



HAL
open science

L'inconscio in piazza. Pulci, Dante e il diavolo

Giuseppe Sangirardi

► **To cite this version:**

Giuseppe Sangirardi. L'inconscio in piazza. Pulci, Dante e il diavolo. Chroniques italiennes, 2020, La Morgante de Luigi Pulci entre "camera" et "piazza", 1 (38), pp.23-47. hal-02969441

HAL Id: hal-02969441

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02969441>

Submitted on 21 Jul 2023

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

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

N° 38 série web (1/2020)

CHRONIQUES ITALIENNES



Université de la Sorbonne Nouvelle

Comité scientifique

Perle ABBRUGIATI (Université d'Aix-Marseille), Andrea AFRIBO (Università di Padova),
Isabelle BATESTI (Université de Poitiers), Giorgia BONGIORNO (Université de Lorraine),
Daniela BROGI (Università per Stranieri di Siena), Gabriele BUCCHI (Université de Lausanne),
Alberto CASADEI (Università di Pisa), Anna DOLFI (Università di Firenze),
Raffaele DONNARUMMA (Università di Pisa), Jean-Louis FOURNEL (Université Paris 8 Vincennes-
Saint Denis), Paola ITALIA (Università di Roma La Sapienza), Stefano JOSSA (Royal Holloway,
University of London), Enrico MATTIODA (Università di Torino), Pier Vincenzo MENGALDO
(Università di Padova), Massimo NATALE (Università di Verona), Claude PERRUS (Université
de la Sorbonne Nouvelle), Eugenio REFINI (New York University), Irene ROMERA PINTOR
(Universidad de Valencia), Martin RUEFF (Université de Genève), Emilio RUSSO (Università di Roma
La Sapienza), Giuseppe SANGIRARDI (Université de Lorraine), Marco SANTAGATA (Università di
Pisa), Hannah SERKOWSKA (Université de Varsovie), Franco TOMASI (Università di Padova),
Susanna VILLARI (Università di Messina)

Comité de rédaction

Anne BOULE, Christian DEL VENTO, Maria Pia DE PAULIS-DALEMBERT, Alessandro DI PROFIO,
Marina GAGLIANO, Philippe GUERIN, Constance JORI, Brigitte LE GOUEZ,
Corinne LUCAS FIORATO, Emilio SCIARRINO

Directeur de publication

Matteo RESIDORI

Secrétaires de rédaction

Carlo Alberto GIROTTO, Ada TOSATTI

*Les articles publiés dans la revue sont évalués et approuvés de manière anonyme
par des membres du comité scientifique, totalement autonome de la Direction*

Université de la Sorbonne Nouvelle
Département des études italiennes et roumaines
13 rue de Santeuil 75005 Paris
<http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes>
ISSN 1634-0272

SOMMAIRE

Le Morgante de Luigi Pulci entre « camera » et « piazza »

Études réunies par Matteo Residori

ANNALISA PERROTTA, <i>«Alla mia vela aggiugnerò alcun ferzo». Politica e poetica nel Morgante di Luigi Pulci</i>	1
GIUSEPPE SANGIRARDI, <i>L'inconscio in piazza. Pulci, Dante e il diavolo</i>	23
DONATELLA BISCONTI, <i>Le Morgante entre poésie collaborative et allégorie religieuse</i>	49
RAFFAELE RUGGIERO, <i>Roland à Florence</i>	73
GABRIELE BUCCHI, <i>Dalla predestinazione divina alla benedizione del lettore : Pulci e il tempo</i>	87
SUSANNA GAMBINO LONGO, <i>Giocosa, fantastica, erudita: la geografia del Morgante (e di una possibile fonte del viaggio di Rinaldo ed Astarotte)</i>	113

Mélanges modernes et contemporains

ELENA COPPO, <i>« Sto cesellando un cofanetto d'oro ». Gli esordi della poesia di Pascoli in Francia</i>	141
ALESSANDRO VIOLA, <i>Il "leninismo precoce" di Machiavelli. Egemonia e comune medievale in Antonio Gramsci</i>	167
PIER GIOVANNI ADAMO, <i>Artificio mimetico e scomposizione seriale nella narrativa di Curzio Malaparte</i>	187
FEDERICA BARBONI, <i>L'equivoco di Vittorio Sereni : una lettura</i>	219
EMANUELE BROCCIO, <i>La tagliola del disamore: una lettura narratologica del racconto in versi di Jolanda Insana</i>	245

L'INCONSCIO IN PIAZZA. PULCI, DANTE E IL DIAVOLO

1. Dante, la camera e la piazza

L'ambizione che assegna al *Morgante* il narratore, nell'estremo dei monologhi in cui ripetutamente si atteggia negli ultimi cinque cantari è, si sa, quella di contenere nello stesso tempo « materia » « da camera e da piazza » (XXVIII 142,4) : come dire, nei termini più espliciti usati poco prima e che si possono far valere come glossa, « di piacere a ognuno » (140,4), in nome della varietà degli oggetti e dei soggetti che caratterizza questo nostro mondo umano (XXVIII 140, 5-8) :

Convien che varie cose al mondo sia
Come son varii volti e vario ingegno,
E piace all'uno il bianco, all'altro il perso,
O diverse materie in prosa o in verso.¹

La doppia metafora della « camera » e della « piazza », che arriva subito dopo, si rivela in realtà più precisa e pertinente rispetto a questo appello alla varietà, che sarebbe fuorviante ricondurre a un generico canone stilistico 'rinascimentale' (per quanto non si debba escludere una forma di interferenza, qui, del pur diversissimo ideale poliziano della *varietas*). La

¹ Il testo del *Morgante* e dell'epistolario pulciano è citato dall'edizione a cura di Domenico De Robertis (Pulci, *Morgante e Lettere*).

« camera » e la « piazza », in effetti, offrono un riferimento anzitutto sociologico e politico al criterio che ispira la poetica di Pulci : l'obiettivo è precisamente quello di conciliare due uditori in linea di principio separati, quello dell'*élite* accolta nelle stanze private del potere e quello popolare che occupa lo spazio pubblico della città. In questo senso, queste « camera » e « piazza » a cui simultaneamente si rivolge il narratore pulciano possono fare eco alle duplici figure di Alcuino e Lattanzio, ai quali qualche decina di ottave addietro (XXVIII 50 sgg.) è stata affidata la missione di portare a termine, issati su un palchetto e con tanto di cetra in mano, la celebrazione di Carlo Magno a suo tempo voluta da Lucrezia Tornabuoni, e che appaiono entrambi figure di una paradossale congiunzione dell'autorità umanistica (che dovrebbe riportare ordine e credibilità nel resoconto storico) e del cantastorie popolare (che edifica il suo pubblico e fa largo appello alle emozioni e ai sentimenti).

Ma se Alcuino e Lattanzio sono due tra le diverse combinazioni della finzione autoriale che costruisce la sfaccettata identità del narratore del 'secondo' *Morgante*, esiste una figura storica che poteva offrire una reale occasione di rispecchiamento ideologico e una guida sicura alla vocazione 'interclassista' di Pulci, al suo bisogno di rivolgersi congiuntamente alla « camera » e alla « piazza ». Si tratta, naturalmente, del Dante della *Commedia*, la cui impronta è ben riconoscibile, pur con diversa intensità, in tutta la tessitura del *Morgante*. Maria Cristina Cabani, in un lavoro che sintetizza e arricchisce notevolmente gli studi sul dantismo di Pulci (Cabani, 2005), riconduce al pluristilismo della *Commedia* la compresenza di comico e tragico nel *Morgante* e più in generale invita a riconoscere a Dante il ruolo di « poeta guida » per il romanzo cavalleresco 'fiorentino' di Pulci (*ibid.*, p. 17). Ma, per inquadrare le manifestazioni del magistero letterario dantesco nel *Morgante*, conviene cominciare col riconoscere l'orientamento politico che dà al dantismo pulciano il suo emergere nel contesto fiorentino degli anni sessanta del Quattrocento. Il Dante di Pulci, ben diverso in effetti da quello di Boiardo e di Ariosto, è un poeta intorno a cui si sta costruendo proprio in quegli anni una politica della letteratura nella quale il *Morgante* si iscrive a suo modo e dalla quale ricava una parte significativa della sua fisionomia. Per riassumere efficacemente il senso di questa costruzione e dei conflitti che essa insieme implica e media, non c'è forse migliore scorciatoia che rinviare all'*Allegoria della Commedia* che nel 1465 Domenico di Michelino dipinge su richiesta della cancelleria fiorentina per

collocarla in Santa Maria del Fiore². Il Dante che vi campeggia, poeta laureato sullo sfondo degli emblemi architettonici vecchi e nuovi della città, è l'immagine simbolica di una solenne riconciliazione tra Firenze e il grande esule, messa davanti agli occhi dei fedeli nell'edificio sacro che più li riunisce, e forma incipiente di quella totale identificazione tra Dante e Firenze che poco dopo sarà promossa da Marsilio Ficino nella prefazione al suo volgarizzamento (1468) della *Monarchia* :

Dante Alighieri, per patria celeste, per abitazione fiorentino, di stirpe angelico, in professione philosopho poetico, benché non parlassi in lingua grecha con quel sacro padre de' philosophi, interprete della verità, Platone, nientedimeno inn-ispirito parlò in modo con lui che di molte sententie platoniche adornò e libri suoi ; e per tale hornamento massime inlustrò tanto la ciptà fiorentina che ccosì bene Firenze di Dante, come Dante da Firenze, si può dire.³

Promossa negli spazi culturali sottoposti all'influenza medicea, questa riappropriazione di Dante da parte di Firenze conosce, negli stessi anni in cui Pulci lavora al *Morgante*, anche manifestazioni letterarie per certi versi parallele al poema pulciano, e segnatamente le due diverse ma ugualmente dantesche epopee di Ugolino Verino⁴ e Matteo Palmieri⁵. Questa *renovatio* del culto dantesco a Firenze negli anni sessanta al tempo stesso presuppone i conflitti politico-culturali dei decenni precedenti e vuol costituirne una soluzione simbolica. Su una linea che si era profilata già nella seconda parte dei *Dialogi ad Petrum Histrum* di Leonardo Bruni, in cui Niccolò Niccoli faceva ammenda delle sue stesse censure di letterato umanista proponendo un Dante buono non solo per i dotti, ma per tutta la città (II 73 « non solum eos suo poemate delectet, sed universam civitatem »), si trattava di scongiurare il pericolo che si era poi manifestato nei primi anni trenta con le lezioni di Francesco Filelfo, quello cioè di una lettura partigiana di Dante

² Vedi in proposito Brilli, *Image et autorité au Bas Moyen Âge et Id.*, *Landino apologeta*.

³ Shaw, *La versione ficiniana*, p. 327.

⁴ La *Carlias*, poema virgiliano-dantesco in quindici libri di Ugolino Verino, che suscitò molte aspettative tra i contemporanei, fu cominciata (secondo il suo recente editore tedesco, Nikolaus Thurn, intorno al 1465-66) : vedi in proposito Bausi, *La "Carlias" di Ugolino Verino*, e particolarmente sul rapporto col *Morgante*, Id., *L'epica tra latino e volgare*.

⁵ La *Città di vita* poema di struttura dantesca e contenuti dottrinali che mescolano cristianesimo e filosofia antica, fu compiuto in una prima versione nel 1464, nella versione finale nel 1472 (vedi Mita Ferraro, « *Senza aver penne non si può volare* », p. 16).

come campione della *libertas* in funzione antimedicea⁶. Ma l'appropriazione medicea di Dante si trova ancora, negli anni sessanta, su un crinale e come in bilico tra la tradizione oligarchica e l'affermazione più risoluta di un principato anche culturale che si stabilirà nel ventennio seguente. Lontano ormai dalla relegazione nella sfera di calzolai e panettieri a cui volevano condannarlo certe frange di nuovi umanisti⁷, il Dante patrono di Firenze di Domenico di Michelino è però ancora intimamente legato al passato cittadino, vicino al poeta teologo caro a Boccaccio e ancora a Cino Rinuccini⁸. Solo più tardi, tra la *Raccolta aragonese* (1477), il *Comento* landiniano alla *Commedia* (1481) e l'autocommento di Lorenzo ai suoi sonetti (tra 1482 e 1484), l'essere fiorentino di Dante finirà per coincidere con l'essere risolutamente mediceo: da un lato, in quanto la molteplicità espressiva della sua lingua sarà interpretata classicisticamente come criterio di eccellenza atemporale e non più come segno di apertura sociologica; dall'altro in quanto l'eccellenza della lingua, capace di assoluto dominio espressivo, sarà apertamente ancorata a un progetto di impero politico che ormai può identificarsi col destino della Firenze medicea e al tempo stesso essere posto sotto il patrocinio dantesco:

[...] e per quello che insino ad ora massime da Dante è suto trattato nell'opera sua, mi pare non solamente utile, ma necessario per li gravi e importanti effetti, che li versi suoi sieno letti, come monstra lo essempro per molti comenti fatti sopra alla sua *Commedia* da uomini dottissimi e famosissimi, e le frequenti allegazioni che da santi e eccellenti uomini ogni dì si sentono nelle loro pubbliche predicazioni. E forse saranno ancora scritte in questa lingua cose sottile e importante e degne d'essere lette; massime perché insino a ora si può dire essere l'adolescenzia di questa lingua, perché ognora più si fa elegante e gentile. E potrebbe facilmente, nella iuventù e adulta età sua, venire ancora in maggior perfezione; e tanto più aggiungendosi qualche prospero successo e augumento del fiorentino

⁶ Vedi, per un'utile sintesi, Gilson, *Dante and Renaissance Florence*, pp. 98-112.

⁷ Come è testimoniato a partire dall'*Invettiva* di Cino Rinuccini (« Poi, per mostrarsi litteratissimi al vulgo, dicono che lo egregio e onore de' poeti Dante Alighieri essere suto poeta da calzolai ») e dal primo discorso di Niccolò Niccoli nei *Dialogi* di Brunni (I 44), o ancora in un'orazione di Filelfo del 1431 (« il leggere di questo divino poeta, chiamato da miei ignorantissimi emuli leggere da calzolai e da fornai »); cf. Gilson, *Dante and Renaissance Florence*, pp. 79, 87 e 100.

⁸ *Ibid.*, p. 78.

imperio, come si debbe non solamente sperare, ma con tutto lo ingegno e forze per li buoni cittadini aiutare [...].⁹

2. « Il mio poeta, in ch'io mi fido »

Dante va dunque situato su questo scacchiere ideologico e in questa traiettoria che lo condurrà ad essere pienamente integrato nel progetto egemonico mediceo, ma che nei primi anni sessanta, quando l'impresa del *Morgante* è avviata, autorizza invece la ricerca di un orizzonte per così dire ecumenico, di un terreno d'incontro possibile tra l'*élite* umanistica e il popolo di mercanti e più o meno umili bottegai. Ma l'adesione di Pulci a questo mito di un Dante patrono dell'unità fiorentina, che diventa poi autorizzazione a comporre mescolando senza sosta l'alto e il basso, è profonda e non si limita all'ossequio più o meno calcolato a un'ideologia dominante. Solo una parte del credito che Pulci accorda a Dante si spende sul terreno civile, anche se questo credito è ampiamente radicato nella tradizione culturale cittadina. Pur condividendo il culto di Dante con la borghesia di piccoli e grandi mercanti che ne ha fatto il suo patrono culturale nella prima metà del Quattrocento¹⁰, Pulci sembra tributare al « suo » Dante una devozione personale, che si esprime nel finale del *Morgante* (« Io mi confido ancor molto qui a Dante », XXVIII 40,1) in termini perfettamente corrispondenti a quelli impiegati alcuni anni prima nella *Giostra* (LXIII 3-5) :

Ma certo il mio poeta, in ch'io mi fido,
Troppo mi piace in un suo decto, Dante :
« Così ha tolto l'uno all'altro Guido ».¹¹

⁹ Lorenzo de' Medici, *Tutte le opere*, t. I, pp. 369-370. Sul *Comento* di Lorenzo ai suoi sonetti vedi Zanato, *Saggio sul « Comento »*, che insiste sul superamento, nel *Proemio* di Lorenzo al suo *Comento* come in Landino, di tutte le remore umanistiche contro Dante (remore di cui tracce sussistono ancora nell'epistola prefatoria di Poliziano alla *Raccolta aragonese*). Sulla prospettiva politica del *Comento* landiniano mi limiterò a rinviare all'ampia introduzione di Paolo Procaccioli alla sua edizione, Landino, *Comento sopra la Comedia*, t. I, pp. 9-105 (in part. p. 21 : « il *Comento* si iscrive nella fase nella quale si torna a guardare a Dante anteponendolo definitivamente e totalmente a Petrarca »).

¹⁰ Vedi Bec, *I mercanti scrittori*.

¹¹ Pulci, 1986, p. 85.

Mentre fa eco a un coro di voci che a Firenze rendono omaggio al « nostro » Dante, al poeta sacro della città fiorentina¹², Pulci, insomma, stringe più a sé il « suo » Dante in un legame viscerale, e da concittadino lo fa consanguineo. Della fiducia senza riserve che qui filialmente dichiara, sarebbe stata più conclamata attestazione quel poema ideale che il *Morgante* avrebbe dovuto essere, così come il narratore dichiara a metà tra la sorpresa e il rimpianto quando, all'inizio del cantare XXVII, introduce il racconto del massacro di Roncisvalle (1-2,8) :

Come posso io cantar più rime o versi
Signor, che m'hai condotto a scriver cose
Che per pietà il sol par lacrime versi,
E già son le sue luce tenebrose ?
Tu vedrai tutti i tuoi cristian dispersi
E tante lance e spade sanguinose,
Che, s'altro aiuto qui non si dimostra,
Sarà pur tragedia la istoria nostra.

Ed io pur comedia pensato avea
Iscriver del mio Carlo finalmente.

La « comedia » che Pulci avrebbe voluto scrivere, o che il suo super-io in figura di Dante gli avrebbe prescritto di comporre, sarebbe stata un'epopea in qualche modo dantesca di Carlo Magno, una celebrazione a lieto fine delle sue imprese di eroe della cristianità – magari nella direzione che pressappoco negli stessi anni seguiva (ma in latino e con lo spropositato progetto di incastonare Dante in Virgilio) Ugolino Verino, o piuttosto in quella che lo stesso Pulci imbocca nell'ultimo cantare, attribuendo una sorta di *Carliade* miniaturizzata e improvvisata alle controfigure per certi versi dantesche di Alcuino e Lattanzio, i due *auctores* sotto spoglie canterine, buoni per la « camera » e la « piazza ». Questa ambizione dantesca di Pulci può così essere rivelata proprio nel momento in cui se ne deve constatare il naufragio sul piano narrativo, ma nello stesso tempo rientra in quel frequente assumere pose dantesche del personaggio del narratore che

¹² A cominciare da Giovanni Villani (« E nota che bene disse il nostro poeta Dante [...] », citato in Bec, *I mercanti scrittori*, p. 106). Notare che « nostro » è riferito invece da Pulci a Petrarca : *Morgante* XXVII 214, 5 « o del nostro Ancisan parola eletta ! », su cui vedi Cabani, « *Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore* », pp. 72-73.

caratterizza il secondo *Morgante* e sembra quindi segnare una maturazione e un arricchimento del regime del suo dantismo¹³. Ma a ben guardare, se c'è una sorta di frattura introdotta nel regime del dantismo dall'irruzione massiccia nel secondo *Morgante* di una interpretazione visionaria e allegorica della narrazione, che poco o meno affiorava nel primo, c'è anche una netta linea di continuità nel segno dantesco dell'ispirazione di tutto il poema e che non si riduce all'autorizzazione della mescolanza stilistica, ma investe il piano immaginario della concezione. Nei due luoghi in cui più ostensibilmente fa appello all'autorità di Dante, all'inizio e alla fine del poema, Pulci mette in scena esattamente lo stesso personaggio e punta sullo stesso valore morale: quello della giustizia. Il compito che il narratore si assegna nelle ottave iniziali del primo canto (I 4-8) è quello di riparare il torto subito da Carlo Magno, le cui imprese non hanno ricevuto il tributo di gloria che avrebbero meritato, per colpa di quelli che hanno « male intesa e scritta peggio » la sua « istoria ». Ed è in questo proporsi di dare a Carlo quel che avrebbe dovuto essere di Carlo che Pulci trova e dichiara subito l'alleanza e la protezione di Dante, giudice sovrano, che « nella sua *Comedia* » attribuisce insieme a Carlo e a Orlando il meritato premio del Paradiso (« e mettelo con Carlo in Ciel felice », 8, 7-8). Al capo opposto del poema, quando si tratta di tirare le somme e rilanciare *in extremis* il progetto di epopea encomiastica, torna l'appello al « suo » Dante, di nuovo invocato come giudice affidabile e giusto garante della meritata ricompensa di Carlo (XXVIII 40):

Io mi confido ancor molto qui a Dante,
Che non senza cagion nel Ciel sù misse
Carlo ed Orlando in quelle croce sante,
Ché come diligente intese e scrisse ;
E così incolpo il secolo ignorante
Che mentre il nostro Carlo al mondo visse,
Non ebbe un Livio, un Crispo, un Iustin seco
O famoso scrittor latino o greco.

Se il rimpianto per l'ignoranza del secolo, culturalmente impari nel confronto col mondo greco e latino, è tributo alla trionfante ideologia umanistica, la qualità di Dante che ispira fiducia consiste invece sempre nell'aver reso giustizia agli eroi, e questo con la precisione meticolosa di un

¹³ *Ibid.*, pp. 28-30.

mercante che sappia ben calcolare il rapporto tra dare e avere¹⁴. Rendere giustizia a Carlo era dunque il fondamento dell'ispirazione del *Morgante*, e per questo desiderio di giustizia nella retribuzione dei meriti chi più poteva soccorrere del poeta della *Commedia*? Poeta la cui vocazione giustiziera era del resto stata sottolineata proprio dalle interpretazioni politiche più radicate nella tradizione repubblicana, come quella di Alberti o, a maggior ragione, quelle riconducibili al magistero di Filelfo¹⁵.

3. « Lasciato ho forse troppo andar la mazza »

Accanto alla mescolanza degli stili che lo attraversa per intero, il *Morgante* rivela dunque un'altra forma di ispirazione dantesca nella sua vocazione riparatrice, destinato com'era, innanzitutto, a collocare Carlo Magno nel cielo degli spiriti gloriosi. Ma l'archetipo dantesco è tanto evidente quanto manifesta è la sua distorsione. Sappiamo, in effetti, che di questa intenzione originaria poco sembra tradursi nella materia e nella forma del *Morgante* al di qua dell'ultimo canto. Della celeberrima 'struttura' della *Commedia*, che costruisce con solidissime impalcature logico-tomistiche l'edificio imponente della giustizia ultraterrena, non mi sembra d'altronde che si possa riconoscere alcun equivalente nel poema pulciano, contrariamente a quanto a suo tempo suggerito da Mario Martelli in una pagina poi spesso riecheggiata :

Da una tale invenzione discende non solo la maestosa macchina del poema – che, articolata (come si è detto) in tre successive riprese, ripete un po' quella della *Commedia* dantesca, scandita dai tre regni e dalle rispettive cantiche dell'*Inferno*, del *Purgatorio* e del *Paradiso* –, ma anche la diversità dei

¹⁴ Anche il « decto » dantesco che ispira l'adesione, qui sopra ricordata, del narratore della *Giostra* (LXIII) si può ricondurre alla stessa logica, poiché si tratta in quel caso di riconoscere la precisa gerarchia dei meriti (dei poeti dello Stilnovo in Dante, dei giostranti nel racconto di Pulci).

¹⁵ Cfr. l'orazione di un allievo di Filelfo del 29 giugno 1432 : « Egli [Dante] nei governi della repubblica fiorentina a ciascuno giustizia amministrava, lui nelle cose comuni e particolari, che a trattare avesse, la giustizia predominare sempre voleva, lui non meno al povero che al ricco la santa giustizia dispensare desiderava » (citato da Gilson, *Dante and Renaissance Florence*, pp. 101-102, e per Alberti, cf. *ibid.*, 127-128 « La tu' iustitia, ché tanto s'aspetta? / Ben dice Dante, ond'io prendo vigore : / la spada di lassù non taglia in fretta »).

registri che, pur nella costante 'terrestrità' di fondo, passano dallo stil 'comico' della prima parte a quello 'mezzano' della seconda e a quello 'tragico' della terza.¹⁶

A me pare, a dire il vero, che la sola frattura riconoscibile in termini di poetica narrativa, con ricadute anche stilistiche, resti quella ben nota tra il primo *Morgante* e gli ultimi cinque cantari, e che la struttura complessiva del poema pulciano non comporti nessuno dei grandi dispositivi narrativi e retorici che caratterizzano quella dantesca¹⁷. Non era certo la struttura verticale della *Commedia* quello che di più attirava Pulci, e del resto a sottolineare in tutti i modi questa verticalità ascensionale penseranno i lettori neoplatonici, su posizioni culturali e politiche antipodiche in ogni senso rispetto a quella pulciana.

Il fatto è che quel principio di retribuzione giusta che nella *Commedia* si attua attraverso un'armatissima disciplina logico-filosofica, nel *Morgante* invece deriva immediatamente verso l'immaginario popolare della tradizione narrativa cavalleresco-canterina, dove la giustizia diventa essenzialmente vendetta del torto subito, carica di pulsioni sadiche che in quote variabili sfuggono alla razionalizzazione. Il motivo della vendetta, così ampiamente presente in questa letteratura, attraversa in effetti il *Morgante* con un'estensione e un'intensità che gli sono proprie. Il furore vendicativo, tradizionalmente associato agli anti-eroi pagani, vi assume una forma violenta e iperbolica :

Io vo' con Manfredon tu mi consenti
Che la battaglia mia sia in ogni modo,
Per vendicar non una ingiuria o venti,

¹⁶ Martelli, *Letteratura fiorentina del Quattrocento*, p. 218.

¹⁷ In effetti la scansione della materia del *Morgante* in tre parti corrispondenti ai canti I-X, XI-XXIV e XXV-XXVIII, proposta da Martelli, mi pare assai poco chiara nelle sue motivazioni e difficilmente difendibile per la distinzione dei primi due blocchi. La narrativa di Pulci funziona piuttosto paratatticamente, e questo ancora nell'ultimo *Morgante* che pure introduce una nuova forma di tensione sintattica. La stessa perplessità vale per la progressione stilistica assegnata da Martelli a queste tre sezioni narrative : se in effetti gli ingredienti dello stile pulciano tendono complessivamente ad arricchirsi man mano che la narrazione progredisce, e in modo particolarmente chiaro nel secondo *Morgante*, è ben difficile riconoscervi quella scansione triadica che nella *Commedia* coesiste con la vocazione pluristilistica e corrisponde, secondo il principio dell'*aptum*, alla nettissima diversità delle materie.

Ma mille e mille, e che paghi ogni frodo – (VII 69, 5-8)

E grida a' saracin : - Popol gagliardo,
Morte, sangue, vendetta, carne, a loro ! (XXIV 133, 4-5).

Ma lungi dall'essere attributo esclusivo degli infedeli, la pulsione vendicativa è propria di tutti gli eroi ; persino il Carlo Magno storico difensore della Chiesa, nella *Carliade* dell'ultimo canto, agisce « per vendicar del suo Cristo la ingiuria » (XXVIII 84,8), mentre la lunga narrazione della tragedia di Roncisvalle fa ripetutamente spazio al motivo della vendetta di Dio :

Disse Carlo : - Tu, Iddio, fa' la vendetta,
Poi che il Sepolcro in tal modo si ruba ! (XXVII 195, 1-2)

Parmi che in punto tua gente si metta,
Da poi che Iddio per grazia ce lo manda,
Per cominciare a far nostra vendetta. – (XXVII 225, 1-3)

O vendetta di Dio, qui sare' poco
Agguagliar la miseria de' Troiani (XXVII 258,5-6).

La giustizia vendicativa del *Morgante* è quella della « mazza », violenta e impulsiva, che Pulci certo ricava dal copione cavalleresco, ma dandone una interpretazione particolarmente vigorosa. Se giganti e battaglie sono carne e sangue dei cantari cavallereschi e dei libri di battaglia, Pulci non ha davvero scelto a caso di adottarne l'orizzonte e le convenzioni, che si appropria con energia rivelatrice. L'urgenza e l'emergenza continua della pulsione vendicativa sembra anzi poter spiegare due caratteristiche essenziali del narrare pulciano : la rapidità con cui si consuma la riparazione del torto e la ripetitività del meccanismo riparatore, che tende ad apparire e riapparire nella sua nuda essenzialità.

La pulsione sadica della vendetta, incarnata da giustizieri tradizionali, come Rinaldo¹⁸, o nuovi, come il gigante eponimo del poema, tende in realtà a dilagare oltre i quadri dell'azione tipica del genere. L'eros, che sarà con Boiardo e Ariosto principio costruttivo fondamentale della materia cavalleresca, appare in buona parte nel *Morgante* subordinato alla tematica

¹⁸ Vedi Ankli, *Morgante iperbolico*, pp. 268-296.

delle « armi » o declinato sadicamente. Così, Rinaldo e Antea s'innamorano nel momento stesso in cui si sfidano a duello (XVI 12-21) e per la figlia del Soldano vagheggiare gli eroi cristiani equivale a desiderare di battersi con loro (XVII 27,5-29,5) :

Guardava Antea que' cavalieri armati
E tutti gli vagheggia in sugli arcioni,
E dice : « Io vedrò pur Cristianitade,
Castella e ville e tutte le cittade,

[...] 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 [...]

La connotazione sadica dell'eros pulciano si manifesta trionfalmente nell'innamoramento comico di Margutte, le cui *avances* poco discrete nei confronti di Florinetta sono metaforizzate immediatamente in termini di estrema violenza (XIX 97, 1-4) :

L'oste rideva, e la fanciulla ride.
Margutte, che fu tristo nelle fasce,
Col piè sotto la tavola l'uccide
E coll'occhietto di sopra si pasce.

Per poi dare subito luogo all'inequivocabile scontro tra « battagli » con Morgante, che segna il culmine dell'arco erotico della scena (XIX 100, 5-102,4) :

Disse Margutte : - A ogni peccatore
Si debbe perdonar pel primo tratto :
S'io ho fallato, perdonanza chieggio ;
Quest'altra volta so ch'io farò peggio.

Disse Morgante : - E peggio troverai.
Guarda ch'io non adoperi il battaglio :
Forse, Margutte, tu mi crederrai,
S'un tratto le costure ti ragguaglio. –
Dicea Margutte : - S' tu non mi terrai

Legato sempre stretto col guinzaglio,
Prima che te vedrai, Morgante, ch'io
Adoperrò forse il battaglia mio.

- Or oltre, sù, govèrnati a tuo modo –
Rispose allor Morgante d'ira pieno :
- Io so che 'l mio battaglia fia più sodo,
E non bisognerà guinzaglio o freno. –

La polarizzazione sadica dell'eros nel *Morgante* è ugualmente inscenata, in modo simmetrico, attraverso le tante rapide conversioni degli scontri in effusioni, come tipicamente accade nei ripetuti duelli tra Rinaldo e Orlando, tema certo topico, ma che ancora una volta Pulci fa suo con una frequenza e intensità caratteristiche (XXII 11-13) :

Or chi avessi Rinaldo veduto
E' non capea nell'arme per la stizza :
Più volte inverso lor s'è dibattuto
Come sparvier se la merla fuor guizza ;
E rivoltò Baiardo e fece il muto,
Che gli occhi in testa per rabbia gli schizza :
Non può parlar per l'ira che l'affolta.
Orlando a Vegliantin dette la volta.

E con le lance a ferir si tornorno
Non domandar con che furia venìa
Rinaldo, e l'aste agli scudi appiccorno ;
Ma non pensar che vantaggio vi sia :
Rupponsi tutte, e' destrier via volorno.
Rinaldo non poté la bizzarria
Disfogar con la lancia : prese il brando
E ritornò per assalire Orlando.

Orlando trasse Durindana e grida :
– Può far però Macon che Filiberta
Ami tanto, cugin, che tu m'uccida ? –
Rinaldo presto ritenne Frusberta,
Perché e' conobbe la voce alle strida,
E Durlindana come e' l'ha scoperta ;
Ed abbracciar correa l'un l'altro presto.
Rinaldo dicea pur : - Può esser questo ? – .

L'immediata convertibilità del furore in tenerezza, che sarà trattata ironicamente da Ariosto come manifestazione della « gran bontà de' cavalieri antiqui », è una convenzione della tradizione cavalleresca a cui invece Pulci aderisce con foga, proprio perché vi trova applicazione la legge sadica che nel suo immaginario governa la pulsione erotica e che rende diretta la via di circolazione tra la violenza e il piacere¹⁹.

L'identificazione sadica tra violenza e piacere ha un altro grande campo di espressione nel tema del cibo, anch'esso elemento tra i più caratteristici del registro comico del *Morgante* e anch'esso in realtà rivelatore della struttura pulsionale profonda che alimenta il « ragionar col dente » dei personaggi pulciani. Certo, il puro piacere del cibo, espressione di una regressione orale, è presente emblematicamente nella sezione gastronomica del « credo » di Margutte (XVIII 115-116 e 123-128)²⁰. Ma più frequente è una versione epica e iperbolica della voluttà alimentare, incarnata per lo più dall'eroe eponimo del poema, e che dà a questa voluttà le dimensioni gigantesche del fantasma e la lega strettamente al combattimento, al dolore e alla morte. Morgante è da poco entrato in scena, che già lo vediamo protagonista di una parodia di discesa agli inferi²¹ a sfondo mangereccio, dove la casa del diavolo appare inizialmente come una stanza da pranzo abbondantemente apparecchiata (II 19-24)²², e dove Morgante si precipita vantandosi di poter mettere sottosopra l'inferno, anzi ingoiarlo (II 37,6-39,4) :

Dicea Morgante – E' mi darebbe il cuore,
Che noi potremo or nell'inferno andare,
E far tutti i diavoli sbucare.

Se si potessi entrar di qualche loco,
Ché nel mondo è certe bocche, si dice,

¹⁹ La stessa frequenza e immediatezza delle 'conversioni' al cristianesimo, anch'essa inscritta nel codice cavalleresco popolare, può essere letta come manifestazione di questa facile reversibilità.

²⁰ Vedi in proposito le pagine sempre suggestive di Camporesi, *Il paese della fame*, pp. 53-75.

²¹ Cf. Villoresi, *Il cavaliere all'Inferno*, pp. 144-148, che situa l'episodio pulciano all'interno di un vero e proprio *topos* cavalleresco.

²² Anche in XXVI 215 il diavolo Astarotte allestisce un banchetto miracoloso.

Donde e' si va, che di fuor gettan fuoco,
E non so chi v'andò per Euridice,
Io stimerei tutti i diavol poco.
Noi ne trarremo l'anime infelice ;
E taglierei la coda a quel Minosse,
Se come questo ogni diavol fosse ;

E pelerò la barba a quel Caron,
E leverò della sedia Plutone ;
Un sorso mi vo' far di Flegeton,
E inghiottir quel Fregiàs con un boccone [...].

Le fantasie proferite da Morgante sembrano le stesse che hanno dato forma al suo personaggio : nel poema, il suo profilo immaginario è quello di un gigante che colpisce e divora senza limiti, corpo smisurato in cui si dispiega trionfalmente tutta la forza della pulsione sadica. E la contiguità sadica tra il divorare e il colpire appare in piena luce proprio negli episodi più originali, le avventure picaresche di Morgante e Margutte tra i canti XVIII e XIX. Nell'avventura del Dormi, il banchetto pantagruelico è già gioiosamente associato alla devastazione e all'incendio dell'osteria (XVIII 150 sgg.). Agendo secondo una logica fantasmatica ancora più scoperta, nel seguito Morgante prima uccide e poi divora successivamente un « liocorno » (XVIII 190 sgg.), una gigantesca testuggine (XIX 54 sgg.), un « bavalischio » (XIX 67-69), un « liofante » (XIX 73-87). Che nel mangiare gigantesca sia attiva la stessa pulsione sadica che nell'uccidere lo si vede del resto anche altrove : nei terribili morsi, ad esempio, con cui combattono furiosamente Baiardo o Rondello, il destriero di Ulivieri :

[...] poi se ne va a Baiardo il saracino ;
E come il braccio alla greppia distese,
Baiardo lo ciuffòe come un maschino
E in sulla spalla all'omero lo prese,
Che lo schiacciò come e' fussi una canna,
Tal che con bocca ne spicca una spanna (III 46,3-8)

Il caval d'Ulivier niente aspetta
E ritornò nel campo tra' pagani
Come chi fa del suo signor vendetta ;
E morde per tre lupi e per sei cani (XXVII 70, 1-4)

Baiardo ritto le zampe menava,
E, come l'orso fa scostare i cani,
Talvolta un braccio o la coscia ciuffava,
E sgretola quelle ossa de' pagani
Come pan fresco che allotta si cava :
Non fur tanto crudel mai tigri ircani ;
Con tanta rabbia mordeva e dimembra,
Tanto che Ecùba forsennata sembra (XXVII 74).²³

Si sa, poi, che del morso di un « granchiolino » muore lo stesso Morgante, subito dopo aver ammazzato una balena a colpi di « battaglia » (XX 45-51), come a materializzare paradossalmente il fantasma di una frase proverbiale poco prima citata (XIX 7, 1-2 « [...] – Che credevi tu far, matto ? / I granchi credon morder le balene ! ») e con insistenza significativa sul carattere vendicativo del morso (XX 50,7-51,8 « [...] – Un granchio m'ha voluto uccidere : / forse volea vendicar la balena »).

Seguendo questa logica, si può forse trovare anche il senso più pieno di quelle « immagini tolte ad imprestito da' macellai e da' cuccinieri » (De Sanctis, 1958, p. 432) che Pulci colloca nel bel mezzo della narrazione della tragedia di Roncisvalle, e in cui De Sanctis vedeva la conferma della vocazione plebea e buffonesca del *Morgante* :

Quivi già i campi l'uno all'altro accosto,
Da ogni parte si gridava forte :
Chi vuol lessu Macon, chi l'altro arrosto ;
Ognun volea del nimico far torte. (XXVI 49, 1-4)

Lucifero avea aperte tante bocche
Che pareva quel giorno i corbacchini
Alla imbeccata, e trangugiava a ciocche
L'anime, che piovean, de' saracini [...]

E Runcisvalle pareva un tegame
Dove fussi di sangue un gran mortito,
Di capi e di peducci e d'altro ossame

²³ Aggiungo, su segnalazione di Matteo Residori, un altro morso di evidente coloratura sadica, quello di XIX 40 « Morgante il naso gli strappò co' denti, / poi fece degli orecchi due bocconi ».

Un certo guazzabuglio ribollito,
Che pareva d'inferno il bulicame
Che innanzi a Nesso non fusse sparito [...] (XXVII 54, 1-4 e 56, 1-6).²⁴

In realtà, se queste immagini culinarie introdotte in piena tragedia obbediscono sicuramente a una strategia di contrasto stilistico (con una sorta di esplicita cauzione dantesca, nell'ultimo caso, di cui tuttavia indicheremo tra breve i limiti), esse continuano a tessere nello stesso tempo la tela dell'immaginario sadico in cui l'orrore del massacro può coincidere con il piacere 'infernale' del maciullamento e dell'inghiottimento dei corpi. La carneficina di Roncisvalle, del resto, proprio in quanto è destinata da Pulci a rappresentare una grandiosa prefigurazione del giudizio universale²⁵, con il martirio e la beatificazione di Orlando, ma anche e soprattutto con la duplice vendetta consumata contro i traditori e i saraceni, massacrati in terra e cacciati all'Inferno, è il momento di più esplosiva messinscena di quella pulsione giustiziera che abbiamo visto animare sin dall'inizio il progetto 'dantesco' del *Morgante*. L'ampiezza della tematica sadica, che abbiamo osservato in Pulci, è insieme il segno della profondità del legame con l'immaginario dantesco della giustizia e della distorsione violenta imposta a quell'immaginario, sotto la pressione dei démoni dell'inconscio.

4. « Vedrén chi fia di noi maggior diavolo ».

Il giudizio supremo di Roncisvalle è il coronamento del *Morgante* anche per il ruolo che riconosce alle forze demoniache. Infatti, questo grande episodio, che il narratore dichiara di dovere a un'improvvisa ispirazione angelica (XXV 115, 1-4), è poi con tipico ribaltamento reso possibile dall'intervento di un demone « molto savio, terribil, molto fero » (119,2) evocato da Malagigi, Astarotte. È il volo di Astarotte e del suo

²⁴ Per l'immagine del « tegame » Martelli oppone a De Sanctis (che per la verità non la cita) il riferimento a un luogo di *Ezechiele* (24 3-5) da considerarsi come fonte e come prova « che in Roncisvalle il Pulci intendeva identificare, con quell'immagine, e voleva che i suoi lettori identificassero una sorta di Gerusalemme e la rovina che di quella città il profeta aveva predetto » (Martelli, *Letteratura fiorentina del Quattrocento*, pp. 232-233). Osservazione plausibile, quella di Martelli, ma che invoca una spiegazione 'locale' a cui non si può ridurre il senso di tutto l'immaginario 'alimentare' dispiegato nel poema.

²⁵ Come mostrato da Carrai, *Le muse dei Pulci*, pp. 113-172.

compagno Farfarello, entrati nei destrieri di Rinaldo e Ricciardetto, ad armare il braccio soprannaturale della vendetta, una volta che il tradimento di Gano e Marsilio è stato consumato. Vendetta divina e diabolica insieme, dunque, che opera, come è caratteristico dell'ultimo *Morgante* simultaneamente su due piani : sul piano letterale della narrazione, dove l'arrivo aereo dei due eroi innesca la riscossa dei carolingi ; e sul piano allegorico del conflitto tra Pulci e Ficino, che abbiamo imparato a leggere in filigrana a partire dagli studi di Orvieto, poiché sembra che le dissertazioni teologiche con cui Astarotte ammaestra prima Malagigi e poi Rinaldo abbiano per obiettivo essenziale di affermare l'ortodossia di Pulci e denunciare al contrario la demonologia ficiniana²⁶.

In questo diavolo « bravo loico » e « buon compagnone » De Sanctis riconosceva la « concezione » più « originale » di Pulci²⁷, che vi avrebbe rappresentato « il nuovo spirito del secolo, motteggiatore, ironico, e libero pensatore » che si « gitta avido nella esplorazione della natura e dell'uomo », finendo però al suo solito per « abborracciare dappertutto » (De Sanctis, 1958, p. 434 et 436). In realtà, Astarotte è sì « loico », come il diavolo che nel canto XXVII dell'*Inferno* disputa vittoriosamente a san Francesco l'anima di Guido da Montefeltro, ma il suo argomentare, proprio come quello dell'archetipo dantesco, è al servizio di un impulso giustiziero. In questo diavolo volante che con i suoi poteri soprannaturali permette la messa in atto dell'impulso vendicativo, in realtà, più che la rappresentazione abborracciata e confusa del nascente razionalismo umanistico occorre riconoscere quella della forza dell'inconscio che irrompe nel discorso letterario e si rivendica come tale²⁸. In questo senso più largo, il rapporto con l'immaginario diabolico dantesco è nel segno della distanza : al Lucifero incatenato nel fondo dell'*Inferno* si oppone l'Astarotte che si libra in volo e a cui Rinaldo non esita a dichiarare la propria fraternità (XXVI 84) :

²⁶ Vedi Orvieto, *Pulci medievale*, pp. 259-265 e Bisconti, *Orthodoxie et hétérodoxie*.

²⁷ De Sanctis, *Storia*, p. 434. In realtà si tratta, come è noto, dello sviluppo di un breve episodio della *Spagna in rima* (Pulci stesso vi allude in XXVIII 60, 7-8) dove il *démone* Macabel, evocato da Orlando, trasporta in volo sulle sue spalle un impaurito Carlo Magno travestito da pellegrino (XXI 36-XXIII 30). Sul tema del diavolo in volo si veda Holtz et Maus de Rolley, *Voyager avec le diable*.

²⁸ Sul rapporto tra diavolo e inconscio vedi de Urtubey, *Freud et le diable* (in particolare, sul rapporto tra diavolo e pulsione di morte, le pp. 106-111).

Rinaldo non sapea formar parole
Alla risposta accommodate a quello,
E ringraziare Astarotte suo vuole,
E così Squarciaferro e Farferello ;
Poi gli rispose : – Astarotte, e' mi duole
Il tuo partir quanto fussi fratello ;
E nell'inferno ti credo che sia
Gentilezza, amicizia e cortesia.²⁹

In effetti nel *Morgante* l'assenza di una struttura ascensionale di tipo dantesco, che sottoponga l'inferno delle passioni alla disciplina del puro intelletto, è l'altra faccia del dispiegarsi caotico di un immaginario soprannaturale che trova la sua più caratteristica espressione nel diavolo e nelle figure diaboliche. Astarotte e i compagni che con lui presiedono alla tragedia a tratti farsesca di Roncisvalle sono preceduti da un lungo corteggio di démoni, streghe, anticristi, giganti e malandrini che tanto contribuiscono a quel pullulante grottesco 'fiammingo' in cui Giorgio Manganelli vedeva non senza ragione la nota dominante del poema pulciano³⁰. E tra questi spiccano i due eroi più originali, Morgante, che porta stimate diaboliche nella sua natura gigantesca nonostante la sua immediata conversione³¹, e Margutte, l'ideal-tipo del briccone che lo accompagna nel celebre lungo episodio dei cantari XVIII e XIX, come un'ombra diabolica che resta inseparabile dal corpo apparentemente purificato del gigante battezzato³².

²⁹ « Un vero e proprio *endorsement* diabolico » commenta Villoresi, *Il cavaliere all'Inferno*, p. 150, che propone una chiave di lettura junghiana.

³⁰ Pulce, *Un'allucinazione fiamminga*, pp. 37-38.

³¹ Al suo ingresso in scena Morgante ha una visione in cui Dio lo libera da un « serpente feroce » (II 43) disponendolo quindi all'amicizia nei confronti di Orlando e al successivo battesimo, che tuttavia avviene per istigazione di un demonio (II 35). Il rapporto tra giganti e démoni è attestato nelle letterature canterine (si veda ad esempio il Ronciglione « dimonio » che ha forma di « giogante » nei *Cantari della Reina d'Oriente* di Antonio Pucci, IV 32-35), e più in generale sull' 'alterità' dei giganti della tradizione cavalleresca si veda Orvieto, *Mostri d'Oriente*, pp. 178-180 (e anche Martelli, *Letteratura fiorentina del Quattrocento*, pp. 171-175, che indica ascendenze dantesche per dei giganti grottescamente demoniaci del *Ciriffo Calvaneo*).

³² In XXVII 138-40 l'angelo che appare a Orlando in punto di morte gli annuncia che Morgante è in paradiso mentre Margutte « è di Belzebù giù araldo » ed è « quanto sollazzo è nello inferno » ; notare che nell'episodio della catabasi nell'osteria-inferno del canto II (prefigurazione dell'episodio del Dormi), Morgante, prima del battesimo, è in tutto simile a quello che sarà Margutte.

La familiare simpatia accordata esemplarmente a questi due eroi, ma in gradi diversi anche alle altre controfigure demoniache, rinvia certo a quell'universo di credenze popolari di cui è eccezionalmente solidale anche il microcosmo infernale delle Malebolge dantesche, come scriveva in belle pagine Piero Camporesi³³. Ma un'adesione così creativa all'immaginario popolare affonda le radici nell'immaginario personale di Pulci, letteralmente *hanté* dal diavolo, come si può leggere nelle lettere superstiti al Magnifico, a cominciare da quella (III) in cui dopo aver implorato la concessione di un salvacondotto per poter proteggere i beni familiari del Mugello, conclude con il lapidario ed eloquente : « Idio ci aiuterà o Salay »³⁴.

L'equivalenza tra « Idio » e « Salay » è lungi dall'essere il frutto trascurabile di un moto di stizza occasionale. Vi si coglie il germe di quel fantasmatico patto col diavolo che serpeggia nelle lettere e di cui l'alleanza tra Rinaldo e Astarotte è poi la manifestazione narrativamente più costruita³⁵, ma non certo la sola. E patteggiando col principio del male, Pulci sembra in effetti aprire il suo discorso letterario alla più larga espressione di credenze represses e pulsioni rimosse. Nell'equivalenza tra i principi opposti del bene e del male, che troviamo stabilita in tante forme nel poema, significativa è la stessa forma degli enunciati. Nel canto XXI, affrontando la demoniaca Creonta (26,7-8 « pilosa e nera, arricciata e crinuta, / gli occhi di fuoco e la testa cornuta »), prima Rinaldo e poi Malagigi mettono a nudo il loro fondo diabolico :

Or questo è quel ch'a Rinaldo piaceva,
Quanto e' sentia più cose oscure e sozze ;

³³ Camporesi, *Il paese della fame*, pp. 23-51. Villoresi, *Il cavaliere all'Inferno*, p. 142, nota da parte sua come il comico 'diavolesco' di Malebolge sia largamente entrato nella tradizione canterina.

³⁴ Pulci, *Morgante e Lettere*, p. 942 (poco prima, aveva scritto : « Poi se non vorranno, se non potrai aiutarci, e Idio né 'l diavolo non ci aiuta, io ti prometto, poiché perdo a torto la patria, la roba senza esser udito, perderò insieme la vita e l'anima, et farò forse cosa si maraviglierà più di spete », *ibid.*, p. 941). Il nome Salay ricorre anche in *Morgante* XXI 47,7 ed è così spiegato da F. Ageno : « forse dall'arabo 'sallâ(y)', parte della formula che accompagnava il nome di Maometto, intesa come nome del profeta e poi di potenza infernale » (Pulci, *Morgante*, p. 649). Sono peraltro noti i rapporti di Pulci con la magia nera confessati in XXIV 92-113.

³⁵ Cabani, « *Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore* », pp. 24-25, indica le analogie del rapporto Rinaldo-Astarotte con quello tra Dante e Virgilio nella *Commedia*, ma proprio questa analogia fa meglio emergere il 'rovesciamento' diabolico operato da Pulci.

E dove far qualche mischia credeva,
E' gli pareva proprio andare a nozze.
Non domandar come il cuor gli cresceva !
E dice : - Se le man non mi son mozze,
Io ne farò come torso di cavolo :
Vedrén chi fia di noi maggior diavolo.- (XXI 28)

Malgigi guarda i suoi brutti vestigi,
E lei pur lui, e par piena d'angosce,
Ché l'un diavol ben l'altro conosce (XXI 66, 6-8).³⁶

E del resto la fondamentale reversibilità del divino e del diabolico appare nel modo più evidente nel solito Morgante, che da membro di una genia perversa di giganti passa immediatamente tra i ranghi dei beniamini cristiani, ma facendosi battezzare per istigazione di un *démone* ; che diventa amico fedele prima del paladino Orlando e poi del truce malfattore Margutte ; che finisce in Paradiso, ma non smette per questo di agitare minacciosamente il suo « battaglio » di santo patrono della vendetta sadica (XXVIII 136, 5-8) :

E so ch'egli è lassù Morgante mio :
Però s'alcun malivolo qui sento,
Adatterà il battaglio ancor dal Cielo,
In qualche modo a scardassargli il pelo.

Questo mondo di anti-diavoli che sono diavoli e di santi bastonatori sembra davvero ignorare il principio di non contraddizione e reggersi secondo quella logica simmetrica che Matte Blanco, sviluppando intuizioni freudiane, ha attribuito all'inconscio (Matte Blanco, 2000). Il principio simmetrico di reversibilità governa in effetti la « fantasia » di Pulci, che non cerca l'elevazione come l'« alta fantasia » dantesca, ma si dà nel suo frenetico e inarrestabile movimento circolare (XXVIII 152,3-4) :

Ché la mia fantasia non può tenersi,
Come ruota che mossa ancor vuol ire.

³⁶ Sempre di Malagigi che ha ucciso Fallalbacchio e Cattabriga si dirà « ch'egli uccise i diavol co' diavoli » (XXIV 120,8).

Questa immagine della « fantasia » pulciana messa in moto da un impulso irreprensibile, che si accampa in chiusura del *Morgante*, non potrebbe fare un'eco più significativamente distorta all'arrestarsi dell' « alta fantasia » dantesca al culmine della visione paradisiaca, proprio nel momento in cui invece il « disio e 'l velle » sono presi nel moto universale impresso a tutte le cose dall' « amor che move il sole e l'altre stelle ». Questa « fantasia » che cerca di sbieco l'autorizzazione dantesca, ma che si riconosce nel suo moto perpetuo senza accettare la sottomissione tomistica delle facoltà organiche a quelle puramente intellettuali e trascendenti, è la stessa invocata poco prima per giustificare una poetica che mescola « il bianco » e « il perso » (XXVIII 140, 3-4 « e ciò ch'io penso con la fantasia, / di piacere a ognuno è il mio disegno »), e corrisponde anche a quegli « occhi della mente » dichiarati altrove garanti di una verità visionaria ancora una volta con appello capzioso a un Dante che sembra autorizzare la rottura dei vincoli razionali (XXIV 104-105,4):

Or ècce un punto qui, che mi bisogna
Allegar forse il verso del Poeta :
« sempre quel ver c'ha faccia di menzogna »
E più senno tener la lingua cheta,
Ché spesso « senza colpa fa vergogna » ;
Ma s'io non ho gabbato il bel pianeta
Come Cassandra già, non è dovuto
Che il ver per certo non mi sia creduto.

Io veggo tuttavia questi giganti
Con gli occhi della mente, e so ch'i' ho scritto
Appunto i loro effetti e i lor sembianti,
Sì ch'io non parlo simulato o fitto.

La costruzione di un'immagine di poeta visionario, insomma, passa, in particolare nel secondo *Morgante*, attraverso un rispecchiamento obliquo in Dante che in realtà fa emergere soprattutto il movimento più caotico dell'« altro per altro immaginar » pulciano. Qualcosa di analogo, del resto, si osserva sul piano della condotta stilistica, e questo in tutto il *Morgante*. Gravidato del peso del suo inconscio, il linguaggio pulciano tende sempre a precipitare, e insieme a scoppiettare sotto la spinta di pulsioni uguali e contrarie. A una prima lettura certe *uncturae* sconvenienti sembrano segno di rozzezza 'popolare' (VIII 12,3-6) :

Non si ricorda più di Forisena,
Che la soleva aver sempre alla mente ;
E la fanciulla leggiadra e serena
Ingravidata è di lui finalmente [...].

Ma una lettura più attenta rivela che le stesse strutture antinomiche si trovano in contesti manifestamente più elaborati, magari all'insegna della parodia :

Partissi Forisena sospirando,
Ed Ulivier rimase tutto afflitto
Della ferita sua più non curando,
Ché da più crudo artiglio era trafitto.
Guardò Rinaldo, e quasi lacrimando
Non potè a lui tener l'occhio diritto,
E disse : - Vero è pur che l'uom non possa
Celar per certo l'amore e la tossa. (IV 88).

- [...] Chi mi toglie il boccon, non è mio amico,
Ma ogni volta par mi cavi un occhio.
Per tutte l'altre volte te lo dico :
Ch'io vo' la parte mia isino al finocchio,
Se s'avessi a divider solo un fico,
Una castagna, un topo o un ranocchio. –
Morgante rispondea : - Tu mi chiarisci
Di bene in meglio, e come oro affinisci.

Racconcia un poco il fuoco, ch'egli è spento. _
Margutte ritagliò di molte legne,
Fece del fuoco ed un alloggiamento.
Disse Morgante : - Se quel non si spegne
Per istanotte, io mi chiamo contento.
Tu hai qui acconcio mille cose degne,
Tu se' il maestro di color che sanno. –
Così la notte a dormir quivi stanno. (XVIII 198-199).

Come il diavolo e l'anti-diavolo sul piano tematico, il comico e il tragico si rovesciano fulmineamente l'uno nell'altro sul piano dello stile,

fino ad essere indistinguibili nella bolgia stilistica di Roncisvalle (XXVII 57-58,1-4) :

La battaglia era tutta paonazza,
Sì che il Mar Rosso pareva in travaglio,
Ch'ognun per parer vivo si diguazza :
E' si poteva gittar lo scandaglio
Per tutto, in modo nel sangue si guazza,
E poi guardar come e' suol l'ammiraglio
Ovver nocchier se cognosce la sonda,
Ché della valle trabocca ogni sponda.

Credo che Marte di sangue ristucco
A questa volta chiamar si potea ;
E sopra tutto Rinaldo era il cucco,
Che con la spada a suo modo facea.

Confrontato con l'archetipale plurilinguismo dantesco, di cui coglie tutta la ricchezza e la densità formale ma gli sfugge l'architettura filosofica, quello di Pulci non è manifestamente un polistilismo ordinato, ma piuttosto un monostilismo continuamente aperto sul caos dell'immaginario, in cui il « bianco » vale quanto il « perso ».

Giuseppe SANGIRARDI
Université de Lorraine

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Ankli Ruedi, 1993, *Morgante iperbolico. L'iperbole nel « Morgante » di Luigi Pulci*, Firenze, Olschki.

Bausi Francesco, 2006, *La « Carlias » di Ugolino Verino*, in Marco Villoro (a cura di), *Paladini di carta. Il modello cavalleresco fiorentino*, Roma, Bulzoni, pp. 161-173.

Bausi Francesco, 1996, *L'epica tra latino e volgare*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica, economia, cultura, arte*, Convegno di studi promosso dalle università di Firenze, Pisa e Siena, 5-8 novembre 1992, 3 voll, Pisa, Pacini, vol. II, pp. 357-373.

Bec Christian, 1983, *I mercanti scrittori, lettori e giudici di Dante*, in *Lectures classensi*, 12, Ravenna, Longo, pp. 99-111.

Bisconti Donatella, 2006, *Orthodoxie et hétérodoxie dans le cantare XXV du Morgant de Luigi Pulci*, in « Seizième Siècle », 2, pp. 21-42.

Brilli Elisa, 2010, *Image et autorité au Bas Moyen Âge : l'« Allegoria della Commedia » par Domenico di Michelino (1465)*, in Alain Dierkens, Gil Bartholeyns et Thomas Golsenne (a cura di), *La performance des images*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, pp. 111-122.

Brilli Elisa, 2014., *Landino apologeta : Dante e Firenze col senno di poi*, in Lorenz Böniger e Paolo Procaccioli (a cura di), *Per Cristoforo Landino lettore di Dante. Il contesto civile e culturale, la storia tipografica e la fortuna del Comento sopra la Comedia*, Atti del Convegno internazionale. Firenze 7-8 novembre 2014, Firenze, Le Lettere, pp. 13-40.

Cabani Maria Cristina, 2005, « *Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore* ». *Pulci e Dante*, in Ead., *L'occhio di Polifemo. Studi su Pulci, Tasso e Marino*, Pisa, ETS, pp. 17-57.

Camporesi Piero, 1978, *Il paese della fame*, Bologna, il Mulino.

Carrai Stefano, 1985, *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida.

De Sanctis Francesco, 1958, *Storia della letteratura italiana*, 2 voll., Torino, Einaudi.

De Urtubey Luisa, 1983, *Freud et le diable*, Paris, PUF.

Holtz Grégoire et Maus de Rolley Thibaut (a cura di), 2008, *Voyager avec le diable. Voyage réels, voyages imaginaires et discours démonologiques (XVe-XVIIe siècles)*, Paris, PUPS.

Landino Cristoforo, 2001, *Comento sopra la Comedia*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno.

Martelli Mario, 1996, *Letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni Sessanta*, Firenze, Le Lettere.

Matte Blanco Ignacio, 2000, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*. Nuova edizione a cura di Pietro Bria, prefazione di Remo Bodei, Torino, Einaudi.

de' Medici Lorenzo, 1992, *Tutte le opere*, a cura di Paolo Orvieto, 2 voll., Roma, Salerno.

Mita Ferraro Alessandra, 2012, « *Senza aver penne non si può volare* ». *Un 'sommario' della Città di vita di Matteo Palmieri*, Firenze, Le Lettere.

Orvieto Paolo, 1978, *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare Fiorentina del Quattrocento*, Roma, Salerno.

Orvieto Paolo, 2006, *Mostri d'Oriente. Per una lettura post-coloniale di Andrea da Barberino*, in Marco Villoresi (a cura di), *Paladini di carta. Il modello cavalleresco fiorentino*, Roma, Bulzoni, pp. 175-190.

Pulce Graziella (a cura di), 2006, *Un'allucinazione fiamminga. Il « Morgante maggiore » raccontato da Manganelli*, Roma, Socrates.

Pulci Luigi, 1955, *Morgante*, a cura di Franca Ageno, Milano-Napoli, Ricciardi.

Pulci Luigi, 1984, *Morgante e Lettere*, a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Sansoni.

Pulci Luigi, 1986, *Opere minori*, a cura di Paolo Orvieto, Milano, Mursia.

Shaw Prudence, 1978, *La versione ficiniana della Monarchia*, in « Studi danteschi », LI, pp. 289-408.

Villoresi Marco, 2016, *Il cavaliere all'Inferno*, in Id., *La voce e le parole. Studi sulla letteratura del Medioevo e del Rinascimento*, Firenze, SEF, pp. 125-152.

Zanato Tiziano, 1979, *Saggio sul « Comento » di Lorenzo de' Medici*, Firenze, Olschki.