnato da Rovenza (protagonista di varie storie rinaldiane e al centro di un cantare eponimo edito nel 1482), la quale ha moltissimi punti di contatto con l'Antea pulciana, come mi ha fatto gentilmente notare Annalisa Perrotta, che ringrazio. Su questo personaggio («indicata immancabilmente come donna [...] avvenente e desiderabile [...] nobile e gentile [...] incredibilmente forte [...] autorevole presso i suoi sottoposti», nonché «guidata da un desiderio di potere personale che la spinge, molto più che il desiderio di vendetta, alla guerra contro la Cristianità»), cfr. ANNALISA PERROTTA, *La sfida di Rovenza dal martello, donna, guerriera e regina: analisi di un episodio della saga di Rinaldo da Montalbano*, «Rassegna europea della letteratura italiana», 45-46, 1-2, 2015, pp. 39-59.

³⁸ Palesemente in contraddizione con il piano di Rinaldo all'ottava 3 (duellare con lei). Come ha notato giustamente R. GALBIATI, *Nuove considerazioni*, cit., p. 99, la rappresentazione

do l'impresa del Veglio, ben consapevole del fatto che si tratta di una frode. Nel momento in cui Rinaldo appiedato se la vede venire incontro senza armatura, «sente nel cuor di subito un riprezzo / d'amor» (11 2, con probabile allusione a un brivido di febbricitante piacere),³⁹ e poi si rivolge a lei con piglio galante («Ecco il sol, disse, tra le stelle in mezzo», 11 3) con duplice eco petrarchesca,⁴⁰ già segnalata dai commenti e in particolare da Puccini, il quale vi coglie un'allusione arguta alla veste indossata da Antea («missesi addosso una leggiadra vesta / ove fiammeggia d'oro alcuna stella / nel campo azzurro», 10 3-5).⁴¹ Ai complimenti petrarcheschi dell'amato-amante, Antea risponde in modo criptico, proiettando il proprio amore infelice nello specchio del mito di Piramo e Tisbe, già ricordato – sulla scorta di Dante (Pg. XXVII 37-39) – da Marcovaldo morente nel cantare XII,⁴² ma soprattutto evocato in chiave elegiaca all'interno di un catalogo mitologico di amanti illustri passati in rassegna nel lamento amoroso di Rinaldo, nel cantare precedente.⁴³ L'inopinata allusione al mito ovidiano, già am-

di Antea come donna ornata e disarmata (M XVII 10) è nuova (in O XXXV 4 Antea resta in armi) e serve ad accentuare il suo *côté* di donna innamorata, a scapito di quello di amazzone. È su questo *ground* che si colloca l'espressione elegiaca di dolore, nel segno di Tisbe (sulla quale cfr. *infra*), che è essa pure (ovviamente) assente nell'*Orlando*.

³⁹ Conformemente a LORENZO DE' MEDICI, *Uccellazione di starne*, ottava 12, dove «riprezzo» indica il brivido di chi pregusta un piacere (in rima con «mezzo» e «rezzo», come nell'ottava pulciana e ovviamente come in *If.* XVII 83, 85, 87). Ringrazio Luca Degl'Innocenti per questa e altre proficue indicazioni.

⁴⁰ «Dodici donne honestamente lasse, / anzi dodici stelle, e 'n mezzo un sole» (Rvf CCXXV 1-2); «e veramente è fra le stelle un sole» (*Tr. Cup.* III 133). La metafora petrarchesca, fondata su Orazio satiro (*Serm.* I 7, 24-25: «solem Asiae Brutum appellat stellasque salubris / appellat comites») parrebbe un «luogo comune» della letteratura quattrocentesca, cfr. MARIO MARTELLI, *Zapping di varia letteratura. Verifica filologica. Definizione critica. Teoria estetica*, Prato, Gli Ori, 2007, scheda VII, pp. 37-39; ID., *Letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni Sessanta*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 13 (con riferimenti a Lucrezia Tornabuoni, *Storia di Ester*, II 52-54, *Vita di santo Giovanni Battista*, 128 3). Cfr. inoltre il commento che accompagna l'ed. critica di LUCREZIA TORNABUONI, «*Storia di Hester*» e «*Vita di Tubia*», a cura di L. Mazzoni, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020, p. 139, che aggiunge ulteriori riferimenti (anche alla *Giostra pulciana*). In linea con questa topica nel cantare in esame Rinaldo chiama Antea «mio bel sole» (M XVII 12 6), giocando implicitamente su tale paragone. Si giustificerebbe così anche il «riprezzo» di cui sopra: Antea è come un fulgido sole che fa tremare il cuore di Rinaldo.

⁴¹ È a una di queste stelle che probabilmente Rinaldo allude parlando di Antea con il Veglio (M XVII 42 7-8), cfr. F. STROLOGO, *Il caso dell'«Orlando» laurenziano*, cit., pp. 292-293 (da vedere anche per quanto concerne la questione della mancata adesione di Pulci a O XXXV 9 2, nel quale Antea dona a Rinaldo come pegno d'amore un «manicottolo»).

⁴² Quando in punto di morte il gigante Marcovaldo parla del suo amore per Chiariella e della sua speranza di essere richiamato in vita dalla voce dell'amata: «come fece appiè del gelso moro / Pirramo, quando Tisbe lo chiamò, / ch'era già presso all'ultimo martoro» (M XII 69 1-3).

⁴³ È l'ultimo degli amanti illustri ai quali Rinaldo si raffronta, sostenendo che non avreb-

piamente rinarrato dalla tradizione canterina,⁴⁴ è preparata dal contesto all'interno del quale Pulci immagina che avvenga il dialogo tra i due nemici amanti. Visto che siamo a Bambillona-Cairo (equivocata con la Babilonia asiatica),⁴⁵ Rinaldo appiedato e Antea che lo raggiunge senz'armi si incontrano «appiè d'un moro gelso» (11 7), in modo tale che, poco dopo, Antea possa alludere a un *proprio* potenziale suicidio amoroso, nel solco di quello dei due infelici amanti babilonesi:

Rispose la fanciulla: – Ah, puro e soro!
A quel che ci bisogna ogni arme è buona;
ch'io doverrei, per uscir di martoro,
far come Tisbe mia di Bambillona,
poi che noi siamo appiè del gelso moro,
della cui fede ancor la fama suona;
e forse del mio amor costante e degno
in qualche modo il Ciel farebbe segno –
(M XVII 13).

In questo straniante proclama di «fede» c'è tutta l'impotenza di Antea, fedifraga suo malgrado e pervasa dal senso di colpa, come Piramo che si sente colpevole per la (supposta) morte di Tisbe. Rinaldo, infatti, le ha appena chiesto: «ma dimmi: dove hai tu lasciate l'armi?» (12 8). Antea avrebbe dovuto spiegare che, per quel che è venuta a fare (un'ambasciata, non un duello), non c'era bisogno di armi (risponderà a tono nell'ottava successiva: «Io son venuta perché il padre mio / vuol ch'io ti dica quel che intenderai», 14 1-2). Invece, prima di tutto, ci tiene a far sapere all'amato – affettuosamente invocato da una posizione di superiorità come «puro

bero amato una donna diversa da Antea se l'avessero conosciuta: «Tu non aresti già, Teseo, menata / Ipolita del regno già amazzone; / tu non aresti Adriana lasciata / su l'isoletta in tanta passione; / e non sarebbe Emilia repugnata / 'Atene per Arcita e Palamone; / né Pirramo già morto, e mille amanti / ch'or sare' lungo a contar tutti quanti, // se fussi al secol lor vivuta questa: / ch'io pur non vidi mai più bella figlia» (M XVI 37-38 1-2). Per completezza occorre aggiungere una quarta allusione al mito di Piramo e Tisbe, nel secondo *Morgante*. Con una sorta di *pathos* grottesco, il cavallo Vegliantino si riscuote in punto di morte, chiamato da Orlando, come Piramo chiamato da Tisbe: «Dice Turpin (che mi par maraviglia) / che, come Orlando: – Perdonami – disse, / quel caval parve ch'aprissi le ciglia / e col capo e co' gesti acconsentisse; / tanto che Orlando riprese la briglia, / forse pensando che si risentisse: / dunque Pirramo e Tisbe al gelso o fonte / a questa volta è Vegliantino e 'l conte» (M XXVII 103).

⁴⁴ Cfr. FRANCESCO A. UGOLINI, *I cantari d'argomento classico, con un un'appendice di testi inediti*, Genève-Firenze, Olschki, 1933, pp. 97-134. Più di recente vi è tornato (senza però soffermarsi sul *Morgante*) MASSIMO COLELLA, *Riscrivere il mito ovidiano. Piramo e Tisbe nella letteratura italiana*, prefazione di M. Farnetti, Roma, Aracne, 2020, pp. 79-138.

⁴⁵ Cfr. F. STROLOGO, *Il caso dell'«Orlando» laurenziano*, cit., p. 312.

e soro» ('sprovveduto e ingenuo')⁴⁶ – che «a quel che ci bisogna ogni arme è buona». In questo caso non si allude alle necessità del regno paterno, ma al suo bisogno individuale di innamorata, la quale, «per uscir di martoro» e porre fine ai suoi tormenti, dovrebbe suicidarsi come la conterranea Tisbe e dar luogo a un nuovo, imprecisato miracolo analogo a quello del moro, ossia del gelso che da bianco diventa rosso sangue. In questo modo il «Cielo» (e poco conta il fatto che lei sia islamica, a quanto pare...) produrrebbe un «segno» di «fede» amorosa.

Ma *come* si suicida Tisbe? Con la spada dell'amato, ossia con l'arma con la quale poco prima si era suicidato Piramo, visto che anche lei si era recata senz'armi all'appuntamento amoroso. Certo, non era strano che Tisbe si recasse senz'armi presso l'amato: il personaggio ovidiano, al contrario di Antea, non era certo una guerriera. Spingersi a pensare che la donna, con questa criptica analogia, stia suggerendo a Rinaldo di prestarle la spada per suicidarsi (restringendo il campo rispetto a quanto detto subito prima: «ogni arme è buona», M XVII 13 2) pare un eccesso di arguzia, anche se Pulci presuppone un lettore sensibile a cogliere ogni ammiccamento. Pare lecito almeno ipotizzare che Antea, sentendosi colpevole per l'inganno perpetrato ai danni dell'amato, o forse solo per la disperazione di non poter realizzare il suo amore, stia qui esprimendo il desiderio di suicidarsi con la prima arma che le capiterà a tiro. Così facendo, Antea, la quale, come Tisbe, ha un padre che non approva i suoi sentimenti amorosi, sta portando l'attenzione (del lettore arguto, più che dell'amato «puro e soro») sull'impossibilità di tenere insieme armi e amori, dovere e piacere.

Anche quando viene di nuovo incastrata dal padre e da Gano nel secondo piano ai danni di Rinaldo, ossia quando le viene chiesto di marciare su Montalbano, Antea è costretta a ubbidire a una logica opposta a quella di Amore e Onore, che, in questo caso, sarebbero invece concordi:

Ma la fanciulla al principio ciò niega,
come colei che Rinaldo molto ama;
e molto saviamente al padre allega
che sempre più l'onor che l'util brama,
e che Rinaldo voleva aspettare
e ciò ch'aveva promesso osservare
(M XVII 10 3-8).

⁴⁶ «Si diceva *soro* del rapace giovane, che ha ancora le prime penne inadatte a volare», come chiosa Puccini in nota a M XVI 108 4, prima delle molte occorrenze del termine registrate dal commentatore in M (XVII 13 1; XXII 58 4; 124 5; XXV 43 3; XXVIII 138 5).

Antea finalmente si adegua al volere del padre, ingannata da lui (ottava 24) e dai frodolenti «colpi del maestro» del suo consigliere (ottava 25), accontentandosi di vedere un utile amoroso nell'obbedienza filiale. Così facendo, la guerriera si trova a incarnare suo malgrado una condizione elegiaca: la sua *militia* bellica è il surrogato di una *militia amoris* che non riesce ad esprimersi. Si noti lo scarto – in una sorta di antitesi tra punto di vista politico (collettivo) e punto di vista sentimentale (individuale) – tra la magnifica ottava 26, tutta ardente di fervore bellico corale, e le ottave 27-29 che contengono uno dei rari monologhi del poema. La fantasticheria cavalleresca di Antea, anche se non va intesa come spazio di introspezione sentimentale (come sarà, mettiamo, il monologo tassiano di Erminia in *Gerusalemme liberata* VI 104-105), è l'occasione per palesare agli occhi del lettore cristiano la buona fede dell'eroina pagana e, sadicamente (da parte di Pulci), le contraddizioni in cui l'ha messa l'amore per Rinaldo. La conquista di Montalbano e della gloria in armi, infatti, finiscono per sembrarle un valido, ma paradossale surrogato della conquista di Rinaldo:

Guardava Antea que' cavalieri armati [*il proprio esercito*]
e tutti gli vagheggia in sugli arcioni,
e dice: "Io vedrò pur Cristianitade,
castella e ville e tutte le cittade"
(M XVII 27 5-8),

"e s'io torrò a Rinaldo il suo castello
potrò ciò ch'io vorrò poi aver da quello

Combatterò co' paladini ancora;
Rinaldo tornerà, così Orlando,
e proverrommi con lor forse allora:
la fama insino al ciel n'andrà volando".
Così di queste cose s'innamora
mentre che a ciò pensava cavalcando,
come colei che sol bramava onore
e molto generoso aveva il core
(M XVII 28 7-8, 29).

Come si vede, questo utilitaristico desiderio di combattere coi paladini, che è un surrogato paradossale dell'eros («così di queste cose s'innamora...»), da una parte suggerisce che Antea sia mossa anche dall'ambizione alla gloria personale, dall'altra non aggiunge alcunché a quanto avevamo già letto all'inizio del cantare XVI, prima che l'amore per fama che Antea provava per Rinaldo approdasse alla visione di quest'ultimo («Pareva 'Antea mill'anni di vedere / Rinaldo ed Ulivieri e 'l conte Orlando / e Ric-

ciardetto, sì buon cavaliere, etc.», M XVI 2). Questo paradossale ritorno al punto di partenza si direbbe la miglior prova del fatto che, fin da principio, non poteva darsi alcun sviluppo dell'amore di Antea per Rinaldo.

4. I BUONI E I CATTIVI

Come si è già ricordato, la spedizione di Antea a Montalbano si conclude con l'inopinato smacco di Gano, punito per le sue colpe: il feudo di Rinaldo, infatti, viene sì conquistato, ma la nuova signora del castello dà ordine immediato che Gano sia percosso e imprigionato, il che produce una raffinata simmetria tra le sequenze di Rinaldo dal Veglio e di Antea presso Guicciardo e Alardo (in entrambi i casi le frodi di Gano non vanno come previsto). Ecco, un terzo aspetto sul quale vorrei insistere, dopo aver considerato la rappresentazione delle armi e degli affetti, è quello della riflessione morale sollevata da un testo pensato in prima istanza per l'intrattenimento, un versante che, per essere colto, non richiede necessariamente di abbracciare un'interpretazione *tout court* allegorica del *Morgante*.⁴⁷ Nel nostro cantare, in particolare, spiccano alcuni comportamenti esemplarmente positivi.

Il Veglio si rivela un modello di lealtà. Il feroce antagonista, che pure era stato introdotto da Gano come «Veglio antico maladetto» (8 1), si professa amico leale di quel Soldano che lo vorrebbe morto; e, una volta vinto in battaglia, si arrende a Rinaldo e ne diventa amico (e tale rimarrà fino alla morte, nel cantare XX) e, *ça va sans dire*, gli offre da mangiare. Rinaldo, a sua volta, che pure aveva promesso all'amata «per lo tuo amor due pezzi ne farò» (17 2), non può esimersi dal far valere le leggi dell'amicizia sopra quelle dell'amore.

Speculare alla vicenda di Rinaldo e del Veglio è quella di Don Bruno e Salicorno rivali di Orlando. Mentre il primo, una volta vinto e sdentato da Orlando, vorrebbe mantenere i patti, più instabile e volubile è il comportamento del *leader* Salicorno, il quale dapprima si rifiuta di far valere il patto stabilito tra il fratello e Orlando e poi, una volta arresosi e vinto al pari del fratello, nutre la pretesa contraddittoria di essere amico di Orlando

⁴⁷ Cfr. (tenendo conto della varietà dei diversi approcci) PAOLO ORVIETO, *Pulci medievale*, Roma, Salerno Editrice, 1978, in particolare pp. 244-283 e *Lettura allegorica del «Morgante»*, Roma, Salerno Editrice, 2020; ALESSANDRO POLCRI, *Luigi Pulci e la Chimera. Studi sull'allegoria nel «Morgante»*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2010; ALESSIO DECARIA, *Tra Marsilio e Pallante: una nuova ipotesi sugli ultimi cantari del «Morgante»*, in *L'entusiasmo delle opere. Studi in memoria di Domenico De Robertis*, a cura di I. Becherucci, S. Giusti e N. Tonelli, Lecce, Pensa Multimedia, 2012, pp. 299-339.

e nemico di Rinaldo, dando luogo a un'asimmetria che pone le basi per il successivo attacco a tradimento nel cantare XVIII, quando guardacaso il gigante ribaldo sarà ucciso da Rinaldo.

Orlando, a sua volta, come esige il suo ruolo, dà prova di forza sovrumana abbinata a devozione cristiana. Curiosamente, però, a consigliargli di pregare è la pagana Uliva, la quale, quando vede il suo protettore disperato per la separazione da Rinaldo, gli consiglia di coltivare la virtù teologale della speranza: «– Lasso, non ti disperare, / raccomandati a Dio, giusto Signore, / che non ci voglia così abandonare» (76 3-5). Del resto, poche ottave dopo, l'altra pulzella musulmana protetta da Orlando all'interno del cantare, la figlia di Falcone, sarà modello di devozione ecumenica, nell'imminenza del duello tra Orlando e Don Bruno: «e per Orlando faceva orazione: // pure orazion s'intende alla moresca: / pregava Macon suo che l'aiutasse / e che di sua virginità gl'incresca» (98 8 – 99 1-3).

Tra i modelli esemplari dal punto di vista morale ci sono appunto anche i due rispettivi padri. Da una parte il re Falcone, il quale si autopropone come iperbolico modello di giustizia (proclamandosi nonno, padre e marito della Giustizia) e come re «discreto e saggio» viene entusiasticamente additato dal Narratore. Senza contare che Falcone è anche modello di ospitalità conviviale, sebbene su questo versante abbia bisogno di un'imbeccata di Orlando:

Rispose il re Falcon: – Troppo ne godo.
Rimetti, cavalier, drento la spada,
ché quel ch'hai fatto, io ne ringrazio e lodo:
giustizia sempre amai sopr'ogni cosa;
questa è nipote mia, figliuola o sposa.

Vo' che tu venga nella mia città,
per ristorarti ancor di quest'oltraggio. –
Guarda se questo era uom pien di bontà,
guarda s'egli era un re discreto e saggio!
Rispose Orlando: – Ognun di noi verrà;
ma perché cavalier siàn di passaggio,
un'altra gentilezza ancor farai:
che l'oste, in cortesia, ci accorderai. –
(M XVII 88 5-8, 89).

Costanzo, a sua volta, si rivela modello di gratitudine, specie nella sequenza anaforica dell'ottava 136, nella quale il *Morgante*, al contrario dell'*Orlando* laurenziano, prevede sia il padre beneficiato, anziché la figlia, a esaltare Orlando.

Questo è colui che ti scampò da morte?
 Questo è colui che t'ha dunque prosciolta?
 Questo è colui ch'è tanto ardito e forte?
 Questo è colui ch'agli altri fama ha tolta?
 Questo è colui ch'allegra or la mia corte?
 Questo è colui per cui non se' sepolta?
 Questo è colui ch'uccise il fer gigante?
 Questo è colui ch'è 'l gran signor d'Angrante?
 (M XVII136).

Quest'è colui, che mi scampò da morte.
 Quest'è cholui, che tutti gli altri avança.
 Quest'è cholui, qual'è cotanto forte.
 Quest'è cholui, ch'a tanta possança.
 Quest'è cholui, col senno apre le porte.
 Quest'è cholui, ch'a tanta leança.
 Quest'è cholui, c'uccise el gran giogante.
 Quest'è Orlando di Melon Dragante⁴⁸
 (O XXXVIII 34).

Al versante delle virtù morali si contrappone quello dei comportamenti riprovevoli o viziosi, che si incarnano in veri e propri *villains*. Del fedifrago Salicorno e della sua assurda pretesa che Orlando possa essergli amico, pur essendo lui nemico mortale del cugino, già si è detto. Gli altri due grandi malvagi del cantare sono Gano e il Soldano, il quale, fin dal cantare precedente, si era innamorato per fama del diabolico ingegno del Maganzese («Avea il Soldan di Gan molto sentito, / com'egli è malizioso più che volpe / e più che Giuda tristo e traditore; / e quanto più potea gli fece onore» XVI 84 5-8). Nel cantare in esame il Soldano agisce come una sorta di *double* islamico di Carlo Magno, dal momento che si affida ai consigli di Gano, non ciecamente (come l'imperatore cristiano), ma ben consapevole della loro perfidia. Quando il Soldano chiede a Gano come comportarsi con Rinaldo, il maganzese gli appare un'autorità, con tanto di possibile eco dantesca (il san Paolo «Vas d'elezione» di *If.* II 28, con trasferimento concettuale dalla Grazia alla Scienza, favorito forse dalla perifrasi che designa Aristotele in quanto «maestro di color che sanno», *If.* IV 131):

E disse: – Che di' tu, Gan di Maganza,
 che se' d'ogni scienza e virtù vaso? –
 (M XVII 6 4-5).

Poi, quando Gano propone di mandare Rinaldo dal Veglio, il Narratore registra il compiacimento perverso del Soldano – definito «scozzonato», ossia scaltro e avveduto, per metafora equestre («scozzonare», come avvertono i commenti, significa 'addestrare i cavalli' e in senso traslato 'iniziare a un'arte') – attraverso un vero e proprio 'a parte' teatrale che esalta la sua fascinazione per il Male:

⁴⁸ A proposito di Melon Dragante (corruttela del feudo del padre di Orlando) in *O* cfr. F. STROLOGO, *Il caso dell'«Orlando» laurenziano*, cit., p. 51, n. 49.

Era il Soldano uom molto scozzonato,
e 'ntese ben che lo manda alla mazza,⁴⁹
e fra sé disse: "Ecco uomo scelerato!
Ecco ben traditor di fine razza!"

(M XVII 9 1-4).

Addirittura, alla fine del cantare, l'allievo cerca di superare il maestro, allorché decide di tradire la promessa fatta alla figlia di non giustiziare Uli-
vieri e Ricciardetto (in attesa del ritorno di Rinaldo dal Veglio):

ritorniamo al Soldan di Bambillona,
che non pareva già che si rammenti
di quel ch' 'Antea promise sua Corona
de' due prigion, ma pensava altrimenti
di tòr sùbito a questi la persona,
prima che sia Rinaldo a lui tornato
dal Veglio, dove sa che l'ha mandato

(M XVII 138 2-6).

Ben si capisce, insomma, perché questo sovrano traditore, che si compiace degli omicidi, sia destinato a far lega con Salicorno nel cantare successivo.

Per quanto concerne Gano, invece, sembra notevole che in questo cantare non sia solo (ovvio) modello di frode e tradimento, ma anche di disperazione peccaminosa (in antitesi a Orlando), nel momento in cui, grazie al voltafaccia di Antea impadronitasi di Montalbano, viene preso, battuto e incarcerato:

E fecegli imbottire il giubberello
da quattro mamalucchi co' bastoni;
né mai campana sonò sì a martello

⁴⁹ Per l'intelligenza di questa espressione – frequentissima in M e attestata anche in un sonetto contro Matteo Franco, cfr. L. PULCI, *Opere minori*, cit., p. 188 (XXII 15-17) e Id., *Sonetti extravaganti*, a cura di A. Decaria, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2013 (M XI 15-17) – rinvio alle glosse di Orvieto (ivi, p. 54) e Decaria (ivi, p. 136) al sonetto sopra ricordato, dove si legge che la mazza potrebbe alludere a un gioco infantile consistente nel colpire al volo, attraverso una sorta di cerbottana, un pipistrello, facendolo così rovinare al suolo. Il *GLI [Grande Dizionario della Lingua Italiana]*, a cura di G. Barberi Squarotti e S. Battaglia, 21 voll., Torino, UTET, 1961-2009, vol. IX (1997) *sub voce*: *Mazza* (26), p. 976 si limita a registrare il significato di 'mandare in rovina'. Forse più perspicuamente il *Vocabolario della Crusca* (fin dall'ed. 1612) addita nell'espressione un *quid* di frodolento: «Menare alla mazza, o Condurre alla mazza, o simili, vale Tradire. Lat. *ducere in insidias*»; definizione significativamente accompagnata da un esempio pulciano (M XIX 163 5).

quanto e' sonavan le percussioni:
 Guicciardo ne godea, così il fratello.
 Poi che battuto fu, que' compagni
 lo rizzon sù con ischernò e con beffe,
 dicendo tutti: – Nasserì bizeffe. –

(M XVII 68)

Se non occorre forse indugiare sul godimento di Guicciardo e Alardo, presentati come figure del lettore soddisfatto nella sua ansia di assistere alla punizione del malvagio e deliziato dalla retorica delle botte (col «giubberello» 'imbottito', ossia riempito di sonorissimi colpi...), maggiore attenzione merita invece il distico finale. Come spiegano sia i commenti al *Morgante* (Ageno, Ramat, Puccini, Greco), sia quelli di Orvieto e Decaria ai sonetti di parodia religiosa (visto che l'identica espressione «nasserì bizeffe» in rima con «beffe» si legge anche in clausola al sonetto *In principio era buio, e buio fia*),⁵⁰ il *nasserì* è una moneta araba d'argento. Il genio comico di Pulci consiste nell'accoppiare al termine arabo un'espressione avverbiale peregrina «bizeffe» (essa pure di origine araba, verosimilmente)⁵¹ che proprio qui trova una delle sue prime attestazioni.

Di fronte a questa sorta di formula oscura, dallo straniante sapore esotico, c'è bisogno anche per il lettore, che in questo caso si identifica con Gano, di una chiosa, la quale giunge subito dopo per bocca di Antea:

Non intendeva Gan questo linguaggio,
 se non che la fanciulla gliel chiari:
 – I mamalucchi voglion per vantaggio
 per ogni bastonata un nasserì
 da ogni peccator che fanno oltraggio.
 Or vedi, Ganellon, la cosa è qui:
 il tradimento a molti piace assai,
 ma il traditore a gnun non piacque mai. –

(M XVII 69).

⁵⁰ Cfr. L. PULCI, *I sonetti di parodia religiosa*, II 20 in Id., *Opere minori*, cit., pp. 198-199 e L. PULCI, *Sonetti extravaganti*, cit., XXV 20, p. 77 e la relativa glossa (pp. 138-139).

⁵¹ Su questa espressione tacciono i commenti di Orvieto e Decaria, ma cfr. l'interpretazione «Dall'arabo *bizzāf* (dial. *bizzèf*) *molto» proposta *sub voce* in GDLI, cit., vol. II (1995), p. 264 (l'asterisco indica forma linguistica non documentata, ma supposta o ricostruita). Pulci la usa nella forma che poi si sarebbe imposta («a bizeffe») anche in *Frottole* I 91: «Fior di prieta a bizeffe» (si ricordi che la prima delle due frottole pulciane, che si cita da *Opere minori*, ed. cit., p. 25, contiene un elenco di prodotti per la cosmesi femminile).

Notevole, in particolare, è che l'ordine dato da Antea chiuda la sequenza di Montalbano con un proverbio, quasi a irridere Gano, il quale aveva messo in moto la spedizione in Francia proprio con un proverbio («tu sarai a Montalban prima alle porte / co' tuoi standardi e' tuoi baroni adorni; / [...] *però battiamo il ferro mentre è caldo*» (23 4-5; 8). Senza contare che il nuovo proverbio echeggiante nel distico a rima baciata serve a marcare l'autonomia morale (se non politica...) della figlia rispetto al padre, il quale dai tradimenti di Gano era rimasto per l'appunto affascinato.

Un'attenzione a parte merita il commento del Narratore all'ottava 70, il quale in questo caso è davvero un mediatore intrusivo e riflessivo (per così dire pre-ariostesco),⁵² intento a chiosare una materia da teologo:

Così in parte portò la penitenzia
il traditor di Gan de' suoi peccati,
ché per occulta e divina sentenza
sono assai volte i nostri error purgati;
(M XVII 70 1-4).

Si noti l'aggettivo possessivo i «nostri error» che universalizza l'esperienza di Gano e invita ogni cristiano a identificarsi con lui, il peccatore per eccellenza all'interno del genere cavalleresco. Dopodiché, ecco che viene evocato Giuda in quanto modello non solo di tradimento, ma anche di disperazione, quale ritroveremo nella sequenza teologica del cantare XXV (ottava 155):⁵³

ma voglionsi [*i peccati*] portar con pazienza,
non come Giuda andar tra' disperati
(M XVII 70 5-6).

Il riferimento evangelico è ovviamente al suicidio di Giuda, consapevole, sì, del proprio tradimento di Gesù, ma disperato al punto da sentirsi indegno di perdono (e forse modello di impazienza anche perché avrebbe dovuto attendere il castigo, senza abbreviare l'attesa con il suicidio?). Nel distico finale, con una sorta di salto logico, il punto di vista viene all'improvviso capovolto e il lettore non è più invitato a identificarsi solo con

⁵² Rinvio di nuovo a G. SANGIRARDI, *Appunti sul narratore tra Pulci e Ariosto*, cit., p. 434.

⁵³ Per l'analisi di questa ottava cfr. G. BUCCHI, *Dalla predestinazione divina alla benedizione del lettore: Pulci e il tempo*, «Chroniques italiennes», 38, 1, 2020, pp. 87-112 (sull'ottava 155 in particolare cfr. pp. 102-103; ma cfr. anche pp. 106-108 su M XXV 69 dove Giuda è abbinato a Gano, come nel nostro cantare, ma all'interno di una conformazione di Roncisvalle al paradigma evangelico della Passione).

il colpevole che dovrebbe tollerare pazientemente la punizione dei propri peccati, ma anche con chi quei peccati li ha subiti e attende la vendetta:

Dunque e' si vede alfin la sua vendetta
per qualche via, chi luogo e tempo aspetta
(M XVII 70 7-8).

La virtù morale della pazienza, insomma, si rivela doppia: deve pazientare sia chi merita la punizione, quando essa arriva o è imminente, sia chi la aspetta, quando essa indugia.

Poche parole, infine, sulle ricadute morali relative al grande, ma incompiuto amore tra Rinaldo e Antea.

Si è già detto che Rinaldo, pur avendo promesso all'amata di uccidere il Veglio, diventa suo amico dopo averlo vinto. Questo esito non va forse letto come un tradimento dell'amore per Antea, ma come una conferma della sua inopportunità su un campo di battaglia interreligioso, anche alla luce del fatto che per ben due volte nel cantare XVI era già emersa la consapevolezza che l'amore per la pagana Antea offendeva Dio e meritava una punizione: sia per bocca di Orlando rampognatore,⁵⁴ sia per bocca di Rinaldo rampognato⁵⁵ (anche in questo caso è forse possibile additare un debito nei confronti di Pulci da parte di Ariosto, almeno se si pensa all'interpretazione molto parziale che darà san Giovanni Evangelista dell'«incesto amore» di Orlando per la pagana Angelica, in *Furioso* XXXIV 63-65). Non sappiamo se agli occhi di Pulci (così come a quelli di Ariosto) questo tipo di amore fosse davvero inammissibile. Ma il nostro cantare presenta un'asimmetria evidente: l'amicizia di Rinaldo con un pagano come il Veglio non presenta impedimenti, non così il suo amore per una pagana o almeno per Antea in particolare, anche se la figlia del Soldano resterà comunque una fervente ammiratrice di Rinaldo e degli altri paladini, che non a caso le restituiranno il regno dopo la sconfitta del Soldano (cantare XXI 97).

Antea, d'altro canto, nel momento in cui tradisce il traditore Gano lo fa in nome di un vincolo di gratitudine nei confronti dell'amato, memore del duello eluso nel cantare precedente, quando Rinaldo le aveva dichiarato: «A combatter vengo io, / ma vorrei far con arme che non taglia» e i due si

⁵⁴ «Dunque tu vieni in Persia a innamorarti / d'una pagana! Or fa' che ti vergogni, / ché questo è poco men che sbattezzarti. / Se' tu sì della mente fatto cieco? / Guarda che Cristo non s'adiri teco» (M XVI 48 4-8).

⁵⁵ «Io veggo certo / che queste al nostro Iddio son grave offese / e molta punizion, come di', merto» (M XVI 53 3-5). Senonché subito dopo Rinaldo si difende passando surrettiziamente da una teologia cristiana a una pagana: «Ma se quel Giove iddio non si difese / da questo Amor, né 'l bellicoso Marte, / che val qui la mia forza o ingegno o arte?» (M XVI 53 6-8).

erano allontanati l'uno dall'altra (XVI 66 5-7). Rivolgendosi a Guicciardo e Alardo, la guerriera spiega che è costretta a tradire Gano in nome di un ideale di giustizia (*pro bono bonum*), che è a sua volta espressione di amore:

– Non dubitate, cavalier, d'Antea:
colui per cui tenete Montalbano
giostrò con meco, e so che mi potea
uccider con la lancia ch'avea in mano;
ma nol sofferse il ben che mi volea;
e per suo amor vo' render guidardone,
e non sarà contento Ganellone –

(M XVII 65 2-8).⁵⁶

Così facendo, la guerriera si rende almeno provvisoriamente indipendente dal padre e obbedisce a una morale extra-familiare, che ambisce in qualche modo a trasformarsi in *institutio* politica.

La presente lettura è cominciata con un invito alla cautela e similmente vorrei concluderla. Dal momento che quella che qui si è tentata è l'esegesi di un cantare, possiamo chiederci, da ultimo, come intendesse e come lavorasse Pulci la forma-cantare. Dubitativamente, sembra lecito rispondere che, se il cantare del *Morgante* non è un'unità compatta dal punto di vista diegetico (non è ancora un canto o un libro classicamente inteso), si presenta comunque come struttura tendenzialmente forte, per così dire 'centripeta' almeno dal punto di vista retorico, come si evince dalla moltitudine di variazioni e riprese tematiche e concettuali che abbiamo provato a isolare. Il che sembra corroborare l'ipotesi che Pulci presupponesse non solo una rutilante fruizione performativa ad alta voce del testo, scandita da memorie interne utili a ravvivare l'attenzione del pubblico, ma anche una lettura mentale, arguta e riflessiva, non alternativa, ma complementare alla prima.

⁵⁶ Sul tema della giusta retribuzione nel *Morgante* nel suo complesso rinvio di nuovo a M. RESIDORI, «Non si perde servizio mai nessuno», cit., e «Pro bono bonum», cit.

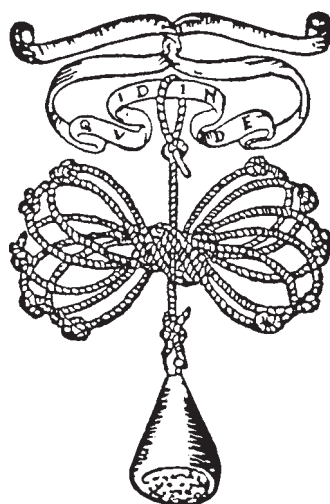
FINITO DI STAMPARE
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • CALENZANO (FI)
NEL MESE DI MAGGIO 2026

LUCA DEGL'INNOCENTI è Professore Associato di Letteratura italiana presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze. Ha lavorato in Italia e Inghilterra, occupandosi di culture scritte, orali e visuali dell'Italia del Rinascimento, letteratura cavalleresca, narrativa in versi e in prosa, novella, storia del libro e dell'illustrazione, cultura popolare e *performance* dei testi letterari. Le sue pubblicazioni includono due libri, *I «Reali» dell'Altissimo: un ciclo di cantari fra oralità e scrittura* (2008) e *«Al suon di questa cetra». Ricerche sulla poesia orale del Rinascimento* (2016), il testo critico del *Primo libro de' Reali dell'Altissimo* (2019-20), numerosi articoli e capitoli di libro in italiano e in inglese, e la curatela di otto volumi. È attualmente responsabile dell'unità fiorentina del PRIN *La biblioteca di Ariosto. Verso un nuovo commento all'«Orlando furioso» del 1532* (2023-2025).

FRANCA STROLOGO è Professoressa Titolare di Letteratura italiana presso il Romanisches Seminar dell'Università di Zurigo. Ha scritto saggi usciti su rivista intorno a vari autori, da Dante a Moravia, con aperture sulla letteratura russa. Il suo principale campo di ricerca è la storia della letteratura cavalleresca, con particolare attenzione ai cantari e ai poemi in ottava rima, fino al *Morgante*, all'*Innamorato* e al *Furioso*. Ha curato un numero speciale della «Rassegna Europea di Letteratura Italiana» dal titolo *Orlando in Italia: epos e cavalleria dalle origini al Cinquecento* (38, 2011); ha pubblicato il volume *«La Spagna» nella letteratura cavalleresca italiana* (Roma-Padova, Antenore, 2014); con Johannes Bartuschat ha curato gli Atti del Convegno internazionale *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria* (Ravenna, Longo, 2016). Il suo libro più recente è *Il caso dell'«Orlando» laurenziano* (Ravenna, Longo, 2023). Dirige con Johannes Bartuschat e Richard Trachsler il *Centre for Renaissance Studies* dell'Università di Zurigo.

LUCA ZIPOLI è Assistant Professor presso il Dipartimento di Studi Italiani Transnazionali dell'Università di Bryn Mawr College in Pennsylvania. Ha svolto attività di ricerca e di insegnamento presso l'Università di Princeton e la New York University, ed è stato borsista presso l'Italian Academy della Columbia University. È autore di numerosi saggi su autori e autrici della letteratura rinascimentale (Luigi Pulci, Antonia Tanini Pulci e Torquato Tasso) e del Novecento (Umberto Saba, Alberto Savinio e Giorgio Manganelli), apparsi in riviste quali «Annali della Scuola Normale Superiore», «Giornale Storico della Letteratura Italiana», «Italian Culture», «Italianistica», «Nemla Italian Studies» e «Parole Rubate».

ISSN 0066-6807



€ 130.00 ISBN 978 88 222 9510 1
9 788822 295101