SCUOLA NORMALE SUPERIORE

Classe di Lettere e Filosofia

CORSO DI PERFEZIONAMENTO IN LETTERATURA, ARTE E STORIA DELL'EUROPA MEDIOEVALE E MODERNA

XXXIII, ciclo

TESI DI PERFEZIONAMENTO
IN LETTERATURA ITALIANA (L-FIL-LET/10)

L'ultimo Pulci: poesia, magia e religione nella tarda età laurenziana

Candidato:
Dott. Luca Zipoli

Prima relatrice:
Prof.ssa Lina Bolzoni

Secondo relatore:
Prof. Stefano Carrai

Anno Accademico 2022-2023

«S’io ho della ragion passati i segni,
m’accordo colla Bibbia e col Vangelo»
(Pulci, *Confessione*, vv. 61-62)

A mio Padre

INDICE

INTRODUZIONE

L'ultimo Pulci: un problema critico ancora aperto 9

CAPITOLO I

DAL 'PRIMO' AL 'SECONDO *MORGANTE*'

1. La datazione degli ultimi cinque cantari 21
2. L'unità del poema e la transizione da *comedìa* a *tragedìa* 36
3. Cambiamenti strutturali tra prima e seconda parte 52

CAPITOLO II

FONTI E MODELLI DEGLI ULTIMI CANTARI

1. Il *Morgante* e la 'materia di *Spagna*' 69
2. Episodi delle *Spagne* e del *Morgante* a confronto 76
3. Le innovazioni pulciane. I personaggi e il senso della vicenda 124
4. Le innovazioni pulciane. Dinamiche dell'intertestualità 145

CAPITOLO III

L'ULTIMO PULCI: UNA NUOVA IMMAGINE DEL POEMA E DEL POETA

1. Il poema come storia sacra e l'autore profeta 154
2. L'abbandono delle pratiche magiche 159
3. Il «romanzo di formazione» di Rinaldo e l'episodio di Astarotte 164
4. Il *Morgante* e la tarda età laurenziana 179

CAPITOLO IV

LINGUA, STILE, RETORICA E METRICA DEL 'SECONDO *MORGANTE*'

1. Una nuova lingua per il poema 193

2. Stile e retorica dell'ultimo Pulci 210
3. Metrica degli ultimi cantari 223
4. La permanenza dello stile basso-comico e la peculiarità del tragico pulciano 231

CAPITOLO V

LE ULTIME OPERE PULCIANE: IL *CIRIFFO CALVANEO* E *LA CONFESSIONE*

1. Il *Ciriffo Calvaneo*: un poema in cerca d'autore 244
2. I contatti tra *Ciriffo* e 'secondo *Morgante*' 247
3. *La Confessione*: l'ultima poesia di Pulci 265
4. In terra sconsacrata? 272

BIBLIOGRAFIA 279

RINGRAZIAMENTI 342

INTRODUZIONE

L'ultimo Pulci: un problema critico ancora aperto

Il lavoro che segue è dedicato all'approfondimento delle opere elaborate e scritte da Luigi Pulci nella sua ultima stagione creativa, dal 1478 al 1484. Pur essendo piuttosto ben documentato dal punto di vista storico e biografico, grazie agli studi di Carrai, Decaria, e Polcri, questo periodo pulciano appare ancora meno esplorato per quanto riguarda la produzione letteraria. La critica, infatti, ha spesso trascurato questa stagione dell'autore, per concentrarsi soprattutto sulla sua prima fase: il 'primo *Morgante*', ossia i cantari I-XXIII, con i fortunati episodi di Morgante e Margutte, la *Giostra*, la tenzone poetica con Matteo Franco, i sonetti di parodia religiosa. Il mio lavoro prende in esame alcune delle questioni esegetiche rimaste ancora aperte e problematiche sulle opere pulciane del secondo periodo, cercando, al tempo stesso, di offrire un inquadramento critico complessivo dell'«altra fantasia» di Pulci. Verranno presi in esame soprattutto i seguenti testi: i cinque cantari (XXIV-XXVIII) aggiunti dall'autore nella seconda e definitiva edizione del poema, uscita a stampa a Firenze con il titolo di *Morgante maggiore* il 7 febbraio 1483, e non presenti nella *princeps* databile al 1477; la *Confessione*, la cui redazione è stata recentemente fissata dalla critica alla Quaresima del 1484, pochi mesi prima della morte dell'autore; il *Ciriffo Calvaneo*, il poema pubblicato da Antonio di Bartolomeo Miscomini a Firenze attorno al 1485, sotto il nome di Luca, ma che, come cercherà di dimostrare il presente studio, è da ricondurre in massima parte alla mano di Luigi.

La ricerca è partita dagli ultimi cinque cantari del *Morgante* (XXIV-XXVIII). L'addizione di questo nuovo materiale poetico interrompe bruscamente lo sviluppo della narrazione dei primi 23 cantari e vi aggancia un racconto in gran parte eterogeneo, incentrato non più sulle *quêtes* amorose ed eroiche dei paladini di Carlo Magno ma sulla 'materia di Spagna', con il tradimento di Gano di Maganza, la rotta dei Cristiani a Roncisvalle e la morte di Orlando. Anche nella sua fisionomia generale, il 'secondo *Morgante*' determina una netta soluzione di continuità rispetto ai cantari precedenti, con la riduzione della diffusa ironia tipica della scrittura pulciana e la presenza di un tono, se non integralmente, almeno per la maggior parte, epico-patetico, e di un'atmosfera fosca, cupa e drammatica. Le due sezioni così diverse, i-

noltre, non sono armonicamente fuse tra loro per cercare di restituire la coerenza interna del poema, ma sono divise da una frattura netta tra cantare XXIII, e cantare XXIV, che non nasconde ma al contrario lascia ben in vista il punto di giunzione tra le due parti. La *gionta*, per dir così, di una sezione testuale così differente per argomento, tono e registro sull'impianto del precedente risulta dunque problematica sotto vari punti di vista, e non a caso la critica è stata più volte messa a dura prova da questa frattura mal ricomposta all'interno dell'opera complessiva. La demarcazione in due blocchi distinti, lasciata ben evidente da Pulci all'interno del suo capolavoro, rappresenta, infatti, un *unicum* in tutta la nostra storia letteraria e risulta perciò un dato niente affatto trascurabile nella conformazione di questo testo.

Questa sproporzione costruttiva dell'opera, che chiede di essere interpretata e che è difficilmente accettabile in maniera pacifica, ha finito però per essere ricevuta in sede critica come un dato di fatto macroscopico di cui prendere atto ma da lasciare senza una sua corretta messa a fuoco. La stessa Franca Ageno, che curò l'edizione critica del *Morgante* (1955), per ovviare al problema, propose di considerare gli ultimi cinque cantari «un nuovo poema, che dovrebbe avere come titolo *Rotta di Roncisvalle*»[1], dunque un sistema testuale autonomo e slegato dalla *fabula* principale fin dal titolo. L'ipotesi, per quanto non fondata su prove documentarie e da respingere soprattutto per la proposta della nuova titolazione che non trova riscontri filologici, ha avuto seguito, e ha legittimato nel tempo diverse letture critiche focalizzate soltanto sui primi 23 cantari che, ignorando gli ultimi cinque, hanno proposto chiavi di lettura generali non estendibili alla totalità dell'opera[2]. L'idea, che verrà argomentata più avanti, è che non si debba più distinguere in maniera netta tra prima e seconda parte dell'opera, come se davvero si trattasse di due poemi da analizzare e trattare

---

[1] *Morgante*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Milano-Napoli, Riccardi, 1955, p. 781 (ristampa in Milano, Mondadori, 1994). Si segnala fin da ora che è questa l'edizione del *Morgante* dalla quale verrà citato il testo nel presente lavoro, per quanto saranno di volta in volta fatte opportune integrazioni con le altre edizioni commentate disponibili, in particolar modo *Morgante*, a cura di Davide Puccini, Milano, Garzanti, 1989 e *Morgante e opere minori*, a cura di Aulo Greco, Torino, UTET, 1997.

[2] Tra questi, sono da segnalare gli studi benemeriti, ma viziati dal punto di vista che si è detto, di G. GETTO, *Studio sul "Morgante"*, Como, Marzorati, 1944 (Firenze, Olschki, 1967[2]), D. DE ROBERTIS, *Storia del "Morgante"*, Firenze, Le Monnier, 1958.

separatamente, come pure è stato egregiamente fatto[3], ma che li si debba considerare come parte di uno stesso progetto poematico, due parti della stessa *inventio*, un dittico di una stessa progettualità. Da qui emerge, a mio avviso, anche la necessità di introdurre una nuova denominazione dell'architettura del poema, non tanto *Morgante* e *Rotta*, come proposto da Ageno, ma piuttosto 'primo' e 'secondo' *Morgante*, così da segnalare a un tempo sia l'unitarietà di queste due sezioni sia la loro appartenenza a due stagioni poetico-culturali diverse. In altre parole, l'autore, nel dare alle stampe un poema così nettamente bipartito, anche se in maniera sproporzionata[4], non mirava a riunificare forzatamente sotto un unico titolo due poemi diversi, ma piuttosto a segnalare un preciso stacco all'interno della stessa opera. D'altra parte, se non si ipotizzasse la precisa volontà d'autore di licenziare un poema programmaticamente diviso in due grossi blocchi, non si intenderebbe come mai, all'atto della stampa del 1483 – che, almeno a detta del frontespizio, egli seguì personalmente[5] – decise di stampare un libro unico e non due poemi in due volumi distinti e per di più con un titolo (*Morgante maggiore*, cioè 'accresciuto') esplicitamente inteso come unificatore di tutto il poema. Pulci avrebbe infatti potuto abbozzare una fine al primo *Morgante*, lasciato incompiuto proprio lì dove termina la corrispondenza con l'*Orlando lau-*

---

[3] Su questo vedi gli importanti ma forse eccessivamente dicotomici quadri generali forniti da D. DE ROBERTIS, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, III. *Il Quattrocento e l'Ariosto*, Milano, 1966, Garzanti, pp. 468-486, S. S. NIGRO, *Pulci e la cultura medicea*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, diretta da C. Muscetta, III/2 *Il Quattrocento. L'età dell'Umanesimo*, Bari, Laterza, 1972, pp. 21-80., R. CESERANI, *Pulci, Luigi*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da Vittore Branca, Torino, UTET, 1986, vol. III, pp. 560-565.

[4] Ma la scelta di armoniche proporzioni, come si vedrà, non è un criterio estetico privilegiato da Pulci nella sua produzione letteraria. Basti considerare il numero di ottave dei singoli cantari, che conosce oscillazioni fortemente discontinue in tutta l'opera; oppure, la partizione tematico-strutturale interna al poema più volte notata dalla critica, in due tronconi I-X, (fuga di Orlando e sue peripezie in Oriente) e XI-XXII, (fuga di Rinaldo dalla corte), che appunto non corrispondono a due macrosequenze di eguale quantità. Le suddivisioni interne seguono piuttosto schemi mentali di Pulci che esigenze di armoniosità strutturale facilmente ravvisabili sulla pagina.

[5] Ma sulla prudenza con cui accostarsi alle diciture tipografiche cfr. P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto: la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il Mulino, 1991 (poi Ferrara, Unifepress, 2009).

renziano (*Morg.* XXII, 240), licenziare in una stampa autonoma la propria opera in ventitré cantari ormai abbandonata e dare parallelamente alle stampe il nuovo poema sulla *Spagna*: i dati ci confermano, invece, in maniera inequivocabile come questo non avvenne e come l'autore ebbe sempre una concezione unitaria del proprio progetto poematico[6]. L'operazione compiuta da Pulci è, dunque, a mio avviso molto diversa da come è stata intesa dall'Ageno e da altri studiosi dopo di lei e più significativa: la volontà di inserire «una cesura […] forte, un punto di sutura lasciato tanto in vista»[7] deve essere intesa, a mio modo di vedere, non tanto come il tentativo, un po' maldestro, «di ristabilire, *a posteriori*, un collegamento purchessia fra i due poemi»[8], bensì come la segnalazione di una bipartizione netta del macrotesto che l'autore vuole esplicitamente veicolare e che il lettore è chiamato a considerare e a valorizzare nella sua fruizione dell'opera. Proprio tenendo conto di questo presupposto, che appare decisivo, il primo capitolo, nella fattispecie, cercherà di focalizzarsi più sistematicamente sulla seconda parte, indagando aspetti ancora trascurati di questi ultimi cantari a lungo negletti, ma cercherà anche di inserire questa indagine nel quadro di insieme di tutto il *Morgante*, nella consapevolezza che gli ultimi cinque cantari non possano essere nettamente separati dalla materia precedente e che, se correttamente indagati, possano dare informazioni essenziali per avere un'idea più precisa dell'*intentio* pulciana nei confronti dell'intero poema.

---

[6] I rapporti tra il *Morgante* di Pulci e il poema quattrocentesco anonimo e anepigrafo scoperto da Rajna nel 1869, da allora noto sotto il nome di *Orlando laurenziano*, sono, com'è noto, particolarmente complessi e divenuti ormai oggetto di una vera e propria *vexata quaestio* in sede critica. In questo studio la questione non verrà affrontata, in quanto non strettamente pertinente all'argomento, e ci si limita a rimandare ormai alla vasta bibliografia in materia. In ogni caso, è doveroso specificare fin da ora come, a mio avviso, è molto meglio documentata la tesi tradizionale della priorità dell'*Orlando* sul *Morgante* e come l'inversione della cronologia tra i due testi, proposta di recente, non risulti persuasiva. Anche da questa convinzione personale muovono le analisi condotte di seguito circa la genesi del secondo *Morgante*.

[7] A. 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*, Lecce, Pensa multimedia, 2012, pp. 299-339: a p. 304.

[8] D. DE ROBERTIS, *Luigi Pulci e le «domestiche muse»*, introduzione a Luigi Pulci, *Morgante e Lettere*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Sansoni, 19842, pp. XI-XVLIII: p. XXXIX.

Quella che Pulci stesso definisce la sua «altra fantasia», cioè la sua ultima produzione creativa, è stata troppo a lungo trascurata dalla critica. Anche le monografie più recenti hanno fatto luce sul Pulci giovanile, sulla sua produzione 'minore', però non sono tornati a considerare gli scritti dell'ultima fase della sua vita[9]. A parte le recenti indagini di Alessandro Polcri, Alessio Decaria e Stefano Carrai[10], che hanno fatto luce su alcuni aspetti del poema e hanno cercato di avanzare ipotesi sulla causa della transizione da primo a secondo *Morgante*, l'ultimo Pulci globalmente considerato è rimasto relegato in una sorta di cono d'ombra, di disattenzione critica che appare ingiustificata proprio per l'importanza che questi ultimi cantari rivestono per l'interpretazione complessiva del capolavoro pulciano. Anche gli studi che hanno voluto mettere in risalto la «serietà del *Morgante*», per citare un noto saggio pioniere di questa linea critica[11], si sono quasi dimenticati che una sezione esplicitamente seria Pulci la ha composta e inserita programmaticamente all'interno della sua opera.

La convizione del presente lavoro è dunque che il 'secondo *Morgante*' non si può più derubricare come una mera appendice di scarso interesse perché slegata dalla parte preponderante dell'opera, e questo anche in virtù del notevole spessore quanti-

---

[9] Cfr. soprattutto i contributi più recenti di Alessio Decaria, *Luigi Pulci e Francesco di Matteo Castellani. Novità e testi inediti da uno zibaldone magliabechiano*, Firenze, Ed. Società editrice fiorentina, 2009 e *Sonetti extravaganti*, a cura di Alessio Decaria Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2013.

[10] Rispettivamente A. POLCRI, *Luigi Pulci e la chimera. Studi sull'allegoria nel Morgante*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2010, A. DECARIA, *Tra Marsilio e Pallante: una nuova ipotesi sugli ultimi cantari del Morgante*, cit., S. CARRAI, «*Sento di lungi chiamarmi col corno»: la Rotta di Roncisvalle come finale del* Morgante, in *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, Atti del Convegno internazionale di Zurigo (6-8 maggio 2014), a cura di Johannes Bartuschat e Franca Strologo, Ravenna, Longo, 2016, pp. 145-151.

[11] Il riferimento è a R. M. RUGGIERI, *La serietà del 'Morgante'*, in *L'umanesimo cavalleresco italiano da Dante all'Ariosto*, nuova edizione riveduta e ampliata, Napoli, Fratelli Conte Editori, 1977, pp. 199-224. Tra gli altri studi che hanno cercato di affrancare il poema pulciano dalle inveterate categorie di eroicomico e di burlesco cercando di sottolineare la sua natura drammatica e il suo messaggio serio, si possono citare M. MARTELLI, *Firenze*, in *Letteratura Italiana*, diretta da A. Asor Rosa, *Storia e geografia ii. L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 25-201, R. BESSI, *Santi, leoni e draghi nel 'Morgante' di Luigi Pulci* [1992], in *Umanesimo volgare. Studi di letteratura tra Tre e Quattrocento*, Firenze, Olschki, 2004 pp. 103-36 (già in «Interpres», XII, 1992, pp. 57-96) e A. POLCRI, *Luigi Pulci e la chimera*, cit.

tativo di questa addizione, che ha un peso specifico significativo nell'economia complessiva del poema (1.103 ottave su 3.760 totali, dunque il 30% dell'opera). I cinque cantari dunque non rappresentano un prodotto poetico deteriore, frutto di una fase di stanchezza creativa dell'autore rispetto alla più nota e fortunata prima parte dell'opera, ma rappresentano la chiusa epico-sublime del poema, il coronamento che Pulci consapevolmente scelse di dare al proprio capolavoro e che individuò come traguardo da cui guardare retrospettivamente a tutto l'insieme dell'opera.

La non corretta individuazione della natura bipartita ma concretamente unitaria del poema ha aperto la strada a diverse letture critiche che però, eludendo di fatto la presenza massiccia di questo epilogo, hanno finito per concentrarsi soltanto sulla più nota e famosa prima parte dell'opera, dando una lettura del *Morgante* da più punti di vista sfuocata e difficilmente estendibile alla sua totalità. Come si vedrà, Pulci chiede invece ai suoi lettori non una divisione netta ma una integrazione tra prima e seconda parte dell'opera, in quanto la seconda rappresenta l'evoluzione della prima. Il grande modello sotteso al *Morgante*, come verrà argomentato più avanti, è infatti la *Commedia*, intesa da Pulci in maniera bipartita, e il suo sforzo è quello di replicare la netta evoluzione dantesca, contenutistica e stilistica, da *comedìa* a *tragedìa*.

Secondo gli stessi presupposti applicati al 'secondo *Morgante*' sono analizzate, nelle pagine seguenti, anche le altre opere dell'ultima stagione pulciana, ossia il *Ciriffo Calvaneo*, che in questo studio viene ricondotto per la quasi totalità alla mano di Luigi, e la *Confessione*, che le ricerche più recenti fissano come datazione alla Quaresima del 1484. Questi testi appaiono di importanza non trascurabile all'interno della produzione pulciana, nella misura in cui proseguono la strada aperta dal 'secondo *Morgante*' e riprendono i caratteri tematici e stilitici dell'«altra fantasia», della nuova poetica aulico-sublime e religiosamente impostata, che, rispetto alla prima produzione, assume per l'autore un evidente valore autopologetico. Pertanto, la tesi che viene presentata è che queste opere non debbano essere trascurate come frutti deteriori della creatività pulciana, ma che al contrario vadano convintamente reinserite nel *corpus* delle opere canoniche di Pulci, auspicabilmente tramite la predisposizione di edizioni critiche che ancora mancano per questi due testi.

Il primo capitolo del lavoro è dedicato, dunque, ad alcune questioni preliminari sul secondo *Morgante*, ossia la datazione del testo e la sua relazione con la prima parte. In particolar modo, viene dimostrato come la data di interruzione del primo

Morgante e di ideazione della seconda parte debba essere rialzata rispetto a quella del 1478 finora accolta: dati significativi, e finora poco presi in considerazione, ci confermano infatti che nel 1474 il *Morgante* in ventitré cantari era già compiuto e iniziava a circolare anche fuori Firenze, e come episodi della seconda parte, la Rotta o il personaggio di Astarotte, erano già stati ideati durante la composizione della prima parte, dove sono menzionati in maniera non neutrale. Se accettata, questa nuova datazione permetterebbe di collocare la decisione di Pulci di abbandonare la composizione del primo *Morgante* tra il 1473 e il 1474, dunque proprio negli anni in cui l'avvento del ficinianesimo e il radicale cambio di passo della cultura medicea rischiava di estrometterlo e l'autore sentiva l'esigenza di abbandonare la letteratura canterina e mutare il suo poema in un'opera alta, sublime e seria per aggiornarsi al nuovo corso della poesia laurenziana. L'ipotesi più probabile, e che viene avanzata in queste pagine, è che dunque la Rotta, citata fin dal proemio, venne preventivata da Pulci come finale dell'opera fin dall'inizio, che essa venne a lungo ritardata per la ricchezza del materiale offerto dallo scartafaccio dell'*Orlando laurenziano*, e che si impose finalmente proprio tra 1473 e 1474 per cambiare la fisionomia del poema e aggiornarlo al nuovo quadro culturale di riferimento. Per tale motivo, la seconda parte del poema non può essere considerata un'appendice estrinseca al progetto poematico, come troppo a lungo è stato fatto, ma deve essere intesa come la chiusa esplicitamente ricercata da Pulci per coronare il proprio poema e conferirgli una nuova fisionomia complessiva: le ricerche da me condotte dimostrano infatti la concezione unitaria da parte di Pulci del proprio progetto poematico e la ricerca di una forte spinta unificatrice tra le due parti. Emblematico, da questo punto di vista, è il cantare XXIV, analizzato nel lavoro, che viene costruito esplicitamente dall'autore come ponte tra l'*Orlando* e la *Spagna*, transizione dalla narrazione avventurosa della prima parte a quella seria e sublime della seconda. La ricerca dell'unità del poema è però forte anche a livello retorico (la scelta dell'immaginario metaforico marino per dare compattezza a tutta la narrazione) e diegetico, mediante l'inserimento di scene che fanno esplicito riferimento a sezioni della prima parte (il padiglione di Luciana, il tema dei giganti). Ciascuno di questi temi viene ospitato come legante del dittico e però conosce anche una significativa modificazione proprio alla luce della nuova idea pulciana del poema: i giganti non sono compagni di Morgante e Margutte ma piuttosto dei Gog e Magog dell'*Apolcalisse*, il padiglione di Luciana deve essere rie-

saminato perché limitato ed erroneo, la malvagità di Gano passa da semplice invidia cortigiana a volontà diabolica di procurare la disfatta totale della Cristianità. Quello che dimostrano le indagini è, dunque, come Pulci operi per restituire al tempo stesso la forte coerenza del poema e la sua netta bipartizione tra una prima e una seconda parte diverse per tono, registro, contenuti e forme, proprio sul modello del poema dantesco. Il primo capitolo si conclude quindi con l'analisi dei tratti di discontinuità più evidenti con la prima parte, che vengono esibiti da Pulci dal punto di vista macrotestuale. Lo studio sottolinea come nel secondo *Morgante* si verifichi un forte distacco con la tradizione canterina di riferimento della prima parte: gli ultimi cinque cantari infatti sono concepiti come scritti e non orali, incentrati su una storia vera e non favolistico-avventurosa, appigliati a un vasto repertorio di fonti, incentrati su un unico *focus* narrativo, centripeti sul modello epico e non centrifughi come i cantari, finalizzati all'istruzione e non al diletto dei propri ascoltatori. Il narratore, inoltre, abbandona i panni canterini per farsi narratore appassionato, che prende parte alla vicenda narrata, polemizza con le fonti per rivendicare l'autenticità della sua sola versione e si innalza verso connotati ispirati e profetici per veicolare il senso delle vicende narrate.

Il secondo capitolo offre uno studio sistematico, finora assente dal panorama degli studi, sul rapporto intrattenuto dal secondo *Morgante* con le proprie fonti. La ricerca si è basata su un confronto serrato tra le ottave pulciane e le due redazioni della *Spagna* (*parigina*, o cosiddetta '*maggiore*', e *ferrarese* o '*minore*'), i modelli principalmente tenuti presenti da Pulci. Il raffronto sistematico, oltra ad individuare tutte le singole tessere versali prelevate di volta in volta dall'una o dall'altra fonte, ha permesso soprattutto di precisare le concrete modalità di rielaborazione seguite da Pulci e di mettere così in luce le caratteristiche principali, in termini di *inventio*, della sua «altra fantasia»: Pulci, infatti, si accosta alla *Spagna* in maniera molto più libera di quanto fatto con l'*Orlando* e lo studio ha dimostrato come nel rielaborare le proprie fonti segua delle direttrici ben precise, come l'eliminazione di scene comico-realistiche, la restituzione delle scene sublimi dell'una o dell'altra versione, la forte amplificazione quantitativa dell'ipotesto, la risemantizzazione ideologica delle zone più elementari del testo di partenza (la scena della morte di Orlando, in questo senso, diviene caso esemplare del *modus operandi* di Pulci rispetto alle fonti e *summa* di tutte queste operazioni intertestuali). Inoltre, lo studio ha dimostrato come le fonti

della *Spagna* vengano fatte volontariamente reagire da Pulci con modelli biblici ed evangelici: la ricerca da me condotta ha infatti offerto per la prima volta una schedatura della fitta memoria scritturale presente nei versi del secondo *Morgante*, latamente diffusa in tutti gli ultimi cantari per offrire una nuova connotazione ideologica dell'episodio della Rotta, esplicitamente biblica ed universale. Il capitolo mette, inoltre, in evidenzia anche l'attento lavoro di rielaborazione condotto da Pulci sui personaggi principali (Gano, Orlando, Carlo, Marsilio), che appaiono sensibilmente modificati rispetto alla prima parte e che vengono anch'essi riconnotati in senso sacrale, di personaggi biblici, anziani, gravati dall'ineluttabilità del loro destino e inscritti in un disegno provvidenziale di Dio per garantire la salvezza dell'umanità e testimoniare le verità del messaggio cristiano. È da questa fisionomia del tutta nuova che i personaggi, le vicende e il senso stesso della Rotta assumono che deriva la rivendicazione da parte di Pulci della natura allegorica del proprio testo: la ricerche da me effettuate dimostrano come sia da scartare l'ipotesi di Paolo Orvieto, e finora accettata, di un'allegoria solo privata e autobiografica inscritta nella lettera del testo[12], e come, al contrario, Pulci abbia presente il passo del *Convivio* dantesco dedicato ai diversi tipi di allegoria e da lì riparta per configurare, nel proprio testo, un'idea di allegoria piena attiva nella propria scrittura. La proposta interpretativa che viene avanzata nelle pagine seguenti è che questa vada identificata nell'inedito sovrasenso biblico-sacrale ssociato da Pulci alle vicende cavalleresche, che era già presente nella *Chanson de Roland* ma che qui è costantemente veicolato dall'autore sia attraverso l'uso esplicito della similitudine sia, a livello più profondo, attraverso il dialogo intertestuale con i modelli vetero e neo-testamentari.

Il terzo capitolo corrobora le conclusioni di quello precedente allargando lo sguardo a tutta la produzione dell'ultimo Pulci e attraverso lo studio di altro materiale interessante. In primo luogo, viene offerta un'analisi sistematica dei due elementi di maggiore innovazione pulciana rispetto alle *Spagne*, ossia l'episodio di Rinaldo e il personaggio di Astarotte: un'analisi approfondita del viaggio di Rinaldo per arrivare a Roncisvalle porta ad accantonare le ipotesi interpretative finora avanzate e a dimostrare come esso venga confezionato, in modalità seria, come un percorso iniziatico

[12] Cfr. P. ORVIETO, *Pulci medievale. Studi sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma, Salerno Editrice, 1978, pp. 244-283.

del personaggio dalla sua fisionomia di paladino errante all'acquisizione di una piena identità di *miles Christi*. Il personaggio del diavolo Astarotte diviene la guida di questo «romanzo di formazione» del cavaliere e si fa maestro in prima persona di insegnamenti di ortodossia religiosa utili a far divenire Rinaldo il campione cristiano in grado di scongiurare la disfatta totale a Roncisvalle: le acquisizioni di questa nuova lettura dell'episodio permettono dunque di scartare tutte le proposte di parodia associate ai discorsi di Astarotte e di vedere in lui, al contrario, una sorta di autoritratto dell'ultimo Pulci, che rinnega il suo passato eterodosso e si fa portavoce di un'esplicita confessione di fede ortodossa. Gli episodi di Rinaldo e di Astarotte diventano, quindi, insieme al martirio di Orlando e Carlo, il vero cuore ideologico degli ultimi cinque cantari, offrendo al tempo stesso un percorso paradigmatico di acquisizione di una nuova identità religiosa e una ricapitolazione dei maggiori dogmi cristiani in grado di riscrivere il credo ereticale di Margutte. Nel secondo paragrafo, si cercano di indagare le motivazioni della netta riconversione del proprio poema operata da Pulci e i fattori che influenzarono la sua scelta, attraverso un *focus* storico-letterario sulla nuova temperie culturale instauratasi a Firenze proprio a partire dal 1473. La tesi di fondo che viene avanzata è che il *Morgante* in ventitré cantari sia stato lasciato incompiuto da Pulci proprio in quegli anni perché non più in linea con la nuova politica culturale inaugurata da Lorenzo il Magnifico con l'egemonia di Marsilio Ficino: in questo mutato quadro di riferimento, l'autore del *Morgante* interrompe la composizione della prima parte e ne concepisce una seconda di carattere serio, veritiero, sublime nei toni e ortodossa sul piano religioso proprio per correggere la fisionomia complessiva del suo capolavoro e conformarsi con il nuovo clima serio, aulico e religiosamente rigoroso della Firenze laurenziana. Questa finalità autorappresentativa del testo è testimoniata in maniera evidente proprio dal cantare che chiude l'opera, che è un'esplicita auto-apologia conodotta al termine della propria creazione, e si ritrova anche in un altro testo dell'ultimo Pulci, *La Confessione*. Il capitolo in terzine (che data al 1482) promuove la stessa immagine di autore espressa dal secondo *Morgante* e non a caso, come dimostrano per la prima volta le mie indagini, è collegato all'ultima parte del poema attraverso un fitto dialogo intertestuale.

Il quarto capitolo svolge un'attenta ricerca sugli aspetti formali del secondo *Morgante*: lo studio ha permesso di evidenziare le nuove marche in senso lato stilistiche individuate da Pulci per la sua «altra fantasia». Essi si sostanziano, a livello linguisti-

co, nella sistematica riduzione della componente burchiellesca e in un sistematico utilizzo di latinismi, termini culti e peregrini, e nella scrittura di interi passi in latino pretto; sul piano retorico, attraverso il fitto inserimento di similitudini in stile epicheggiante e di esclamazioni enfatiche atte ad aumentare il patetismo del racconto; per quanto riguarda il profilo metrico, invece, Pulci, pur all'interno di una continuità di genere con la prima parte, nelle sezioni sublimi della sua *tragedìa* configura un diverso tipo di ottava rispetto alla prima parte, chiusa sintatticamente nel giro di otto versi, caratterizzata da una maggiore inarcatura ipotattica, più regolarmente scandita dal punto di vista logico-ritmico al suo interno e spesso suddivisa in un più misurato ordine interno di distici separati tra loro. L'analisi linguistica è stata possibile anche grazie ai raffronti con il *Vocabolista*, documento di straordinaria importanza per intendere l'attenta ricerca lessicografica condotta da Pulci per la propria sezione altotragica. Questa ricerca, finora assente nel panorama degli studi, ha permesso di mettere in luce le caratteristiche formali dell'«altra fantasia» pulciana e anche di evidenziare come, seppure fortemente diminuite quantitativamente, anche all'interno del secondo *Morgante* permangono tracce linguistico-stilistiche di estrazione bassocomica: le pagine tentano di problematizzare questa commistione di alto e basso, comico e tragico, attiva nel secondo *Morgante*, individuando una più precisa categorizzazione della fisionomia di genere degli ultimi cantari. L'ipotesi che viene argomentata è che gli ultimi cinque cantari non debbano essere in nessun modo confusi con un'operazione pulciana eroicomica o di travestimento burlesco, ma che debbano essere intesi, proprio come dice l'autore stesso, come una *tragedìa*, disposta ad ammettere ancora al suo interno la presenza di escursioni comico-realistiche in quanto complessivamente compensate dai veritici assoluti, in termini di *inventio* e di *elocutio*, raggiunti dalla maggior parte delle sezioni e poiché, secondo il principio già classico e dantesco della *convenientia*, nettamente separate per argomento da quelle tragiche.

L'ultimo capitolo, infine, prende in esame le ultime due opere pulciane, il *Ciriffo Calvaneo* e la *Confessione*. Nel caso del primo testo, è stata a lungo messa in dubbia la paternità dell'opera, che le prime stampe riconducono variamente a Luigi o a suo fratello Luca, morto nel 1470. Nel capitolo viene offerta un'attenta analisi intertestuale tra questo poema e il secondo *Morgante*, che permette di dimostrare, per via stilistica, la forte affinità esistente tra questi due testi, che appaiono prodotti dal medesi-

mo cantiere letterario. Questa ricerca testimonia quindi la presenza della mano di Luigi praticamente nella totalità dell'opera, limitando l'intervento di Luca alle sole prime 25 ottave, relitto testuale di un primo progetto poematico, affine al *Driadeo*, poi lasciato incompiuto a causa della sua caduta in disgrazia per debiti e della morte prematura e proseguito dal fratello Luigi. Le fitte tangenze testuali tra i due testi permettono inoltre di datare l'aggiunta di Luigi alla fase coeva o immediatamente successiva alla delineazione del secondo *Morgante*, dunque nell'ultima stagione creativa e a più di dieci anni di distanza dalla testo licenziato da Luca. Non a caso, l'analisi da me condotta dimostra come gran parte delle innovazioni introdotte da Pulci nel secondo *Morgante*, sia a livello di stile sia di contenuto, ritornano anche nel *Ciriffo*, che prosegue l'«altra fantasia» degli ultimi cinque cantari nel delineare una vicenda epica, con uno stile elevato e un significato religioso. Infine, la *Confessione*, ultima opera pulciana e composta solo pochi mesi prima della morte, suggella il nuovo percorso pulciano, in quanto Pulci ritratta definitivamente la sua produzione giovanile e offre un testo che, ancora una volta, è in forte dialogo con gli ultimi cinque cantari e il *Ciriffo*, e che, attraverso i fitti richiami biblici e l'utilizzo delle terzine, ambisce a porsi al livello sublime del *Paradiso* dantesco.

In definitiva, il lavoro che segue è incentrato su un'analisi ad ampio raggio e a vari livelli dell'ultima produzione pulciana, troppo a lungo ingiustamente trascurata dagli studi, con l'obiettivo di dimostrare come essa si riveli al contrario un *corpus* testuale di grande interesse per delineare l'evoluzione di Pulci nell'ultima fase della sua produzione, comprendere le finalità della sua scrittura di quest'ultimo periodo e fare chiarezza sulla sua progettualità nei confronti della fisionomia complessiva delle sue opere, a partire dal *Morgante* in 28 cantari fino alla *Confessione*.

CAPITOLO I
DAL 'PRIMO' AL 'SECONDO *MORGANTE'*

1. La datazione degli ultimi cinque cantari

Prima di discutere la datazione degli ultimi cinque cantari del *Morgante* è utile ricapitolare brevemente i dati in nostro possesso riguardo alla tradizione complessiva dell'opera[13]. Il poema pulciano ci è noto attraverso tre stampe conservatesi: la prima di queste (**P**) vide la luce a Venezia presso lo stampatore Luca di Domenico, reca la data 26 febbraio 1481 *more veneto* (quindi 1482) e ci è conservata in un unico esemplare presso la Bibliothèque Nationale de France a Parigi. Il secondo testimone in nostro possesso (**M)** è la cosiddetta 'ripolina', poiché stampata a Firenze, presso l'editore di San Jacopo a Ripoli: **M**, conservato presso l'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Modena, è senza data ma è collocabile alla primavera del 1482. Infine, l'edizione definitiva del *Morgante*, in ventotto cantari (**L**) uscì a Firenze, sotto i torchi di Francesco di Dino, e reca la data 7 febbraio 1482, da intendersi in stile fiorentino *ab incarnatione*, quindi 1483. La datazione di questa stampa ci è confermata anche da un *terminus post quem* interno all'opera, e cioè il decesso di Lucrezia Tornabuoni (25 marzo 1482), in quanto nell'ultimo cantare la protettrice del *Morgante* viene menzionata da Pulci come defunta.

Di una prima edizione del *Morgante* (**X**), sempre in 23 cantari, si ha notizia attraverso una preziosa testimonianza epistolare: l'11 novembre 1478, Ercole I d'Este,

[13] Sulla storia redazionale del *Morgante*, cfr. i seguenti studi: P. RAJNA, *Per un'edizione critica del «Morgante» e Per l'ortografia del «Morgante»*, in «Studi di filologia italiana», III, (1932), pp. 87-98 e 99-102; A. PELLIZZARI, *I tre Morganti*, in AA.VV., *Scritti vari dedicati a Mario Armanni*, Milano 1938, pp. 225-250; G. FATINI, *Sul titolo del poema pulciano*, in «Italica», XXVI (1949), pp. 47-55; G. FATINI, *Per una nuova edizione del «Morgante»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», sere II, XIX, (195), pp. 175-197 e XX, (1951), pp. 103-122; E. H. WILKINS, *On the Earliest Editions of the Morgante of Luigi Pulci* (1951), in ID., *The Invention of the Sonnet and Other Studies in Italian Literature*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1959, pp. 203-223; F. AGENO, *Le tre redazioni del Morgante*, in «Studi di filologia italiana», IX, (1951), pp. 5-37; F. AGENO, *Nota sulle redazioni e le prime stampe del Morgante*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXX, (1953), pp. 508-513; N. HARRIS, *Sopravvivenze e scomparse delle testimonianze del "Morgante" di Luigi Pulci*, in «Rinascimento», n. 45 (2005), pp. 179-245.

impegnato come capitano dell'esercito che difendeva Firenze nella guerra sorta dopo la congiura dei Pazzi, richiede al suo uomo di fiducia in città, Antonio Gondi, «un libro chiamato Morgante, et però vi preghiamo che ve intendiati cum uno che si chiama Alovise Pulci el quale se ne trova haver, et fati che ne habiamo uno incontinente, che ce ne fareti piacer assai»[14]: la pluralità di copie a cui il duca di Ferrara fa riferimento sembra testimoniare di un'avvenuta pubblicazione a stampa del poema[15]. La conferma definitiva che il *Morgante* esistesse già a stampa attorno al 1477[16] e prima della data degli esemplari che ci sono conservati, ci viene da un elenco di volumi custoditi nella camera di Lorenzo de' Medici nella villa di Poggio a Caiano redatto il 29 settembre 1480, fra i quali si trova «uno libro chiamato morghante in forma di chuoio paghonazo»[17]: la dicitura «in forma» non lascia dubbi su un'avvenuta stampa, evidentemente in ventitré cantari, del poema pulciano. Il testo di questo esemplare noto ma non conservato, naturalmente, non lo possiamo conoscere ma si può avanzare l'ipotesi che esso coincidesse con quello della prima redazione del poema in ventitré cantari restituitaci da **P** e **M**, in quanto appare difficile pensare che Pulci rielaborasse il poema in maniera sostanziale tra il 1478 e il 1482 per poi farlo uscire in versione aggiornata in una sede diversa da quella fiorentina. Già la stampa del 1477 doveva quindi essere incompiuta e doveva presentare la brusca pausa a metà del cantare

---

[14] Il documento si trova nel Copialettere di Ercole d'Este conservato presso l'Archivio di Stato di Modena. Il testo della lettera venne pubblicato in forma completa per la prima volta nel 1929 (cfr. G. REICHENBACH, *Matteo Maria Boiardo*, Bologna, Zanichelli, 1929, p. 134), io lo trascrivo da N. HARRIS, *Sopravvivenze e scomparse delle testimonianze del "Morgante" di Luigi Pulci*, cit., p. 94.

[15] Sulla stampa fiorentina di quegli anni, cfr. LORENZ BÖNINGER, *Ricerche sugli inizi della stampa fiorentina (1471-1473)*, in «La Bibliofilia», CV, 2003, pp. 225-248, e ID., *Niccolò di Lorenzo della Magna and the Social World of Florentine Printing, ca. 1470–1493*, Cambridge, Harvard University Press, 2021.

[16] Lorenz Böninger e Neil Harris affermano che questa stampa del *Morgante* fu «impressa a Firenze con ogni probabilità nel 1477», cfr. *Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il Morgante*, atti del convegno (Modena, Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti, 18-19 gennaio 2018), Modena, Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti, 2019, p. 93.

[17] G. VOLPI, *Una nota di libri posseduti da Lorenzo il Magnifico*, in «Rivista delle biblioteche e degli archivi», XI (1900), pp. 89-90. Su tutte questi dati, cfr. l'ottimo studio di N. HARRIS, *Sopravvivenze e scomparse delle testimonianze del "Morgante" di Luigi Pulci*, cit.

XXIII, a cui fanno seguito le ottave finali del canto (XXIII, 49-53) che preannunciano la Rotta di Roncisvalle.

La datazione di *Morg.* XXIV-XXVIII, viene dunque di solito fissata tra il 1478 e il 1483, tra la prima stampa dei primi ventitré cantari e l'anno dell'edizione completa del poema successiva alla morte di Lucrezia Tornabuoni. Tuttavia, a mio avviso, la datazione di quest'ultima parte dell'opera deve essere riconsiderata, in quanto diversi elementi sembrano rialzare la data di ideazione (se non di concreta composizione) dei cinque cantari in anni precedenti, almeno al 1474-1476, imponendo di conseguenza di identificarli non come un'appendice estrinseca al poema ma come una sua parte integrante, concepita come coronamento dell'opera fin da una data alta[18].

In primo luogo, un dato in nostro possesso ci permette di sapere che già nel marzo del 1472 il poema, iniziato nel 1461, era giunto a una fase di composizione molto avanzata, e precisamente a XIX, 170-173. Pulci infatti fa riferimento proprio a quel punto dell'opera (la partecipazione di Morgante all'assedio di Babilonia) in una lettera indirizzata a Lorenzo il Magnifico del Marzo del 1472, che costituisce quindi l'indubbio *terminus ante quem* di quella sezione del poema. La sorprendente similarità del materiale verbale dei due testi sembra inoltre poter avallare una loro composizione piuttosto ravvicinata nel tempo[19]. Un altro documento della precoce conclu-

---

[18] Sulla cronologia compositiva dell'opera, cfr. soprattutto G. VOLPI, *Del tempo in cui fu scritto il Morgante*, in «Rassegna Emiliana», II, (1890), pp. 550-554 e E. H. WILKINS, *On the Dates of Composition of the "Morgante" of Luigi Pulci* (1951), in «Publications of the Modern Language Association of America», LXVI, 1951, pp. 244-250, ora in ID., *The Invention of the Sonnet*, cit., pp. 193-202.

[19] Di seguito il testo completo del punto della lettera indirizzata a Lorenzo il Magnifico nel Marzo 1472 da Foligno, e dove si fa il paragone con il poema: «erano sotterrati tra' calcinacci, et chi mostrava uno piede, chi si portava come un paladino come a Bambillona il Morgante. La polvere accecò ognuno…non vedesti mai più strano caso: quella da Camerino non fu nulla. Trassonsi questi infuriati tra' saxi, chi morto, chi tramortito, chi guasto, e tutto dì andorno a predellina per la terra, pure n'è morti pochi; ma molti bollono, e fu per Dio a hora che tutti quelli eravamo in chiesa, non potendo fuggire, e tuttavia pareva rovinarsi ogni cosa: ci saremo soscripti di nostra mano a una gamba rotta». Cfr. *Morgante e lettere*, a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Sansoni, 1962 (poi 1984[2]), pp. 975-977. La similitudine tra il racconto epistolare e le ottave del poema è evidente e raggiunge casi di precisa sovrapposizione («erano sotterrati tra' calcinacci» è speculare a «chi da' calcinacci è ricoperto» di XIX, 172; «chi mostrava uno piede» rimanda a «chi mostra il piè scoperto» di XIX, 173; «la polvere accecò ognuno» è parallelo a «e 'l polverio n'andò insino alle stelle» di XIX, 172; «chi morto, chi

sione di gran parte dei primi ventitré cantari ci è dato anche da una delle prime testimonianze relative alla loro diffusione manoscritta, ovvero un inventario su fogli sciolti della libreria estense di Ferrara datato 5 gennaio 1474 (ASMo, Camera Ducale, Amministrazione e casa – Biblioteca, b. 1, riepilogato poi in un altro successivo in volume del 1480), che registra la presenza fra i libri francesi della biblioteca di un manoscritto cartaceo di 128 carte del *Morgante*[20]. Questi documenti ci vengono a testimoniare una redazione, se non completa, sicuramente molto corposa dell'opera a quella data e, d'altra parte, sarebbe difficile spiegare una diffusione dell'opera oltre i confini fiorentini se non era già stata portata a compimento nei suoi ventitré cantari.

La struttura e la conformazione del *Morgante*, inoltre, non sembrano consentire di ipotizzare un ritorno a ritroso dell'autore sui propri scritti per correzioni e modifiche, ma sembrano compatibili piuttosto con una composizione lineare dell'opera, canto per canto, in modalità, come più volte è stato detto, giustappositiva[21]. Dunque, se i due termini *ante-quem* fissati al 1472 e al 1474 sembrano far riferimento a una redazione quasi giunta alla conclusione del poema, si può avanzare la ragionevole ipotesi che i primi 23 cantari del *Morgante*, poi lasciati incompiuti e stampati nel 1477, vennero compiuti tra il 1461 e il 1474 e che la loro composizione si arrestò attorno a quella data.

D'altra parte, che il *Morgante* nella sua redazione in ventitré cantari circolasse e quindi fosse già compiuto in una data alta, è dimostrato, oltre che dalla sua presenza all'interno delle biblioteche ferraresi già dal 1474, anche dalla evidente conoscenza

---

tramortito, chi guasto» ricalca «chi morto, chi percosso si vedia,/chi rotto il braccio e chi il teschio avea aperto» di XIX, 172.

[20] L'opera presenta il titolo «Monzantor», oppure «Morzanter», in cui la 'z' è scritta in modo che rassomiglia a una 'g'. Su questo cfr. N. HARRIS, *Sopravvivenze e scomparse delle testimonianze del "Morgante" di Luigi Pulci*, cit., pp. 179-245.

[21] Su questa natura del primo *Morgante*, cfr. soprattutto G. GETTO, *Studio sul "Morgante"*, ed. cit. A riprova di questo modo di procedere di Pulci si potrebbe allegare la testimonianza di Bernardo Tasso, in realtà giunta a molta distanza di tempo e non supportata da inconfutabili prove documentarie, che in una lettera afferma che Pulci recitava i cantari della propria opera giornalmente alla corte medicea riunita a tavola. La testimonianza è riportata da Marco Villoresi, *Tra Andrea da Barberino e Luigi Pulci. La letteratura cavalleresca a Firenze nel Quattrocento*, in *Paladini di carta. Il modello cavalleresco fiorentino*, Convegno Internazionale di Studi, Firenze, 8-9 maggio 2003, a cura di Marco Villoresi, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 23-24.

del poema da parte di Boiardo. Questo aspetto è stato sondato da Stefano Carrai[22] e Raffele Donnarumma[23], i quali, attraverso significative tangenze testuali e macroscopiche affinità metrico-ritmiche, sono giunti a dimostrare in maniera pressoché incontrovertibile l'influsso del *Morgante* sul poema boiardesco e a confermare l'ipotesi di Pier Vincenzo Mengaldo per la quale l'*Innamorato* nacque anche come «risposta ferrarese alla riappropriazione della materia cavalleresca da parte di Firenze»[24]. I documenti relativi a Matteo Maria Boiardo non ci permettono di individuare quando il poeta iniziasse la composizione del suo poema. Negli studi sono state avanzate diverse ipotesi che non mette conto discutere in questa sede[25], quello che è certo però è che la composizione avvenne nella seconda metà degli anni Settanta, dunque in un periodo precedente alla *princeps* pulciana del 1477: i prelievi testuali di Boiardo da Pulci, estesi a tutta la dimensione del *Morgante* ma che, significativamente, «non vanno oltre il ventitreesimo cantare del poema pulciano»[26], ci danno la testimonianza indiretta che la redazione breve del *Morgante* venne licenziata dal poeta già alla metà degli anni Settanta e iniziò a circolare manoscritta anche prima dell'edizione a stampa del 1477.

---

[22] S. CARRAI, *Primi appunti sulle presenze pulciane nell''Innamorato'*, in *Tipografie e romanzi in Val Padana tra Quattro e Cinquecento*, Giornate di studio, Ferrara, 11-13 febbraio 1988, a cura di Riccardo Bruscagli e Amedeo Quondam, Modena, Panini, stampa 1992, pp. 107-116.

[23] R. DONNARUMMA, *Boiardo e Pulci. Per una storia dell''"Innamorato"*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana» CXII, 1995, pp. 161-212.

[24] P. V. MENGALDO, *Introduzione* a M. PRALORAN, M. TIZI, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, Pisa, Nistri Lischi, 1988, p. 8.

[25] Cfr. però almeno N. HARRIS, *Bibliografia dell'«Orlando innamorato»*, 2 voll., Franco Cosimo Panini per l'Istituto di Studi Rinascimentali di Ferrara, Modena-Ferrara, 1988-1991, soprattutto vol. I, pp. 17-20; R. DONNARUMMA, *Storia dell'«Orlando innamorato». Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, Pacini Fazzi, Lucca, 1996, specie pp. 7-30; M. M. BOIARDO, *L'inamoramento de Orlando*, 2 voll., a cura di A. Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, Ricciardi, Milano-Napoli, 1999, pp. XI-XIV; T. ZANATO, *«L'inamoramento de Orlando»: problematiche vecchie e nuove*, in *"Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori". Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, a cura di F. Bruni, Marsilio, Venezia, 2001, pp. 97-112 (soprattutto pp. 106-107); G. PONTE, *Osservazioni sulla cronologia del poema boiardesco*, in *Gli «Amorum libri» e la lirica del Quattrocento. Con altri studi boiardeschi*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Interlinea, Novara, 2003, pp. 121-135 (in particolare, p. 123).

[26] S. CARRAI, *Primi appunti sulle presenze pulciane nell''Innamorato'*, cit., p. 108.

Questa nuova cronologia dell'interruzione del primo *Morgante*, verrebbe a coincidere con il biennio 1473-1474 già da tempo definito di svolta nella temperie culturale fiorentina e di grande importanza anche per Luigi Pulci, con il nuovo protagonismo di Marsilio Ficino presso la corte medicea, la momentanea emarginazione di Pulci e l'inizio del suo peregrinare per l'Italia, soprattutto a Milano e in Lombardia[27].

Inoltre, proprio a quel biennio ricorre la condanna di Pulci per sodomia, che dovette probabilmente gettare discredito sul poeta e una momentanea caduta in disgrazia presso la corte medicea. Infatti, il 16 dicembre 1473 e il 2 giugno 1474 Pulci ricevette, da parte di Giovan Pietro d'Antonio di Battista cappucciaio, due denunce per sodomia, che oggi suonerebbe piuttosto come pedofilia, visto che l'atto era stato commesso ai danni di un minore. Il secondo caso si risolse con un'assoluzione il 30 giugno 1474. La denuncia e le conseguenti indagini sono riportate nelle carte degli Ufficiali della Notte conservate presso l'Archivio di Stato di Firenze[28]. I sonetti di Matteo Franco contro Luigi di quegli anni sono stipati di accuse di dedicarsi ad attività omoerotiche e sodomitiche, e la quantità di questi insulti, spesso velati dietro un linguaggio figurale, fatto di metafore equivoche e doppi sensi osceni, è tale da far pensare che questa fosse un dato di fatto più che un mero tema letterario con finalità di dileggio.

Non a caso, come si vedrà più avanti[29], proprio diversi mutamenti storico-culturali avvenuti in quel biennio sono utili a spiegare la nuova fisionomia che il poema assume negli ultimi cinque cantari e potrebbero quindi ben legittimare la scelta di Pulci di abbandonare la fin troppo a lungo protratta composizione della prima parte per i-

---

[27] Questa vicenda biografica è stata più volte valorizzata dagli studi, cfr. tra tutti P. ORVIETO, *Pulci medievale*, cit., pp. 213-244 e M. MARTELLI, *Firenze*, in *Letteratura Italiana*, ed. cit., pp. 25-201. Da ultimo, si vedano le precisazione offerte dagli ultimi studi puntuali di A. POLCRI, *Luigi Pulci e la chimera. Studi sull'allegoria nel Morgante*, cit., *Sonetti extravaganti*, ed. cit., e A. DECARIA, *Luigi Pulci*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2016 (consultabile online «http://www.treccani.it/biografico»).

[28] Archivio di Stato di Firenze, *Ufficiali di notte e conservatori dell'onestà dei monasteri*, 17, cc. 29v-31r, 43r, e 19, 32r, 73r. Su questo cfr. anche MICHAEL ROCKE, *Forbidden Friendships Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, Oxford, Oxford university press, 1997, p. 198 e 317 e MATTEO FRANCO-LUIGI PULCI, *Libro dei sonetti*, a cura di Alessio Decaria e Michelangelo Zaccarello, Firenze, Cesati, 2017, p. 18, n. 22

[29] Cfr. *infra*, cap. III.

niziare la redazione della conclusione seria da tempo preventivata del poema. L'accantonamento del *Morgante*, d'altra parte, potrebbe essere stato determinato anche da un *impasse* creativo dettato da cause contingenti, ovvero la lacuna materiale presente nella probabile fonte seguita da Pulci fino a quel punto, cioè il *Cantare d'Orlando* da lui stesso menzionato in XIX, 153: appare infatti singolare come il rapporto di contiguità tra i due poemi si arresti a *Morg.* XXII, 240 (corrispettivo di *Orlando* LXI 12), proprio in prossimità della fine dei primi XXIII, cantari e che il poema prosegua ancora solo poche ottave prima di arrestarsi bruscamente[30]. Come'è noto, la questione del reale rapporto tra i due testi è stata a lungo piuttosto dibattuta[31], tuttavia le recenti indagini di Franca Strologo[32] hanno dimostrato che le argomentazioni di chi vorrebbe postdatare la redazione dell'*Orlando laurenziano* a dopo l'uscita del *Morgante* sono deboli e non stringenti ed è dunque molto più probabile che il manoscritto scoperto da Rajna (Palatino 78 della Biblioteca Medicea Laurenziana) costituisca l'ipotesto seguito da Pulci per *Morg.* I-XXIII. La lacuna presente nel manoscritto seguito Pulci potrebbe essere dunque un altro elemento che spinse

[30] Anche l'Ageno ipotizza una lacuna materiale nel cantare d'Orlando ma che doveva essere meno grande di quella attuale e che dovette consentire al poeta di arrivare fino alla fine del XXIII. Cfr. il suo commento *ad locum*.

[31] Dopo le perplessità già espresse in C. DIONISOTTI, *Entrée d'Espagne, Spagna, Rotta di Roncisvalle*, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena, Stem, 1959, pp. 221-222, vedi le nuovi indagini sistematiche condotte sul manoscritto dell'*Orlando laurenziano* soprattutto da parte di P. ORVIETO, *Sul rapporto «Morgante»–«Orlando laurenziano»*, in *Ritterepik der Renaissance*, a cura di K. W. Hempfer, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1989, pp. 145-153. Pur essendo corrette dal punto di vista tecnico e metodologico, recependo la lezione di De Robertis sulla letteratura canterina espressa in maniera lucida e rigorosa in D. DE ROBERTIS, *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua (7-9 aprile 1960), Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 119-38, le argomentazioni di Orvieto non riescono infatti del tutto a postdatare il manoscritto a dopo il poema pulciano ma piuttosto lo collocano in un'area cronologica medio-quattrocentesca.

[32] Cfr. F. STROLOGO, *Alcune osservazioni intorno alla questione dei rapporti fra l'Orlando e il Morgante*, in *Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il Morgante*, cit., 2019, pp. 189-208 e F. STROLOGO, *I monaci, i giganti e il demonio: ancora sulla questione dei rapporti fra l'Orlando e il Morgante*, in «Letteratura cavalleresca italiana», I, 2019, pp. 29-57. La stessa autrice sta ora ultimando una monografia dal titolo *Il caso dell'«Orlando» laurenziano*.

l'autore a una brusca interruzione della prima parte del poema e a un passaggio alla chiusa di cinque cantari esemplata su nuove fonti e diversi modelli.

Diversi indizi testuali, fino ad ora presi in considerazione solo occasionalmente e senza trarne le debite implicazioni interpretative, testimoniano come l'idea di concludere il poema con il racconto della Rotta di Roncisvalle non fosse una *trouvaille* del poeta successiva all'arresto del *Morgante* ma che facesse parte del progetto del poema fin dall'inizio. La Rotta di Roncisvalle, infatti, a ben vedere, non si inserisce nel poema soltanto a partire dal cantare XXV, ma viene menzionata già in diversi punti del 'primo *Morgante*'. Un primo luogo rilevante è ad esempio il proemio, in cui, alla presentazione di Orlando, l'autore già preannuncia la morte del paladino a causa del tradimento di Gano e la sua successiva assunzione in Cielo come martire per la fede:

> Gan traditor lo condusse alla morte
> in Roncisvalle, un trattato ordinando,
> là dove il corno e' sonò tanto forte:
> "dopo la dolorosa rotta quando...",
> nella sua Comedìa Dante qui dice,
> e mettelo con Carlo in Ciel felice.
> (*Morg.* I, 8)[33]

Sempre all'inizio del poema, anche il cantare III, sembra preludere a una conclusione fosca delle vicende e sembra già segnalare al lettore come la *climaX*, dei tradimenti di Gano arriverà a una fine dolorosa, in una sorta di profezia interna al poema:

> Rinaldo dicea pur: – Questo fellone
> non vo' che facci mai più tradimento.
> O Carlo, Carlo, questo Ganellone
> vedrai ch'un dì ti farà mal contento. –
> (*Morg.* III, 29)

> E non sai ben che, se quel guida a morte

[33] Si specifica qui ed è valido per tutto il presente studio che, dove non sia specificato diversamente, da qui in avanti tutti i corsivi all'interno delle citazioni del testo siano da intendersi come miei.

> Astolfo, così guida te, Carlone,
> e' tuoi baroni e tutta la tua corte.
> Fa' che tu creda sempre a Ganellone:
> ben ti conducerà fuor delle porte
> quando fia tempo ancor, questo fellone
> (*Morg.* XI, 79)

Ponendo l'attenzione fin dal proemio e dai primi cantari sulla conclusione delle vicende con la morte di Orlando a Roncisvalle a causa del tradimento di Gano, Pulci vuole già indicare l'*escalation* delle malefatte del signore di Maganza, che, nate come un'iniziale invidia cortigiana, porteranno poi alla stessa morte del paladino a Roncisvalle. D'altra parte, è difficilmente ipotizzabile, come pure è stato fatto, che il proemio venisse ritoccato in occasione della stampa del 1482, con l'aggiunta della menzione della Rotta di Roncisvalle in quanto la redazione degli ultimi cinque cantari era già in corso: appare infatti poco probabile che Pulci potesse pensare di modificare in maniera così invasiva un luogo memorabile come il proemio, per di più in un poema già circolante da quattro anni e già molto noto al grande pubblico, come testimonia il frontespizio delle edizioni superstiti[34]. Inoltre, si può argomentare che se davvero Pulci avesse voluto inserire la menzione di Roncisvalle *a posteriori*, in un momento in cui era già impegnato nella scrittura di quella porzione testuale, l'anticipazione dell'epilogo sarebbe stata evidentemente più concreta ed esplicita di quella ad ogni modo generica che leggiamo oggi. L'ipotesi più verosimile è invece che la Rotta di Roncisvalle, finale tenuto in considerazione da Pulci fin dall'inizio come chiusa del poema e troppo a lungo ritardato dalla composizione dei primi ventitré cantari, solo in un secondo momento, con la mutazione dello scenario culturale dopo il 1473-1474, si venne a imporre come chiusa più congeniale del poema.

Si dà il caso, infatti, che il preannuncio della battaglia di Roncisvalle scompaia dal poema per moltissimi cantari e che ricompaia significativamente e in maniera meno allusiva e più puntuale negli ultimi della prima parte, a ridosso proprio del canto sicuramente datato 1472: a questa altezza del testo è dunque piuttosto probabile che la

[34] «Et poi che così si contenta il volgo che e sia appellato Morgante derivato da un certo gigante famoso che in molte cose interviene in esso Per non opugnare a tanti Concedesi che così sia il suo titolo. Cioè el Famoso Morgante».

conclusione del poema con la Rotta sia già ideata, se non composta, e che l'anticipazione di questa fine tragica venga inserito dall'autore come elemento strutturale di raccordo tra le due sezioni. A *Morg.* XXII, 37-38 la stessa voce autoriale interviene dicendo:

> Aspetta pur che sieno in Roncisvalle;
> quantunque il tradimento fia per resto,
> perché la penitenzia arà alle spalle;
> e Carlo, come e buon tre volte e sciocchi,
> quando fia più che morto, aprirrà gli occhi:
> 38
> piangerà tardi il suo caro nipote
> e pentirassi aver sempre creduto
> a Ganellon, graffiandosi le gote;
> ma che val tardi l'essersi pentuto?
> Lascia pur volger le volubil rote
> a quella che nel Ciel tutto ha veduto
> ed anco al traditor d'ogni fallenzia
> serberà a tempo la sua penitenzia.

Il tradimento di Gano a Roncisvalle, la disfatta dei Cristiani, la tarda consapevolezza di Carlo Magno nonché – e questo è un punto da tenere a mente per i discorsi che seguiranno[35] – anche la provvidenzialità divina in cui sono inscritti gli eventi, sono già tutti menzionati in questo passo e appare evidente che essi siano segnalati al lettore proprio per gettare un ponte verso la chiusa del poema che seguirà un canto e mezzo dopo. La scelta di far evolvere il poema verso la chiusa di Roncisvalle, seria, tragica e biblica doveva quindi essere già stata presa da Pulci nel 1472: è proprio questo, infatti, il cantare che, come ci informa la lettera da Foligno citata in precedenza, venne composto in quell'anno. E come si è già avuto modo di notare, difficilmente si può argomentare che queste ottave vennero inserite in un secondo momento da Pulci, poiché è difficile conciliare un ritorno a ritroso dell'autore sul proprio testo con la sua natura evidentemente giustappositiva e ad accumulo progressivo. Se davvero, inoltre, questi passi fossero frutto di una sistematica campagna cor-

[35] Cfr. *infra*, cap. II, par. 2

rettoria fatta da Pulci *a posteriori*, dopo l'inizio della scrittura della Rotta nel finora accettato 1478, c'è da sospettare che l'autore avrebbe disseminato in maniera più diffusa in tutti e ventitré i cantari questa menzione prolettica. A mio avviso, è invece significativo che questa anticipazione si collochi all'inizio del poema e poi in prossimità della fine della sua prima parte, portando a vedere nel racconto della Rotta un'opzione narrativa preventivata da Pulci fin dall'inizio, poi abbandonata data la grande quantità di materiale presente nell'*Orlando laurenziano*, e infine ripresa in considerazione per dare una nuova fisionomia più in consonanza con il mutato quadro storico-culturale.

Vi sono però anche altri indizi testuali, situati nella zona finale della prima parte, che si possono intendere appieno solo se integrati con il racconto che segue. In primo luogo, a *Morg.* XXI 49, composto sempre attorno al 1472 secondo quanto dice la cronologia interna dell'opera, viene menzionato un episodio preciso del cantare XXV, l'entrata del diavolo Astarotte nel cavallo di Rinaldo per poterlo condurre in tempo a Roncisvalle («Astarot, che nel cavallo stette,/e sotto un besso gittò tante gocciole[36]»): anche l'episodio di Astarotte, decisivo nella fisionomia dell'ultima parte dell'opera[37], risulta dunque ideato da Pulci sicuramente prima del 1477, anno della stampa dei ventitré cantari, ma anzi probabilmente, escludendo sempre l'ipotesi poco verosimile dell'aggiunta di due versi piuttosto inerti fatta a ritroso da Pulci, attorno al 1472.

D'altro canto, anche sul piano del contenuto gli ultimi cantari della prima parte sembrano anticipare la chiusa tragica del poema. In essi, infatti, si fanno maggiormente strada alcuni temi che poi diventeranno dominanti nella seconda parte e sembrano preannunciarla: Astolfo per la prima volta rimprovera con particolare asprezza Gano (XXII, 27-33), gli rinfaccia tutti i suoi tradimenti, ricapitolando anche al lettore l'*escalation* delle sue malefatte che sfoceranno poi nel grande tradimento in combutta con Marsilio. Per la prima volta, inoltre, l'autore introduce il paragone di Carlo

[36] Il secondo verso viene giudicato quasi incomprensibile dalla maggior parte dei commentatori, però dato il tema che tratta (un «besso», cioè uno sciocco gabbato dal diavolo incarnatosi nel cavallo) si può pensare che esso alluda a un altro evento della seconda parte che ha come protagonista Astarotte, e cioè la facile scoperta dell'inganno vanamente architettato dal diavolo Rubicante per avvelenare Rinaldo presso una fonte (da cui le «gocciole»). Su questo episodio, cfr. *infra*, cap. III, par. 1.

[37] Cfr. le analisi condotte *infra*, cap. III, par. 1.

Magno con Giobbe («Ha fatto a Carlo mille inganni e beffe/tanto ch'egli è condotto un altro Giobbe» XXII, 28) e il paragone di Gano con Guida («Tu l'hai più volte che Giuda tradito» XXII, 29, similitudine accennata prima solo all'interno del cantare XI), che, come si vedrà più avanti[38], diventeranno sistematici a partire dal cantare XXIV. Infine, sempre in chiusura della prima parte Pulci anticipa, allusivamente, la fine che effettivamente toccherà al signore di Maganza come punizione del suo ultimo tradimento («Così sia tu tagliato a pezzo a pezzo» XXII, 31).

Infine, è significativo analizzare le ottave finali del cantare XXIII, in quanto esse fanno precisi riferimenti alla materia seguente, testimoniando come questi versi non debbano essere intesi come l'anticipazione di un poema ancora da scrivere ma come la sinossi di un poema in parte già scritto. In primo luogo, in queste ottave Pulci dimostra di avere un'idea molto ben strutturata della linea diegetica della chiusa dell'opera, menzionando tutti gli eventi principali della seconda parte: la decisione di Antea di vendicare il padre (XXIII, 50 e 53); la battaglia di Parigi (XXIII, 53); la necessità del ritorno di Ricciardetto dall'Egitto (XXIII, 49); la partecipazione alla battaglia di Roncisvalle di enti diabolici («uscir gli spirti delle infernal conche […] e degli abissi l'anime mal nate» XXIII, 52); l'assedio di Saragozza («Io veggo rovinare ogni edificio […] e pianger le fanciulle scapigliate» XXIII, 51-52). Inoltre, i legami con i cantari successivi sono espliciti anche dal punto di vista verbale, a conferma che essi erano già stati non solo ideati ma verosimilmente anche scritti in maniera parziale prima del 1478. Le tangenze lessicali, infatti, sono piuttosto evidenti: «farà *tremar* le *mura* di *Parigi*» (*Morg.* XXIII, 49) ritorna più avanti come «e' *triemon* qua di *Parigi* le *mura*» (*Morg.* XXIV, 26); «*O Carlo, presto sarai* in gran tormento» (XXIII, 53) compare in seguito come «*O Carlo*, avventurato *presto* in Cielo,/tu *sarai* tribolato al mondo ancora» (XXIV, 5); «O Iddio, la *terra* già *triema* e l'abisso» si ritrova riferito ai due giganti come «par che *triemi* lor sotto il *terreno*» (XXIV, 59); «*Correrà sangue* il gran fiume di *Senna*» (XXIII, 54) è citato pressoché integralmente immediatamente dopo (XXIV, 1 «far che *corra* di *sangue* ancor *Senna*». (XXIV, 118). In altri casi, i versi che chiudono il primo *Morgante* palesano precisi legami con la materia successiva non a livello verbale, ma sul piano *inventio*, anticipando significativamente situazioni narrative nella stessa forma in cui saranno effettivamente

[38] Cfr. *infra*, cap. II, 3.

trattate: la menzione di Ricciardetto («o Ricciardetto, ove t'ho io lasciato?/Tu non sai, lasso, del futuro ancora» (XXIII, 49), anticipa il fatto che il personaggio si sia perso nel suo girovagare, e che dovrà abbandonare la sua *quête* in territori remoti per seguire un percorso del tutto diverso, come effettivamente avverrà[39]; «parrà che in Giusaffà dica la tromba» (XXIII, 51) testimonia come Pulci avesse già individuato il sottotesto apocalittico su cui narrare la Rotta e che non a caso è ripreso esplicitamente più avanti in termini molto simili «e risonava più d'una *trombetta* […] che *parea* proprio al Giudicio chiamassi/in *Giusaffà*, sì che i morti destassi» (XXVI 17); allo stesso modo, anche «pietra sopra pietra rimanere», citazione evangelica[40] evidenzia lo sfruttamento di un ipotesto biblico per la narrazione di Roncisvalle (non a caso la citazione ritornerà identica in altri due punti, XXVII, 256 e 266); infine, anche la menzione della distruzione di Gerusalemme e della crocifissione di Cristo (XXIII, 52-53) anticipano già l'evidente atmosfera biblica in cui sono inseriti gli ultimi cinque cantari[41].

Forse, sulla base di questi dati, si può essere ancora più precisi sull'effettiva data di composizione degli ultimi cinque cantari: i rimandi testuali puntuali, infatti, a ben vedere sono tutti al cantare XXIV, non vanno più in là di questo, ed è probabile che ad essere già scritto fosse quel cantare, mentre che per il resto Pulci avesse una idea già molto chiara della materia della Rotta (soprattutto nella sua implicazione biblico-apocalittica) ma che non avesse già iniziato la composizione. Una conferma di questa più precisa datazione degli ultimi cinque cantari è fornita dal fatto che l'enfasi sulla menzione delle imprese di Buiaforte figlio del Veglio («tanta gente per lui morta fia/ch'ognun di sangue si vedrà satollo: andrà sozzopra tutta Pagania» XXIII, 50) non trova riscontro nella presenza del tutto limitata del personaggio nella seconda parte, che non sferrerà alcun attacco mortale ai Cristiani ma verrà ucciso quasi subito da Rinaldo (XXVII, 24-25). Questa incongruenza è inoltre di fondamentale importanza in quanto certifica in maniera indubitabile come le ottave finali della prima siano da datare alla stampa del 1477 e che non furono inserite nel primo esemplare che ce le ha tramandate (1482): a quell'altezza, infatti, gran parte della Rotta era già stata

[39] Cfr. le analisi condotte *infra*, cap. III, par. 1.

[40] Matteo 24, 2, Marco 13, 2; Luca 21, 6.

[41] Cfr. *infra*, cap. II, par. 1.

composta, e la sproporzione tra anticipazione delle azioni di Buiaforte e effettivo racconto della Rotta non ci sarebbe mai stata. Stessa incongruenza significativa avviene per il miracolo dello spianamento dei monti per consentire a Carlo Magno di raggiungere Roncisvalle, anticipato alla fine del primo *Morgante*, sulla base del racconto della *Spagna* («spianar si vedrà più d'un monte», XXIII, 50), ma poi consapevolmente cassato da Pulci nel suo racconto della Rotta. Anche questo elemento è a favore della datazione alta della fine del *Morgante* (1478 o prima), in quanto, se fosse stata effettivamente composta da Pulci per la stampa del 1482, Pulci non avrebbe certamente scritto questa anticipazione incongrua.

Ricapitolando, dunque, precisi dati testuali consentono di affermare che Pulci già nel 1472 aveva deciso di abbandonare la sezione cavalleresco-avventurosa del *Morgante* per proseguire con una fine tragica, ritornando al progetto iniziale di narrare tutta l'evoluzione di Orlando da eroe a martire della fede e chiudendo il poema con l'epopea di Roncisvalle. Già a quell'altezza, era inoltre stata già preventivata l'introduzione in questa ultima parte di Rinaldo e di Astarotte, episodio centrale dell'ultimo *Morgante*, e i due episodi (Rotta e Astarotte) vengono giudicati così rilevanti da Pulci da doverli segnalare già al proprio lettore della prima parte. Il definitivo abbandono dei primi ventitré cantari avvenne tra il 1473-1474, anni in cui il poema ci è testimoniato come già compiuto, nella sua prima parte, dal documento ferrarese. Nei quattro anni successivi (1474-1478), che coincidono con l'avvento del ficinianesimo, il cambio socio-culturale dell'ambiente fiorentino e la «crisi e decadenza del Pulci»[42], l'autore sottopose la sua idea di poema a una radicale revisione, decidendo di aggiungere all'opera una chiusa che, come si vedrà, sottopone l'intero testo a una generale mutazione ideologica e che ha il compito di esibire una sua precisa evoluzione da un prima a un dopo. In quello stesso torno di anni, passati per lo più fuori da Firenze e al seguito di Roberto Sanseverino[43], Pulci si dedicò molto proba-

[42] P. ORVIETO, *Pulci medievale*, p. 213.

[43] Su questo periodo della vita di Pulci, cfr. A. DECARIA, *Luigi Pulci, in Dizionario Biografico degli Italiani*, cit. L. BÖNINGER, *Notes on the last years of Luigi Pulci (1477-1484)*, in «Rinascimento», 27, 1987, pp. 259-271; M. SIMONETTA, *Le avventure di un condottiero: Roberto da Sanseverino e Luigi Pulci*, in ID., *Rinascimento segreto. Il mondo del Segretario da Petrarca a Machiavelli*, Milano, Franco Angeli, 2004, pp. 197-210; A. POLCRI, *Tra Lorenzo de' Medici e Roberto Sanseverino: missioni diplomatiche o esilio letterario?*, in ID., *Luigi Pulci e la Chimera*, ed. cit., pp. 5-36.

bilmente alla revisione dei propri cantari in vista della stampa, elaborò, a livello di *inventio* e connotazione ideologica, gran parte della seconda parte e – come si è visto – compose molto probabilmente il cantare XXIV, introduttivo a Roncisvalle. Dunque, tra 1474 e 1478, Pulci aveva costruito il canto di raccordo tra prima e seconda parte, avendo già deciso quale indirizzo avrebbe preso il poema, ma fu soltanto dopo la prima stampa del 1478 che procedette alla scrittura di tutto il secondo *Morgante*.

La gran parte dei riferimenti cronologici interni, infatti, inchiodano gli ultimi cantari a cavallo tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, sintomo che, se pure – come si è visto – essi erano in gran parte già stati ideati prima, quello fu il periodo in cui vennero maggiormente elaborati dal poeta. Nella descrizione del padiglione fatta da Astarotte (XXV, 308-332) Pulci utilizza il libro VIII, della *Naturalis historia*, che poteva consultare solo dopo la traduzione di Cristoforo Landino messa a stampa a Venezia da Nicola Jenson nel 1476, e i libri XXV, e XXIII, del *De animalibus* di Alberto Magno, che conobbe nell'edizione di Mantova (1479). Nel poema, inoltre, fa riferimento alla congiura di Andrea Lampognano contro Galeazzo Maria Sforza (*Morgante* XXVIII, 21-23) che costituisce un indubbio *terminus post quem* (26 dicembre 1476). Dopo il cantare di raccordo XXIV, la scrittura dei cantari XXV-XXVIII, quelli dedicati alla narrazione della Rotta, venne dunque in gran parte cominciata dopo il 1478 per protrarsi fino a dopo il 25 marzo 1482 (data della morte di Lucrezia Tornabuoni menzionata nell'ultimo cantare).

Se messo a paragone con il primo *Morgante*, non si può non constatare come la composizione della seconda parte procedette in un lasso di tempo in proporzione molto più lungo. Le testimonianze redazionali in nostro possesso ci fanno intendere infatti che il primo *Morgante*, probabilmente anche grazie al comodo riutilizzo dell'*Orlando*, ebbe un ritmo compositivo piuttosto serrato[44], mentre invece la seconda parte procedette a un ritmo più lento: questo può essere spiegato con le condizioni di vita meno favorevoli del poeta nell'ultima parte della sua esistenza (missioni diplomatiche al seguito di Roberto Sanseverino, allontanamento da Firenze e dalla cor-

[44] Sembra confessarlo il poeta stesso a *Morg.* XXI, 1 quando, rivolto a Maria, dice «nostra fantasia […] che insino a qui fatta hai tanto veloce» e di vedere «omai la foce»).

te medicea) ma anche con la nuova fisionomia che l'opera assume, dal punto di vista delle fonti e delle modalità compositive, proprio con l'«altra fantasia» del poeta.

Dopo l'emarginazione dalla corte fiorentina e l'avvento di un clima culturale del tutto diverso, come si vedrà meglio in seguito[45], Pulci aveva dunque capito che il *Morgante*, per quanto opera di grande successo popolare, non poteva più essere opera accettata nella nuova sfera culturale e andava riformata. Tuttavia, non essendo intenzionato a rinunciare alla propria creazione, Luigi non decise di scrivere un altro poema, ma di dare al proprio una conclusione in linea con il progetto iniziale e in grado di raddrizzarne il tiro. Nel periodo di stasi compositiva 1474-1478, Pulci cambiò dunque idea sul proprio poema e decise di ritornare al progetto originario, optando per una chiusa dell'opera in grado di delinearne un nuova fisionomia complessiva.

I capitoli successivi si incaricheranno di mostrare l'evoluzione che il poema compie e che Pulci esibisce al proprio lettore da prima a seconda parte. Prima di tutto, però, sarà necessario analizzare come l'autore operò per nascondere il vistoso cambio di progettualità in corso d'opera e, di riflesso, l'evidente sproporzione venutasi a creare nel poema. Verranno quindi presi in esami gli espliciti elementi di collegamento inseriti da Pulci tra prima e seconda parte e gli strumenti messi in atto per mostrare il suo poema come unitario, lucidamente bipartito in due parti in cui la seconda è la precisa evoluzione della prima.

2. L'unità del poema e la transizione da *comedìa* a *tragedìa*

La volontà di dare unitarietà al proprio poema, da parte di Pulci, è un dato chiaramente esibito dalla consistenza materiale del testo, in quanto entrambe le sezioni vennero stampate nel 1483 sotto uno stesso titolo. Eppure, questa convivenza di due blocchi è sembrata piuttosto sospetta ai critici del *Morgante*, che l'hanno sempre considerata come una compresenza forzata. Per il Rajna, la seconda parte è legata «solo per mezzo di fila assai tenui», è «un torso sovrapposto al capo che non gli si adatta» e «le due parti sono semplicemente appoggiate l'una all'altra»[46]. Anche per

[45] Cfr. *infra*, cap. III, par. 2.

[46] P. RAJNA, *Le fonti dell'Orlando furioso* [1876], a cura di F. Mazzoni, Firenze, Sansoni, 1975, p. 20.

Vittorio Rossi «le due parti non formano un tutto organico ma sono semplicemente raccostate»[47]. Lo stesso Croce ribadì l'assenza di un'unica ispirazione nel poema, affermando di essere «vano ricercare il bandolo della matassa» [48].

I fatti, come si vedrà, non stanno esattamente così e le due parti appaiono essere più coerentemente legate di quanto non sembri, proprio perché – come si è visto – rispondono a un progetto di dittico fin dall'inizio voluto dall'autore. Non si tratta però di andare all'«affannosa ricerca di una ragione unificatrice, sia pure sul piano assoluto dell'arte e della poesia»[49], come la definiva il De Robertis, ma piuttosto di interpretare nella giusta maniera le scelte compositive di Pulci, che testimoniano inconfutabilmente la sua concezione unitaria del poema e la sua volontà di restituire, all'interno di esso, una transizione da prima a seconda parte di un progetto unitario. Certamente – come si è visto – questa idea di bipartizione, seppure prevista fin dall'inizio, giunse però a effettivo compimento soltanto in un secondo momento e questa divisione in dittico giunta in corso d'opera è evidente nella sproporzione e difficile giuntura tra i due blocchi. Se considerata la storia redazionale del *Morgante* diviene dunque, a mio avviso, ozioso discutere di assenza di armonia nell'accostamento delle due parti, tanto più in un autore che per suo *modus operandi* rifugge dalla ricerca di precise simmetrie interne alla propria opera, procede spesso per giustapposizione di blocchi separati tra loro ed è lontano dall'ariostesca armoniosa giunzione di episodi l'uno sull'altro. Quello che è invece importante riconoscere, e che ha importanti ricadute critiche, è l'unitarietà di progetto che l'autore ha nel comporre il *Morgante*, la sua volontà di dare vita a un'opera complessivamente divisa in due parti in cui, proprio perché esse fanno parte di un sistema testuale unitario, la seconda rappresenti l'evoluzione progressiva della prima.

---

[47] V. ROSSI, *Il Quattrocento*, aggiornamento a cura di Rossella Bessi, introduzione di Mario Martelli, Milano, Vallardi, 1992, p. 295.

[48] B. CROCE, *Ariosto, Shakespeare, Corneille*, Bari, Laterza, 1968, p. 64.

[49] D. DE ROBERTIS, *Luigi Pulci e le «domestiche muse»*, introduzione a Luigi Pulci, *Morgante e Lettere*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Sansoni, 19842, pp. XI-XVLIII: p. XXXIX.

In primo luogo, i dati extratestuali, così come è confermato dagli studi sulla tradizione a stampa del poema pulciano[50], confermano che Pulci diede esplicitamente un titolo *Morgante maggiore*, che, anche se in maniera sproporzionata (vista la presenza dell'eroe eponimo in una sezione molto minoritaria dell'intero poema), fungeva però da preciso collante tra le due sezioni unite insieme[51], e mirava, in sede di stampa, a istituire un evidente tratto unificante fra le due sezioni. Il titolo è autorizzato anche dalle stesse menzioni d'autore all'interno del poema (*Morg.* XXVIII, 63 «e ciò che adrieto nel *Morgante* è scritto»; 63 «che l'auttore che *Morgante* compose») e, dunque, l'ipotesi dell'Ageno che gli ultimi cinque cantari rappresentino un nuovo poema e andrebbero sottoposti alla nuova titolazione di *Rotta di Roncisvalle*[52] deve essere rifiutata perché in contrasto con i dati in nostro possesso. La diretta sorveglianza da parte dell'autore della stampa veneziana del 1483[53] sembrerebbe inoltre confermata

[50] Cfr. A. PELLIZZARI, *I tre Morganti*, cit. pp. 225-250; E. H. WILKINS, *On the Earliest Editions of the Morgante of Luigi Pulci* (1951), cit., pp. 203-223; F. AGENO, *Le tre redazioni del Morgante*, cit., pp. 5-37; F. AGENO, *Nota sulle redazioni e le prime stampe del Morgante*, cit., pp. 508-513.

[51] Giuste le osservazioni contenute in G. FATINI, *Sul titolo del poema pulciano*, in «Italica», XXVI (1949), pp. 47-55 (cfr. soprattutto pp. 53-54) non trovo dati documentari veramente probanti per l'ipotesi avanzata da Rajna, in P. RAJNA, *La materia del Morgante in un ignoto poema del secolo XV*, in «Il Propugnatore», II, (1869), p. 333 [ora anche in ID., *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, a cura di G. Lucchini, Roma, Salerno Editrice, 1998, vol. I, pp. 3-100] che il titolo di *Morgante maggiore* venne scelto in contrapposizione con gli opuscoli antologici con l'episodio di Morgante e Margutte già usciti negli anni precedenti.

[52] La proposta è avanzata in F. AGENO, *Le tre redazioni del Morgante*, cit., pp. 6-8); F. AGENO, *Nota sulle redazioni e le prime stampe del Morgante*, cit., p. 508 (dove la studiosa afferma che «i cinque canti aggiunti […] dovevano, mi sembra, costituire in origine un poema a sé (*Rotta*), anche se ricco di riferimenti al precedente e ad esso riallacciantesi in più punti»); e infine ribadita nel suo commento al *Morgante*, cit., nota al cantare XXIV.

[53] Essa sopravvive solo in due esemplari entrambi in biblioteche inglesi: un solo esemplare integro alla British Library di Londra, fondo Grenville 10834 (= IB.27146), mentre è mutilo quello della John Ryland's Library di Manchester (JRL 20926). Per la descrizione cfr. P. RAJNA, *Per un'edizione critica del «Morgante» e Per l'ortografia del «Morgante»*, art. cit., pp. 87-98 e 99-102; F. AGENO, *Le tre redazioni del Morgante*, art. cit.; F. AGENO, *Nota sulle redazioni e le prime stampe del Morgante*, art. cit.

dal frontespizio di **M**, che espone un diretto controllo d'autore e recita: «ritratto dallo originale vero et riveduto et correcto dal proprio autore»[54].

Inoltre, sono molti i dettagli testuali, passati sotto silenzio dall'Ageno, che innescano una forte relazione con i cantari precedenti e testimoniano come Pulci, nell'accostare la seconda alla prima parte, lavori non a creare uno stacco netto, come fossero davvero le due opere differenti proposte dall'Ageno, ma piuttosto una transizione del testo verso una conclusione diversa.

In primo luogo, la fine del canto XXIII, come si legge nelle prime redazioni in **P** e in **M**, e che con lo stesso testo dove apparire nella prima stampa del 1477, non annuncia, a ben vedere, un nuovo poema bensì un seguito doloroso della vicenda. Questo è confermato anche dall'ottava finale dell'edizione 1482 (verosimilmente la stessa che doveva comparire anche in **X**), dove si dice «diren quel che seguì nell'altro mondo:/Cristo vi scampi dall'infernal fondo», che si riaggancia forse al I cantare dell'opera con il compito preciso di descrivere l'«altro mondo», cioè la condizione delle anime dei paladini dopo la morte (*Morg.* I, 8 6-8: «"dopo la dolorosa rotta quando"/nella sua *Comedìa* Dante qui dice,/e mettelo con Carlo in Ciel felice»). Se Pulci avesse avuto davvero intenzione di chiudere con il primo poema e comporre un'opera diversa avrebbe scelto una chiusa più definitiva nei toni, non questa che rimanda esplicitamente a un seguito del progetto poematico e non avrebbe poi riassociato le due parti insieme nella stampa completa dell'opera. Inoltre, gli stessi versi vengono mutati, nel 1483, in «diren quel che seguì nell'altro canto/con la virtù del Santo Santo Santo», in cui Pulci cerca un legame tra le due porzioni, non tanto, come afferma la Ageno *ad locum* nel suo commento, per «riallacciare (alla bell'e meglio) il primo poema col secondo, perché potessero essere stampati insieme»[55], ma per sottolineare una precisa anticipazione, a livello di *inventio*, della seconda parte. La triplice invocazione di Dio come «Santo, santo, santo» (mai utilizzata prima da Pulci e ripetuta anche più avanti a *Morg.* XXVIII, 103) è infatti una citazione da *Apocalisse* 4, 8, che, come già gli altri casi visti nel paragrafo precedente, suggerisce già l'impianto

[54] Ma sulla prudenza con cui accostarsi alle diciture tipografiche cfr. P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto: la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il Mulino, 1991 (poi Ferrara, Unifepress, 2009).

[55] *Morgante*, a cura di F. Ageno, cit., p. 780.

biblico dei cantari che di lì in poi si svilupperanno[56]. L'inizio del cantare successivo, inoltre, «Non chi comincia ha meritato» rimanda, in continuità, alla frase evangelica «Qui autem perseveraverit usque in finem, hic salvus erit» (Matteo X, 22 e XXIV, 13) che esplicita il senso dell'aggiunta, cioè una conclusione in grado di portare alla salvezza, al senso dell'opera nel suo complesso.

La funzione strutturale di raccordo tra le due parti, come si è già anticipato, è svolta però soprattutto dal cantare XXIV, che occorrerà dunque analizzare meglio per evidenziare la ricerca pulciana di unitarietà all'interno del suo poema[57]. In primo luogo, si può notare come il cantare XXIV, non ha un proemio che crei un netto contrasto con la parte precedente e il vero e proprio prologo alla seconda parte si ha solo all'inizio del cantare XXV, con l'inizio effettivo della materia di Spagna.

Dal punto di vista narrativo, questo cantare riprende le fila degli episodi precedenti per creare continuità con la prima parte e transitarla verso il racconto della Rotta. Questo cantare rappresenta, infatti, per molti aspetti, ancora un ibrido intenzionalmente predisposto dall'autore con il compito di accompagnare la materia avventuroso-cavalleresca fino a quel momento narrata verso l'esplicita narrazione epica che prenderà l'avvio dal canto XXV.

Il ritorno in scena di Gano viene sottolineato con versi («Tornato è Gano», XXIV, 5; «Era tornato, come io dissi, Gano» XXIV, 10; «non è guarito Gan del peccatore» XXIV, 19; l'esclamazione di Antea «tu se' pure il maestro/de' tradimenti» *Morg.* XXIV, 31 con *pure* nel senso di 'ancora'), che agganciano la Rotta alla prima parte del poema: la tragedia finale innescata dall'invasione di Antea e poi culminata con la disfatta di Roncisvalle viene dunque ad essere l'ennesimo tradimento di Gano, che è

---

[56] Sull'utilizzo dell'*Apocalisse* giovannea da parte di Pulci negli ultimi cantari, cfr. M. MARTELLI, *Firenze*, in *Letteratura Italiana*, diretta da A. Asor Rosa, *Storia e geografia ii. L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 25-201, soprattutto pp. 28-32 e S. CARRAI, *Le Muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida, 1985, pp. 113-172.

[57] Sul canto XXIV, cfr. anche N. ZINGARELLI, *Il canto XXIV, del Morgante del Pulci*, in ID., *Scritti di varia letteratura*, Milano, 1935, pp. 485-495, R. ANKLI, *L'enigma del cantare XXIV, del 'Morgante' di Luigi Pulci*, in «Italian Culture», n. 14 (1996), pp. 47-57, e M. MARTELLI, *Dieci chiose al cantare XXIV, del Morgante*, in "*Come l'uom s'etterna". Beiträge zur Literatur, -Sprach- und Kunstgeschichte. Festschrift für Erich Loos. Zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Giuliano Staccioli-Irmgard Osols-Wehden, Berlin, Verlag, 1994, pp. 159-177.

stato per tutti i 23 cantari precedenti il vero motore delle azioni narrate[58]. L'elenco di tutti i suoi passati tradimenti viene fatto dai paladini riuniti in assemblea (XXIV, 37-41) a sottolineare l'*escalation* che essi hanno avuto fino a quello finale di Roncisvalle.

A fare da ponte tra la sezione romanzesca e quella epica del poema viene reintrodotto il personaggio di Antea, personaggio dell'*Orlando* e non della *Spagna*: Pulci escogita che la figlia del Soldano di Babilonia, inizialmente ostile ai paladini e poi innamoratasi di Rinaldo, inizi a bramare vendetta per il padre ucciso dai paladini durante l'assedio di Babilonia (XXI 95-96, ma la sua morte non è narrata nell'assedio e conquista di Babilonia di XIX, 170-181) e, sobillata da Gano, decida di allearsi con Buiaforte figlio del Veglio della Montagna, personaggio assente nella prima parte e qui introdotto (XXIV, 6) che come lei anela a vendicare la morte del padre, ucciso da Aldighieri di Chiaromonte (XX, 94-95 e 104). Anche nel caso di Antea, il primo strumento di Gano per perpetrare i suoi ultimi tradimenti prima di passare alla combutta con Marsilio e al progetto dell'agguato di Roncisvalle, Pulci fa riferimento ad azioni pregresse per ricollegare il personaggio alla prima parte e additarne al lettore l'evoluzione con modalità riassuntiva: «non si ricorda Antea più di Rinaldo […] era passato quel sì ardente caldo» XXIV, 32[59].

Molto interessante, inoltre, per apprezzare l'evoluzione ricercata da Pulci tra prima e seconda parte è la sezione del cantare XXIV, che vede protagonisti i due giganti Cattabriga e Fallalbacchio, compagni di Antea. Come ha giustamente sottolineato Stefano Carrai, essi assumono su di sé i tratti diabolici dei giganti Gog e Magog di *Apocalisse* 20, 8[60] ma non possono non richiamare la coppia di giganti più famosa del poema, cioè Morgante e Margutte; se lì i due giganti erano dediti a burlesche scorribande ma anche ad azioni virtuose come il salvataggio della principessa Florinetta, qui lo stesso tema della coppia gigantesca viene esplicitamente rideclinato da

---

[58] Cfr. G. Getto, *Studio sul Morgante*, cit., pp. 79-133.

[59] Ancora, Antea stessa, nell'incontro con Ulivieri (XXIV, 68-71), fa riferimento al loro passato incontro (XVII, 19-31; 66-67; 71), alle imprese di Morgante a Babilonia (XIX, 170-173) e al litigio tra Orlando e Rinaldo (XVI 66-70). Anche Ulivieri menziona il passato, ricordando di essere «uso» con i giganti (XXIV, 75), allusione alle azioni di Morgante, e ricordando le vicende che hanno portato alla giusta morte del Veglio (XXIV, 77-78).

[60] S. CARRAI, *Le muse dei Pulci*, cit., pp. 142-144.

Pulci sotto la forma dei due mostri malvagi, diabolici appunto come Gog e Magog, per sottolineare una transizione verso una nuova atmosfera apocalittica e cupa. I due vengono infatti definiti «gigantacci», due giganti «villan*i*» (XXIV, 74), «superbi» (XXIV, 83) che «non son come gli altri a misura» (XXIV, 65) che non riuscirebbe a contrastare nemmeno Morgante (XXIV, 73) e che lo stesso Carlo Magno giudica «mostri sì feroci e strani,/che poco val qui gli argumenti umani» (XXIV, 87). D'altra parte, lo stesso mezzo gigante creato da Malagigi per sconfiggere i due giganti di Antea si chiama Marguttino e rimanda esplicitamente a Margutte (XXIV, 92): anche in questo caso però il dialogo con la prima parte e la risemantizzazione sono voluti dall'autore, in quanto il malefico guitto si reincarna in uno strumento benefico nelle mani del mago cristiano.

Non a caso, la menzione dei giganti viene a essere introdotta da Pulci proprio per esplicitare la sua nuova poetica:

> Ora ècci un punto qui che mi bisogna
> allegar forse il verso del Poeta:
> "sempre a quel ver c'ha faccia di menzogna"
> è più senno tener la lingua cheta,
> ché spesso "sanza 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.
> 105
> 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.
> Venga chi vuol con sue ragioni avanti,
> ch'io lo farò poi alfin contento e zitto,
> e dirà: "Ciò che l'aüttor qui scrisse
> par che sia tratto della Apocalisse".
> (*Morg.* XXIV, 104-105)

È la poetica del vero, della storia, del riscontro sulle fonti, della correzione degli errori contenuti nella prima parte dell'opera e dell'ipotesto biblico che, come si vedrà più avanti, informa tutti gli ultimi cantari. Il cantare XXIV, viene dunque a rappre-

sentare l'atto di transizione da un mondo poetico all'altro, la linea di sutura fra due poetiche differenti e intenzionalmente costruito da Pulci per rendere evidente al lettore il passaggio da una a un'altra sezione del poema. Il canto XXIV, assume dunque un'evidente valenza strutturale, con il compito di chiudere definitivamente con la prima parte e, attraverso precise scelte, traghettare l'opera verso l'«alta fantasia» che la informa a partire dal canto XXV.

Il tema dei giganti introdotto nel cantare XXIV, come ponte tra prima e seconda parte reinnesca anche la creatività linguistica pulciana:

> A poco a poco questa filastroccola
> questi giganti tabaccava e sdrucciola;
> e quel fantin, come chi spesso smoccola,
> si vede or sì or no come la lucciola,
> sì che comincia a girar lor la coccola,
> ché non parea che gli stimi una succiola;
> ed ognun ride a veder questa chiappola,
> quantunque ancor non s'intenda la trappola.
> (*Morg.* XXIV, 94)

Questa rappresenta un'ultima concessione allo sperimentalismo ludico della parola[61] prima della transizione alla materia epica vera e propria che, come si vedrà più avanti, ha una diversa fisionomia anche linguistica[62]. La sconfitta dei giganti e la loro distruzione sul rogo predisposto da Terigi («in fummo in un punto n'andorno» XXIV, 102) viene in questo modo a rappresentare idealmente l'avvenuta transizione alla materia degli ultimi cinque cantari e la chiusura della prima parte del poema[63].

---

[61] Sulla lingua, soprattutto del primo *Morgante*, cfr. gli studi ormai classici: L. SPITZER, *"Crai e poscrai o poscrilla e posquacchera" again, or the Crisis in Modern Linguistics*, in «Italica», 21 n. 4 (1944), pp. 154-169, ora in ID., *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen, 1959, pp. 596-614; F. AGENO, *Scelta linguistica e reazione antiletteraria nel Morgante*, in «Lettere italiane», VII, (1955), pp. 113-129; il capitolo *L'avventura della parola*, in G. GETTO, *Studio sul Morgante*, cit., pp. 133-184.

[62] Cfr. *infra*, cap. IV.

[63] L'episodio della Regina Antea ebbe una vasta fortuna editoriale fino a tutto il primo Cinquecento come episodio autonomo e slegato del *Morgante*. Venne infatti stampato più volte, in formato popolare e sotto forma di cantare singolo di 173 ottave, con i titoli di *Guerra di Parigi facta da Antea*

Quello di Pulci è dunque il tentativo di innestare la materia di Spagna su quella dell'*Orlando laurenziano* seguita fino a quel momento, e per fare ciò il canto di transizione (XXIV) viene da lui ideato per mettere a punto una progressiva ma decisa virata della materia verso la dimensione epica ed epicheggiante. Il canto in questione dunque non può essere considerato, con il Rajna, un ponte formato dal Pulci di «materiali di accatto per passare da una materia a un'altra diversa»[64] quanto una magari maldestra ma intenzionale costruzione del poeta per far passare il lettore dalla dimensione orlandiana a quella luttuosa della strage di Roncisvalle.

Un altro elemento di raccordo tra le due sezioni dell'opera è dato dalla descrizione del padiglione di Luciana (XXV, 308-332) che riprende quello di XIV, 42-92, esattamente alla metà del poema[65]. Anche in questo caso, la scelta non sembra casuale ed è dettata da un'evidente volontà strutturale. Il raccordo, ancora una volta, è segnalato: Rinaldo ricorda diffusamente il dono fattogli da Luciana in precedenza come prova del suo amore, lo descrive al diavolo Astarotte e il diavolo prende spunto per descrivere tutto ciò che in quello non era contenuto. Anche qui, come nel caso della riproposizione dei giganti, Pulci mette in atto una precisa correzione della scena narrata in precedenza: Luciana infatti «prese errore» (XXV, 310) nel tessere la sua opera, che risulta manchevole di molti elementi e «però fia buon rimettersi gli occhiali» (XXV, 309) per riesaminare la questione con uno scandaglio più attento delle fonti e una maggiore accuratezza 'scientifica'[66]. Anche questo passaggio può essere letto come una dichiarazione di poetica in atto da parte di Pulci, che intende la seconda parte del proprio poema come uno sguardo correttivo gettato retrospettivamente su tutto il macrotesto.

Reina di Babbillona, *Antea regina*, *Falabacchio e Cattabriga giganti*, *Guerra di Parigi fatta da Antea regina di Babilonia*. Su tutto ciò cfr. il fondamentale G. MELZI-P.A. TOSI, *Bibliografia dei romanzi di cavalleria in versi e in prosa italiani*, Milano, Daelli, 1865.

[64] Il passo è citato in N. ZINGARELLI, *Il canto XXIV, del Morgante del Pulci*, cit., p. 487.

[65] Per analisi più approfondite sui bestiari del *Morgante*, le loro fonti e le loro C. E. MERIANO, *I due bestiari del Morgante*, in «Lingua nostra», XIII, (1952), pp. 2-3, F. AGENO, *Ancora sui bestiari del «Morgante»*, in «Studi di filologia italiana», XIV, (1956), pp. 485-493, M. P. RATTI, *«Avaler la tradition»: sul bestiario del 'Morgante'*, in «Lettere Italiane», xlii, 1990, pp. 264-275.

[66] Su questo atteggiamento del narratore, cfr. *infra*, par. 3.

Ancora, sono evidenti i segnali testuali disseminati da Pulci nella chiusura del poema per riallacciarlo all'inizio e costruire un organismo testuale unitario. Prima di tutto, sul finale ricorda l'assunzione in Paradiso di Carlo e di Orlando:

> Io mi confido ancor molto qui a Dante,
> che non sanza cagion nel Ciel sù misse
> Carlo ed Orlando in quelle croce sante,
> ché come diligente intese e scrisse;
> (*Morg.* XXVIII, 40)

I versi richiamano esplicitamente quelli del proemio in cui l'autore, parlando dell'esito nefasto di Roncisvalle, afferma che «nella sua Comedìa Dante qui dice,/e mettelo con Carlo in Ciel felice» (*Morg.* I, 8). E Pulci stesso sottolinea la valenza strutturale di questo legame tra inizio e fine dell'opera affermando (*Morg.* XXVIII, 41): «Ma perch'io dissi altra volta di questo,/quando al principio cominciai la istoria,/forse tacere, uditor, fia onesto». La fine si raccorda dunque con l'inizio per Pulci e il poeta mantiene la promessa di narrare il percorso di Orlando fino alla sua assunzione in Paradiso così come è testimoniata da Dante. A collegare la prima e la seconda parte si inserisce, oltre a quelle di Carlo e di Orlando, anche l'apoteosi di Morgante: l'arcangelo Gabriele rivela in punto di morte a Orlando che lo stesso gigante è già nel Paradiso («nel Ciel ti farà compagnia/come soleva un tempo fare al mondo,/perché tu il dirizzasti per la via/che lo condusse al suo stato giocondo», *Morg.* XXVII, 139) e l'autore stesso, in chiusura afferma che «egli è lassù Morgante mio:/però, s'alcun malivolo qui sento,/adatterà il battaglio ancor dal Cielo» (*Morg.* XXVIII, 136). Il personaggio eponimo del poema, dopo il suo progresso da «fero» (I, 20) a «gentil gigante» (*Morg.* XIX, 113) che è ravvisabile nel testo[67], viene dunque definitivamente presentato come un santo del Paradiso, asceso alla gloria dei Cieli per raddrizzare i torti in terra con il suo «battaglio», finalmente divenuto strumento

[67] Su un processo di progressiva nobilitazione del personaggio di Morgante sottesa al poema pulciano, cfr. P. LARIVAILLE, *Morgante da «fiero» a «gentil gigante»: carnevalizzazione della materia cavalleresca e ricupero cavalleresco di tradizioni carnevalesche* in AA.VV. *Culture et société en Italie du Moyen-Age à la Renaissance. Hommage à André Rochon*, Paris, 1985, pp. 103-115 e soprattutto A. POLCRI, *Luigi Pulci e la Chimera*, cit., in particolare pp. 79-176.

divino. Il gigante viene associato allo stesso Orlando in qualità di martire per la fede cristiana e ancora una volta è visibile, in questa seconda parte dell'opera, una precisa rilettura e riscrittura dei contenuti della prima parte, che vengono torti nel loro significato per piegarli a un fine e a un'ideologia diversa.

Un evidente legame strutturale tra inizio e fine, testimoniato da precisi richiami testuali, è anche il ricordo di Lucrezia Tornabuoni, figura che, come ha mostrato Cristina Cabani, ritorna petrarchescamente all'inizio e alla fine dell'opera[68] e il cui ricordo in chiusura testimonia il «proposito di saldare, almeno in minima misura, il debito»[69] contratto dal poeta con lei. Anche in questo caso la congruenza testuale fra i due passaggi (esordio e conclusione) è evidente: «perché *prima* in alto mar mi misse» (*Morg.* XXVIII, 131) riprende «quand'io varai la mia barchetta, *prima*/per obedir chi sempre obedir debbe/la mente» (*Morg.* I, 4). La sovrapposizione è anche tematica, in quanto Lucrezia e Carlo Magno sono accomunati, a inizio e fine dell'opera, dall'essere entrambi in cielo (*Morg.* I 8 «Carlo *in ciel* felice» e *Morg.* XXVIII, 135 «l'anima *in Cielo* a Dio si rimarita»), aver condotto una vita virtuosa, ma non riconosciuta dal popolo (*Morg.* I 7: «il *mondo cieco e ignorante non* prezza/le sue virtù» e *Morg.* XXVIII, 134 «*Non* la cognobbe *il mondo cieco e folle*/benché il vero valor chiaro fu mostro») e non degnamente cantata dagli scrittori (*Morg.* I 5 «s'egli avessi avuto scrittor degno» e *Morg.* XXVIII, 134 «per se stessa sé dall'altre estolle/tanto che manca ogni penna, ogni inchiostro»), cosa a cui cerca di rimediare il poeta stesso con i suoi versi.

Infine, la ricerca di unitarietà tra le due sezioni del poema viene fatta dall'autore del *Morgante* anche sul piano retorico. Una concezione strutturalmente unitaria del poema è veicolata, ad esempio, dal sapiente utilizzo della metafora nautica per indicare la propria scrittura[70]. Essa, infatti, a ben vedere, utilizzata diffusamente da Pulci

---

[68] M. C. CABANI, *Petrarca nel "Morgante"*, in *Paladini di carta. Il modello cavalleresco fiorentino*, cit., pp. 59-77, in particolare pp. 75-77.

[69] A. 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*, Lecce, Pensa multimedia, 2012, pp. 299-339: citazione a p. 316.

[70] Su questo, cfr. GIUSEPPE LEDDA**,** *La navigazione come metafora testuale nei poemi epico-cavallereschi: da Pulci ad Ariosto*, «Italianistica», XLVI, 3, 2017, pp. 67-87.

nel suo poema è localizzata in punti precisi del testo, l'inizio (*Morg.* I, 4 «quand'io varai la mia barchetta prima»; *Morg.* II, 1 «tu ch'al principio movesti mia barca»; *Morg.* III, 1 «tu se' colui che 'l mio legno movesti/e 'nsino al porto aiutar mi dicesti»); la metà (*Morg.* XIV, 1: «insino al porto con tranquillo vento») e la fine della prima parte (*Morg.* XXI, 1 «sanza la qual la mia barchetta arrena…non mi lasciar, ch'i veggo omai la foce»; *Morg.* XXIII, 1 «non mi lasciar perire presso alla foce…dunque il cammino fino in porto mi mostra»). La metafora marinara, collocata in questi punti non casuali del poema, ritorna con insistenza proprio alla fine del poema: *Morg.* XXVII, 40 «non passerà la mia barchetta Lete»; *Morg.* XXVIII, 2 «con la barchetta mia, cantando in rima»; *Morg.* XXVIII, 24 «non c'è il nocchier che la mia barca mosse»; *Morg.* XXVIII, 130 «Io ho condotto in porto la mia barca»; *Morg.* XXVIII, 140 «Io me n'andrò con la barchetta mia». La ripresa insistita degli stessi termini per la propria scrittura proprio in zone precise della prima parte e alla fine del poema viene dunque a costituire un *leitmotiV,* voluto e un altro elemento di unitarietà del poema.

La valenza strutturale di questo immaginario metaforico è data anche dal fatto che esso, nelle sue occorrenze scandite geometricamente, muta in maniera impercettibile eppure significativa, con il poema prima visto in mare aperto (canti I, II, III), poi in prossimità della foce (XXI, 1 e XXIII, 1) e infine arrivato in porto (*Morg.* XXIV, 4; XXVIII, 2; 3; 146). L'attenta disposizione di queste immagini rivela dunque la struttura sottesa alla composizione della propria opera. Interessante, non solo per gli sviluppi che avrà nel genere cavalleresco[71], ma anche per il nostro discorso, è soprattutto il figurante del porto, introdotto e ripreso insistentemente dall'autore in tutti gli ultimi cinque cantari: «Io cominciai a cantar di Carlo Mano:/convien che 'l mio cantar pur giunga in porto» (*Morg.* XXIV, 4, 3-4)[72]; «me n'andrò…con la barchetta

[71] Al di là dei modelli classici di questo immaginario e della sua natura topica, è infatti probabile che proprio l'arrivo in porto pulciano, così insistito nell'ultima parte del poema, sia servito a modello per Francesco Cieco da Ferrara, che nel *Mambriano* lo utilizza nell'esordio dell'ultimo canto (XLV, 1), e ovviamente per Ludovico Ariosto, che lo inserisce come *incipit* dell'ultimo canto fin dall'edizione 1516 (XL 1 in A, poi XLVI, 1 in C).

[72] Sul modello dantesco di queste immagini cfr. M. C. CABANI, *Pulci e Dante: la ricerca di un modello*, in «Nuova Rivista di Letteratura italiana», n. 1-2 (2003), pp. 95-135, e in generale sulla me-

mia…in porto» (*Morg.* XXVIII, 2); «perché il fine è di venire a porto/sempre d'ognun che si commette al vento» (*Morg.* XXVIII, 47); «Io ho condotto in porto la mia barca» (*Morg.* XXVIII, 130); «perché in porto hai condotto mio legno» (*Morg.* XXVIII, 154). Esso, infatti, si ricopre, soprattutto nell'ultima accezione, di un'eco biblica[73] e petrarchesca[74], identificando l'ultima sezione del poema come il porto di salvezza finalmente raggiunto e da cui guardare a tutta la sezione precedente.

Ricapitolando, i dati materiali, cronologici e testuali (narrativi e retorici) concorrono dunque a rafforzare l'ipotesi che Pulci concepisse un'idea unitaria del proprio poema e vedesse nei cinque cantari non una mera appendice estrinseca al suo progetto ma la conclusione già prevista, per lungo tempo rimandata e poi imposta e necessitata dalla nuova temperie storico-culturale.

Che una sezione finale dedicata alla Rotta di Roncisvalle non potesse essere considerata da Pulci come un progetto slegato dal *Morgante* ed estraneo alla materia del proprio poema lo si evince indirettamente anche da una lettera datata 4 dicembre 1470, in cui l'autore, parlando di Lucrezia Tornabuoni afferma: «sono pure suo servidore et sarò sempre, et farassi ancora il Danese e Rinaldo et cose maravigliose nel mio ritorno»[75]. Come si vede, il fatto che Pulci si dichiari pronto a dedicarsi alla stesura di altri poemi cavallereschi sembra essere ancora una conferma dell'ipotesi di una composizione piuttosto spedita del *Morgante*[76] e il riferimento ad un *Uggieri il Danese* e a un *Rinaldo* come altri poemi possibili testimonia implicitamente che la Rotta di Roncisvalle veniva intesa non come un nuovo poema ma come una sezione strettamente collegata al ciclo carolingio e orlandiano del primo *Morgante*. Un altro poema diverso dal *Morgante* Pulci lo cominciò effettivamente a scrivere, e fu il *Ciriffo Calvaneo*, esplicitamente richiamato nelle ultime ottave del poema (*Morg.*

---

taforica nautica cfr. le classiche pagine di E. R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, 1995, pp. 147-150.

[73] Cfr. ad esempio *Ps.* 106, 30: «et deduxit eos in portum voluntatis eorum».

[74] Cfr. almeno PETRARCA, *Rvf*, CXIX, vv. 12-14; CLXXXIX, v. 14.

[75] *Morgante e lettere*, XVI, p. 962.

[76] Anche se è errato ipotizzare un *Morgante* già finito a quella data, come pure è stato fatto da Volpi. Cfr. G. VOLPI, *Del tempo in cui fu scritto il Morgante*, cit.

XXVIII, 118; 129), e concretamente diverso dal capolavoro per personaggi, ambientazione, filoni narrativi.

Gli ultimi cinque cantari del *Morgante* rappresentano dunque la chiusa epica e tragica esplicitamente ricercata dal poeta per la fine del proprio capolavoro, l'apice delle vicende narrate fino a quel momento e la rivelazione del loro senso. Non va dimenticato, infatti, come Pulci esprime più volte nel poema il concetto che le cose si giudicano dalla fine che hanno, gli eventi dalla conclusione a cui pervengono, in quanto è questa che sprigiona il senso di quanto avvenuto e la corretta interpretazione degli avvenimenti[77]. L'obiettivo di Pulci, nella ripresa del lavoro lasciato incompiuto al cantare XXIII, è dunque quello di traghettare il proprio poema verso la sua chiusa, verso l'epilogo che sempre per lui era stato concepito e che rivela il senso degli avvenimenti. L'autore, nella seconda parte, è appunto impegnato a condurre in porto la nave «di ricche merce ponderosa e grave» (XXVIII, 25), fuori di metafora, finalmente colma nella sua interezza e ricca di nuovi contenuti da diffondere.

Questi dati devono dunque far accettare l'idea di un *Morgante* consapevolmente inteso da Pulci come due parti intimamente legate tra loro e parte dello stesso progetto poematico, in cui la seconda non deve essere intesa come un'appendice ma una sua prosecuzione capace di correggere il percorso fatto e svelare il senso della prima. Non credo dunque sia da accettare l'idea di un *Morgante* tripartito, sul modello dantesco, così come sostenuto da Martelli[78], quanto più un *Morgante* evidentemente bipartito, diviso in due blocchi uniti nella *fabula* (personaggi, vicende, dinamiche narrative) ma distanti nel tono e nello stile. La bipartizione sembra allontanare il modello del poema dantesco e avvicinarlo, in qualche modo, alla struttura del *Canzoniere* petrarchesco, in cui la coda solenne delle rime in morte traguarda il macrotesto a una fine sublime e che dischiude il senso di quanto narrato fino a quel momento. Oppure,

---

[77] Questa idea deriva a Pulci da una concezione medievale latamente attestata (cfr. solo *RVF* 23, 31 «La vita el fin, e 'l dí loda la sera») e anche in questo caso da espressioni bibliche come «Qui autem perseveraverit usque in finem, hic salvus erit» Matteo 10, 22. Il concetto è diffuso in tutto il *Morgante*, come formula proverbiale a commento di molte azioni del poema: X, 68 «ogni cosa ci mostra il fine aperto»; XIX, 26 «non giudicate nulla innanzi al fine»; XXIII, 1 «ché tutto loda il fin d'ogni opra nostra»; XXVI, 30 «il fine è quel ch'ogni cosa onora»; XXVII, 271 «e pure il fine è il testimon dell'opra»; XXVIII, 1 «il fin mostra d'ogni cosa il tutto».

[78] M. MARTELLI, *Firenze*, in *Letteratura Italiana*, cit., pp. 28-30.

per rimanere sulla lezione dantesca, non si può non notare come lo stesso Pulci, a dispetto della divisione in tre cantiche, avesse un'idea bipartita del poema, identificando in esso le due macrosezioni di *comedìa* e *tragedìa* (*Morg.* XXVII, 1-2), senza un terzo termine del passaggio. La riproposizione di due sezioni profondamente diverse all'interno della propria opera doveva apparire dunque pienamente in linea soprattutto con il riallaccio alla *Commedia* dantesca, intesa non come tre poemi legati in serie tra loro ma come un unico grande progetto diviso in tre (per Pulci evidentemente due) tappe stilistico-retoriche.

Nella mente del Pulci il *Morgante* doveva essere dunque concepito come un dittico unitario che procede, dalla metà della sua bipartizione, a un voluto innalzamento stilistico-retorico e a una nobilitazione contenutistica. Da qui la decisione di definire il passaggio una transizione da commedia a tragedia, con l'evoluzione di un'«altra fantasia». La «fantasia», infatti, in Pulci, è un termine che, nella sua accezione di creatività poetica, è sempre connotato come la facoltà immaginativa collegata ad opere alte. Non a caso, questo dantismo altisonante compare spesso nei proemi a inizio di canto, la parte più sublime dei singoli cantari, dove viene intesa come facoltà ispirata dalla divinità (cantare IX, 1; cantare XXI, 1); lo stesso Margutte, inoltre, usa questo lemma per parlare delle sue velleità letterarie, in accezione evidentemente ironica («avea fantasia/cantar di Troia e d'Ettore e d'Achille», *Morg.* XXVIII, 118); «l'alta fantasia» è infine quella che ha ispirato le opere religiose di Lucrezia Tornabuoni (*Morg.* XXVIII, 133) e quella che, in maniera tutta dantesca, domina il canto del poeta sulla nuova età dell'oro laurenziana prospettata alla fine dell'opera (*Morg.* XXVIII, 152: «la mia fantasia non può tenersi/come ruota che mossa ancor vuol ire»)[79]. Più che recepire in toto e in tutte le sue sfaccettature il pensiero medievale intorno a questa facoltà[80], Pulci, nell'attento utilizzo di questo termine, si rifà soprattutto al magistero dantesco, che utilizza il più delle volte il vocabolo in passi sublimi della *Commedia* per sottolineare l'incapacità della forza immaginativa ad esprimere

[79] Per un'accezione non metaletteraria ma analoga a queste, cfr. *Giostra*, XXXIII, «dell'alte fantasie, divise e segni/de' giovan' nostri, gloriosi e degni» (si riferisce ai nobili e alti sentimenti dei giovani accorsi al corteo).

[80] Su cui cfr. almeno *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, *sub voce*.

le visioni avute[81]. Alla dantesca «alta fantasia» del nuovo poeta del *Morgante*, come si vedrà più avanti, è collegato un altro sintagma chiave dell'ultima parte dell'opera, e cioè «gli occhi della mente», più volte rivendicati dal narratore e che stanno ad indicare una facoltà interpretativa della realtà più profonda e capace di schiudere sensi prima preclusi.

Il riconoscimento dell'unitarietà del poema e dell'intrinseco legame fra prima e seconda parte, mira ovviamente a cercare di avvicinarsi il più possibile all'*intentio auctoris* e a trarre da questa un'interpretazione più esatta del poema e non tanto a smarcarlo dalle accuse di disarmonia, caoticità, giustapposizione coatta di parti eterogenee tra loro. Le perplessità dei critici citati all'inizio, infatti, possono anche avere ragion d'essere, e si può benissimo giudicare che la bipartizione operata dal poeta sia eccessivamente vistosa, la ricucitura poco riuscita, e la riunificazione poco armonizzata. Tuttavia, il giudizio di valore sulla riuscita estetica della creazione pulciana non può portare a sconfessare la progettualità del suo autore, la sua finalità di dare alle stampe un poema completo, in sé coerente e consapevolmente diviso in due parti connesse tra loro. La frattura è stata lasciata bene in vista, non è stata rimarginata e amalgamata sicuramente per una diversa propensione estetica di Pulci, poco incline a limpide geometrie rinascimentali, ma ciò non toglie che egli la intendesse per quello che voleva essere nelle sue intenzioni, cioè al tempo stesso una transizione e uno stacco netto tra prima e seconda parte, tra commedia e tragedia, tra sezione 'in vita' e sezione 'in morte', tra stile basso e stile alto.

Non ritengo inoltre, con Marco Villoresi[82], che la ricognizione di questa struttura unitaria del poema sia un disconoscimento dell'arte del Pulci, consapevolmente anarchica, eccentrica e fuori dagli schemi. Come si è visto, infatti, sono i dati materiali e testuali che impongono di ravvisare un disegno unitario del poema e non prenderli in considerazione porterebbe a non cogliere un punto essenziale della progettualità pulciana e del significato complessivo del poema. Bisogna forse quindi situarsi in un

[81] «Poi piovve dentro a l'alta fantasia/un crocifisso» (*Purg.* XVII, 25-26); «E quel che mi convien ritrar testeso,/non portò voce mai, né scrisse incostro,/né fu per fantasia già mai compreso» (*Par.* XIX, 7-9); «e tre fïate intorno di Beatrice/si volse con un canto tanto divo,/che la mia fantasia nol mi ridice» (XXIV, 22-24); e naturalmente: «a l'alta fantasia qui mancò possa» (*Par.* XXXIII, 142).

[82] M. VILLORESI, *Tra Andrea da Barberino e Luigi Pulci. La letteratura cavalleresca a Firenze nel Quattrocento*, in *Paladini di carta. Il modello cavalleresco fiorentino*, cit., pp. 9-30.

punto mediano, riconoscendo la volontà uniformante e unitaria che presiede al *Morgante* e accettando al tempo stesso la riuscita non del tutto armonica e forse maldestra del risultato per la natura indubbiamente non ariostesca ed eccentrica del suo autore.

Un poema così volutamente bipartito non doveva, inoltre, apparire sconcertante allo stesso Pulci e doveva consuonare con le sue idee più radicate. Per l'autore del *Morgante*, infatti, come di recente è stato messo giustamente in rilievo da Alessandro Polcri[83], «tutte le nostre cose sono così fatte: uno zibaldone mescolato di dolcie e amaro e mille sapori varii»[84] e l'esistenza umana è una «cosa parte da piagnere parte da ridere»[85]. Inoltre, alla fine del poema Pulci stesso esplicita i suoi destinatari e afferma di aver composto un'opera per «piacere a ognuno […] come son varII, volti e vario ingegno» (*Morg.* XXVIII, 140), un'opera in cui «materia c'è da camera e da piazza» (*Morg.* XXVIII, 142) e che dunque è rivolta tanto ai «dotti» che «de' miei fior come ape piglieranno» ricavandone insegnamento, dottrina e sapienza (*Morg.* XXVIII, 141) quanto a «il resto», che invece fruiranno l'opera in funzione del «diletto» (*Morg.* XXVIII, 141). Un evidente riconoscimento, in chiusura dell'opera, della natura duplice ma intrinsecamente unitaria del suo poema.

Ribadito dunque lo sforzo di unificazione compiuto da Pulci a diversi livelli, per mostrare il suo organismo testuale come unitario e visibilmente bipartito, su modello dantesco, in cui la seconda parte è l'evoluzione della prima, bisognerà ora analizzare approfonditamente le direttrici di questa progressione da primo a secondo *Morgante*. Il prossimo paragrafo cercherà in primo luogo di evidenziare come, sul piano delle scelte strutturali, narrative e tematiche, Pulci abbandoni consapevolmente i modi del primo *Morgante* e trasporti il poema verso una chiusa tragica e sublime, informata dell'«alta fantasia» tipica della «tragedia».

3. Cambiamenti strutturali tra prima e seconda parte

[83] Cfr. soprattutto *Luigi Pulci e la chimera*, cit., pp. XIII-XXIV.

[84] Lettera XX, a Lorenzo de' Medici del 27 marzo 1471. Cfr. *Morgante e lettere*, ed. cit, p. 969.

[85] Lettera XX, a Lorenzo de' Medici del 1472. Cfr. *Morgante e lettere*, ed. cit, p. 976.

In questo paragrafo si passeranno in rassegna i principali cambiamenti sul piano macrotestuale e di poetica tra prima e seconda parte dell'opera. Questi si possono sintetizzare in un distacco della seconda parte del poema dalla tradizione cavalleresca popolare e il suo passaggio al genere epico di tono sublime. Come si vedrà, infatti, l'armamentario comunicativo canterino, attivo in tutto il primo *Morgante*, viene, se non del tutto abbandonato dall'autore, fortemente innovato e cambiato di segno, e la narrazione lascia il suo andamento prevalentemente ironico e popolareggiante per farsi scrittura nel suo complesso alta, drammatica e stilisticamente sostenuta[86]. Nella maggior parte dei casi, si noterà come questi cambiamenti siano esplicitamente segnalati dal narratore, a riprova della conformazione unitaria del poema e della voluta sottolineatura del passaggio da una prima a una seconda parte informata a una poetica diversa ma in stretta correlazione con la prima sezione.

L'innalzamento della seconda parte, con l'approdo alla «tragedìa» si sostanzia, in primo luogo, nel passaggio dei cantari al genere epico, con un'adesione alle modalità comunicative proprie del codice, già fissate dai modelli classici[87]. La narrazione della Rotta di Roncisvalle viene esplicitamente concepita dall'autore in competizione con gli archetipi dell'epica, proposti costantemente come termine di confronto per rivendicare la superiorità della propria scrittura (due casi tra tutti, l'icastico e tutto dantesco «Taccia chi scrisse Canni o Trasimeno» di *Morg.* XXVI 131 e «qui sare' poco/agguagliar la miseria de' Troiani» di *Morg.* XXVII, 258). Se è vero che il rimando ad *exempla* celebri del passato è un *topos* della retorica canterina, non si può non constatare come questo dato convenzionale conosca un impressionante incremento quantitativo proprio nella seconda parte dell'opera, lasciando intravedere un preciso corpo a corpo con le fonti epiche, viste dall'autore come precedenti diretti del proprio *epos* cristiano[88].

---

[86] Sulle caratteristiche formali della scrittura canterina è fondamentale il libro di M. C. CABANI, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988, a cui si farà riferimento in tutte le pagine che seguono.

[87] Per cfr. almeno S. ZATTI, *Il mondo epico*, Bari, Laterza, 2000, a cui mi rifaccio nelle argomentazioni che seguono.

[88] Qui un campionario completo dei confronti espliciti istituiti dall'autore con le fonti epiche: scene dell'*Iliade* sono richiamate a XXIV, 124; XXVII, 22; XXVII, 53; XXVII, 137; XXVII, 195; XXVII, 258; l'*Eneide* è esplicitamente richiamata a XXIV, 17; XXV, 138; XXVI 30; XXVII, 105;

L'emulazione da parte di Pulci dell'epica si evince concretamente dalla ripresa di numerose scene di genere, che vengono introdotte *eX, novo* da Pulci nella tradizione della materia di Spagna o fortemente amplificate rispetto a questi modelli: il concilio di guerra (*Morg.* XXIV, 32-52); il duello risolutore tra i due maggiori soldati (*Morg.* XXIV, 115-124); la tregua tra gli eserciti per seppellire i morti (*Morg.* XXIV, 145); la partecipazione allo scontro delle forze sovrannaturali in due schieramenti opposti; l'allocuzione del comandante (*Morg.* XXV, 170-200 e *Morg.* XXVI 24-41); la rassegna delle forze in campo (*Morg.* XXV, 175); il padiglione istoriato (*Morg.* XXV, 308-332); la celebrazione encomiastica dell'imperatore e delle sue imprese future (*Morg.* XXVIII, 38-128). Per tutte queste scene non è dirimente l'individuazione del modello epico classico di preciso riferimento dell'autore, in quanto essi, essendo prima di tutto un portato delle narrazioni sulla materia di Spagna seguite dal poeta[89], vengono inseriti come chiari marcatori di registro epico-aulico. Lo dimostra il fatto che, come si vedrà più avanti[90], rispetto agli ipotesti delle narrazioni della *Spagna*, Pulci lavori molto ad aumentare le sezioni spiccatamente epiche, in vista di un preciso innalzamento al genere sublime della propria materia: la scena del concilio di guerra conosce un aumento quantitativo rispetto al modello di riferimento, l'allocuzione del comandante alle truppe viene duplicata nelle sue occorrenze rispetto alla *Spagna*, la celebrazione encomiastica dell'imperatore, in chiusura dell'opera, viene introdotta in maniera del tutto originale da parte di Pulci. L'imitazione dello stile epico è evidente anche nell'uso di indicatori di tempo di stampo virgiliano (*Morg.* XXV, 253), di perifrasi auliche per il sorgere del sole (*Morg.* XXVI 3) e di un vasto dispiegamento di similitudini, che saranno analizzate più dettagliatamente nella sezione dedicata allo stile dell'ultimo *Morgante*[91]. Se la prima parte del poema

---

XXVII, 251; episodi e fatti della *Pharsalia* sono nominati a XXIV, 129; XXV, 310; XXVII, 87; XXVII, 250; numerosi, infine, gli episodi della storia antica, tratti soprattutto da Livio, e paragonati alle vicende narrate, per cui si veda: XXIV, 26; XXV, 24; XXV, 35; XXVI 38; XXVI 45; XXVI 131; XXVII, 53; XXVII, 87; XXVII, 221; XXVII, 226; XXVII, 244; XXVII, 259; XXVII, 259; XXVII, 270.

[89] Sui modelli della *Spagna*, cfr. *infra*, cap. 2.

[90] Cfr. *infra*, cap. II.

[91] Cfr. *infra*, cap. IV.

trova nel genere popolare dei cantari il proprio modello di riferimento[92], a partire dal cantare XXIV, è l'epica antica, con tutte le sue caratteristiche e convenzioni specifiche, che diviene il codice che viene seguito per esplicitare l'innalzamento di genere.

La seconda parte, sulla scorta delle esigenze imposte dall'epica, conosce anche un profondo cambiamento nella strutturazione del racconto: in essa, infatti, all'intricata molteplicità di vicende che caratterizza la prima parte, si sostituisce una narrazione lineare e rigidamente consequenziale. Al *romance* si viene dunque a sostituire l'*epos*[93] e questo cambio di modalità narrative, come dimostrato dagli studi di Sergio Zatti per una stagione culturale diversa[94], determina un diverso orizzonte assiologico dell'opera: all'ideologia laica, avventurosa e individualistica della prima parte, si sostituisce l'*epos* cristiano della seconda, al dinamismo centrifugo di personaggi e vicende (i personaggi principali, prima Orlando e poi Rinaldo, partono tutti dalla corte di Carlo Magno per compiere le loro avventure in Oriente), subentra una forza centripeta che fa abbandonare le *quêtes* eroiche e amorose e fa convergere tutto a Roncisvalle. A muovere le azioni dei paladini non sono più gli amori per principesse orientali, l'ardore di dimostrare il proprio valore guerriero, i vincoli di cortesia dettati dal proprio *ethos* cavalleresco: nell'ultima parte, infatti, il tema della guerra santa, se scorreva sotto traccia anche nella prima parte dell'opera[95], diventa qui del tutto esplicito e insistito. I paladini abbandonano la loro erranza, le loro inchieste privatistiche e confluiscono a Roncisvalle per difendere comunemente la Cristianità e salvaguardare l'impero di Carlo Magno. Anche l'ultimo tradimento di Gano non è dettato da ragioni individualistiche come l'odio o l'invidia cortigiana verso i paladini ma dalla volontà diabolica di infliggere un colpo mortale al sistema di potere di Carlo Magno e dei paladini con l'attacco congiunto di Antea e di Marsilio.

Il narratore appare del tutto cosciente di questo cambiamento ideologico e narrativo del proprio poema e si trasforma di conseguenza: la diegesi abbandona la caotica

---

[92] G. MARIANI, *Il Morgante e i cantari trecenteschi*, Firenze, Le Monnier, 1953.

[93] Su queste categorie, formulate in realtà per una stagione della narrazione in ottave successiva al Pulci, cfr. S. ZATTI, *Il Furioso tra epos e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.

[94] Tra gli altri, cfr. anche S. ZATTI, *L'ombra del Tasso. Epica e romanzo nel Cinquecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1996.

[95] Cfr. ad esempio le idee di R. M. RUGGIERI, *La serietà del 'Morgante'*, cit., pp. 199-224.

accumulazione paratattica di nuclei narrativi tipica del primo *Morgante*[96] e muta in una struttura ordinata e rigorosamente scandita. Lo stesso narratore sottolinea questo passaggio, mostrandosi impegnato a non «smarri*rsi*» (*Morg.* XXVII, 161) e operando una delicata riconversione dello strumento narrativo dell'*entrelacement* rispetto alla prima parte[97]:

> la nostra istoria è sì fiorita e varia
> ch'i' non posso in un luogo star mai saldo;
> e non sia altra oppinïon contraria,
> ché troppe belle cose dice Arnaldo;
> e ciò ch'e' dice, il ver con man si tocca,
> ch'una bugia mai non gli esce di bocca.
> (*Morg.* XXV, 168)

> Or lasciam così il campo insieme stretto.
> Non vogliàn noi che ne venga Rinaldo
> alla battaglia col suo Ricciardetto?
> (*Morg.* XXVI 79)

> Or ritorniam, ch'io non paia smarrito,
> a Carlo e la sua gente a Piè di Porto
> (*Morg.* XXVII, 161)

L'intreccio di storie diverse non è più frutto della libera invenzione del canterino ma imposta dalla necessità di seguire il resoconto veridico dei fatti. L'«istoria» è «fiorita e varia» ma non in quanto dettata dall'estro del poeta canterino intenzionato a stupire il proprio ascoltatore con sempre nuove storie, ma in quanto autorizzata dalla tradizione scritta, dalla propria fonte veritativa che implica di necessità di affrontare tutti i nodi della storia senza trascurarne nessuno. Il passaggio a un altro episodio

---

[96] Su cui, cfr. le pagine di G. GETTO, *Studio sul Morgante*, cit., in particolare, pp. 35-79.

[97] La casistica completa sarebbe lunghissima e neanche particolarmente utile ai fini del discorso. Basti rimandare a due casi significativi: «Or lasciamo Ulivier fornir la danza/e riposarsi alquanto, e gli altri ancora,/e ritorniamo al signor di Maganza/Gan da Pontier, che non si posa un'ora» (*Morg.* VIII, 14); «Or lasciam questi in Bambillona stare,/e ritorniamo un poco a Monte Albano,/dov'era Antea, c'ha fatto imprigionare,/come in altri cantar dicemo, Gano» (*Morg.* XIX, 181).

in simultanea (come l'arrivo di Rinaldo a Roncisvalle) non viene presentata come una *trouvaille* del poeta per stupire gli ascoltatori e tenerli con il fiato sospeso, ma viene presentata come un dato veridico della vicenda che il poeta ha il dovere di introdurre nella propria storia. L'*entrelacement* non risponde quindi a una finalità di diletto ma alla responsabilità di narrare la storia nella sua interezza e non venir meno alla sua veridicità[98].

Ma anche altri sono i cambiamenti macroscopici tra la prima e la seconda parte del *Morgante*. Ad esempio, in questa viene meno la «finzione di oralità» tipica della prima parte e spia della sua popolarità 'riflessa': negli ultimi cantari il narratore non si rivolge più a un «uditore» (solo 2 occorrenze, *Morg.* XXIV, 132 e *Morg.* XXVII, 253), ma a un preciso «lettor» (10 occorrenze tutte nei canti aggiunti) e in più punti insiste sulla natura scritta della propria opera[99]. La misura stessa dei canti aumenta notevolmente (332 ottave nel canto XXV, e 288 nel canto XXVII), a conferma che la loro destinazione non è più, neanche finzionalmente, quella orale.

Un altro fenomeno tipico dell'ultimo *Morgante* è il continuo rimando da parte dell'autore alle fonti storiche utilizzate, con l'obiettivo che l'opera risulti autentica, veridica e «sia anche il dotto satollo» (*Morg.* XXVIII, 51). La citazione delle fonti subisce negli ultimi cinque canti un incremento quantitativo (non più solo Turpino, ma un numero molto maggiore di autori[100]) ma anche un'evoluzione qualitativa, con la menzione degli autori non più in chiave ironico-parodica, ma per dare concretezza

---

[98] Diversi sono casi dove emerge la nuova consapevolezza del narratore rispetto all'intreccio della propria *fabula*, oltre a quelli già segnalati: XXV, 168; XXV, 200; XXV, 214; XXVI 79; XXVII, 110.

[99] Di seguito un elenco delle ottave in cui emerge una concezione scritta della propria composizione e un appello non più a un generico 'ascoltatore' ma al proprio «lettore»: XXIV, 2; XXIV, 168; XXV, 112; XXV, 256; XXVI 65; XXVI 137; XXVII, 38; XXVII, 88; XXVII, 239; XXVII, 257; XXVII, 288.

[100] Tra le maggiori fonti citate, vi sono, oltre al diffuso Turpino, cronisti medievali veri o inventati, come Arnaldo (XXV, 115, XXVII, 80, XXVIII, 26, XXVIII, 33), Alcuino (XXV, 34, XXV, 169, XXVI 47, XXVII, 2, XXVII, 79, XXVIII, 16, XXVIII, 50, XXVIII, 53, XXVIII, 66-105) e Ormanno (XXVII, 78, XXVIII, 50 XXVIII, 53); autori classici come Apollonio di Tiana (XXIV, 110) e autori volgari come Cecco d'Ascoli (XXIV, 112). Altri passi in cui l'autore rivendica uno scrupoloso lavoro di confronto della propria storia con le fonti (con casi anche di revisione e segnalazioni di errori e imprecisioni) sono: XXIV, 52; XXIV, 109; XXVI 78; XXVII, 76; XXVII, 174-5.

veritativa alla propria opera, nella nuova concezione che lo scrittore dica «quel ch'e' truova […] in ogni cosa moderna o antica» (*Morg.* XXVII, 115):

> Io avevo pensato abbrevïare
> la storia, e non sapevo che Rinaldo
> in Roncisvalle potrebbe arrivare;
> un angel poi da ciel m'ha mostro Arnaldo,
> che certo un aüttor degno mi pare,
> e dice: – Aspetta, Luigi, sta' saldo,
> ché fia forse Rinaldo a tempo giunto. –
> Sì ch'io dirò come egli scrive appunto.
> (*Morg.* XXV, 115)

È lo stesso autore che si nomina esplicitamente nella seconda parte del suo poema, lasciando in qualche modo la sua firma (qui «Luigi» e «io mi starò tra faggi e tra bifulci/che non disprezzin le muse de' Pulci» a *Morg.* XXVIII, 139) associando così la sua immagine di scrittore a quella dei vari autori seguiti e ponendosi come il più autentico narratore della vicenda. Altri sono i passaggi in cui l'autore si mostra impegnato in un attento controllo delle fonti per restituire la veridicità della storia che sta narrando:

> Dico ch'io credo, di questo Malducco,
> ché nella terza lo mette Turpino,
> acciò che ignun non mi ponga al baucco
> che mi sia riprovato un bruscolino,
> che il popol ne fa poi suo badalucco.
> (XXV, 179)

> Dicemi alcun che la istoria compila,
> tra Rinaldo e Baiardo e Ricciardetto
> che n'uccison quel dì ben trenta mila:
> non so s'è vero o falso: io l'ho pur detto.
> (XXVII, 76)

In stretta correlazione con questo fenomeno, si nota nella seconda parte anche una protratta rivendicazione della veridicità del poema, che non è «istoria da menzogna» (*Morg.* XXV, 116) e viene presentato come più veritiero dello stesso *epos* omerico

(*Morg.* XXIV, 2). Proprio all'inizio della seconda parte – come si è visto – si appella all'autorità di Dante per dare il via alla sua nuova poetica della verità[101]:

Ora ècci un punto qui che mi bisogna
allegar forse il verso del Poeta:
"sempre a quel ver c'ha faccia di menzogna"
è più senno tener la lingua cheta,
ché spesso "sanza 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.
105
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.
(XXIV, 104-105)

e in numerosi punti della propria narrazione, l'autore tiene a ribadire che «non parl*a* simulato o fitto» (XXIV, 105):

Ma la spada del Ciel qui mi bisogna,
che a torto il ver non riporti vergogna.
(XXVII, 76)

ché l'aüttor che Morgante compose
non direbbe bugie tra queste cose.
(XXVII, 63)

però non sia quel ch'io dico, menzogna
(XXVII, 33)

e se tu vuoi, lettor, che il ver si dica,

[101] Lo stesso concetto, con il medesimo rimando dantesco, era già stato utilizzato da Pulci nella *Giostra*, XXXIII: «Libero il campo e lo steccato intorno;/e perché spesso il ver reca vergogna,/il popol che a veder vi fu quel giorno/al secol che verrà parrà menzogna».

vedrai ch'io non ci levo e non ci abborro:
(XXVI 137)

E so che andar diritto mi bisogna,
ch'io non ci mescolassi una bugia,
ché questa non è istoria da menzogna;
ché, come io esco un passo della via,
chi gracchia, chi riprende e chi rampogna:
ognun poi mi rïesce la pazzia;
tanto che eletto ho solitaria vita,
ché la turba di questi è infinita.
(XXV, 116)

L'«effetto di accreditamento» conferito dall'autore al proprio testo viene confermato anche dalle informazioni volutamente dettagliate sul numero degli eserciti (*Morg.* XXVII, 78) e sui dati cronologici della battaglia (*Morg.* XXVII, 111-112)[102].

Attraverso questa conversione da narratore canterino a autore colto impegnato in una narrazione vera e nella disamina di diverse fonti per fornire la versione più autentica, Pulci ambisce a mettersi sullo stesso piano degli intellettuali umanisti, presentandosi come un narratore non più soltanto dedito alla creazione di un'opera che generi il diletto, ma impegnato in attento scrutinio filologico delle testimonianze. Come si vedrà più avanti, questo nuova fisionomia che il narratore esplicitamente mette in scena col passaggio da prima a seconda parte non è un semplice espediente retorico, ma riflette effettivamente una nuova pratica di scrittura che presiede alla composizione dell'ultimo *Morgante,* in cui Pulci, abbandonando la fonte unica per la propria opera, collaziona una grande quantità di fonti diverse (le diverse redazioni della materia di Spagna[103], i modelli biblici ed evangelici, le opere storiografiche su Carlo Magno promosse dal potere mediceo, le opere erudite prodotte in quegli anni dagli studiosi umanisti) per venire incontro alla nuova estetica del contesto culturale fiorentino.

---

[102] Altri casi di «effetti di accreditamento» sono i seguenti: XXIV, 2; XXV, 115-116; XXV, 168-169; 178 1-5; 180 1-2; XXVII, 78-80; 115; 257; XXVIII, 63; XXIV, 132; XXVI 137; XXVII, 112; XXVII, 174-75.

[103] Su cui cfr. *infra*, cap. II.

Infine, è chiaro come tutti questi elementi (il rimando agli autori precedenti, il vaglio delle fonti, la pretesa di veridicità della propria creazione) non debbano essere intesi, come pure è stato fatto[104], in chiave parodica, come una burla operata da Pulci nei confronti delle pratiche letterarie degli umanisti, una beffa della letteratura 'alta' fatta in sede canterina per divertire il pubblico. Essi infatti, come si vedrà più avanti, testimoniano una concreta pratica di scrittura dell'ultimo Pulci, concretamente più allineato alla nuova temperie classicista e umanista del circolo di intellettuali. Anche la menzione di Poliziano, in diversi punti degli ultimi cantari, non è un riferimento ironico a uno dei nuovi intellettuali di spicco della cerchia laurenziana, ma un collegamento serio a un esponente del nuovo corso della letteratura in cui anche Pulci aspira ad essere annoverato:

un angel poi da ciel m'ha mostro Arnaldo,
che certo un aüttor degno mi pare,
(XXV, 115)

E ringrazio il mio car non Angiolino,
sanza il qual molto laboravo invano,
più tosto un cherubino o serafino,
onore e gloria di Montepulciano,
che mi dètte d'Arnaldo e d'Alcuïno
notizia, e lume del mio Carlo Mano:
ch'io ero entrato in un oscuro bosco,
or la strada o 'l sentier del ver cognosco.
(XXV, 169)

Con la menzione di Angelo Poliziano, intellettuale di spicco, Pulci pone il suo poema completo sotto l'egida della nuova cultura umanistica, proponendosi non più come semplice canterino di piazza, interessato al diletto, ma a una letteratura rispettosa delle fonti, impostata sul vero e retoricamente ben costruita:

tanto è ch'io ci ho trovato fondamento,

[104] Cfr. E. A. LEBANO, *I Miracoli di Roncisvalle e la presunta ortodossia del diavolo-teologo Astarotte nel «Morgante»*, in «Italica», XLVI (1959), pp. 120-134.

tutti degni aüttor, modesti e piani,
che non iscaglion le parole al vento;
e so che il nostro Turpino ed Ormanno
iscrivon quel che è vero e quel che sanno.
79
E s'alcun dice che Turpin morisse
in Runcisvalle, mente per la strozza,
ch'io proverrò il contrario, e come e' visse
insin che Carlo prese Siragozza,
e questa istoria di sua mano scrisse;
ed Alcuïn con lui poi si raccozza
e scrive insino alla morte di Carlo,
e molto fu discreto ad onorarlo.
80
Dopo costui venne il famoso Arnaldo,
che molto diligentemente ha scritto,
e investigòe dell'opre di Rinaldo,
delle gran cose che fece in Egitto,
e va pel fil della sinopia saldo
sanza uscir punto mai del segno ritto:
grazie che date son prima che in culla;
ché non direbbe una bugia per nulla.
(XXVII, 78-80)

colui che scrive istoria o comedìa
convien che alla scrittura si rapporti
o grido o fama, e quel ch'e' truova dica
in ogni cosa moderna o antica.
(XXVII, 115)

La serietà della nuova creazione e quindi l'autenticità della nuova poetica vengono infatti corroborate dalla nuova fisionomia che assume la figura del narratore. Di fronte alle nuove caratteristiche che la storia ha, anch'essa infatti subisce una significativa evoluzione, divenendo un narratore sublime e di caratura profetica alta. Gli interventi del narratore, riservati a inizio e a fine di canto nei primi ventitré cantari, nella seconda parte conoscono un netto incremento quantitativo e si inseriscono non più in quelle sedi privilegiate ma in diverse zone del testo.

È interessante analizzare il nuovo autoritratto che il narratore dà di se stesso. Si è visto in precedenza come già la connotazione della propria nuova materia come «fantasia» non sia elemento trascurabile, ma veicoli fin da subito l'idea di una narrazione alta, sublime, dettata da un'ispirazione non comune. Un altro sintagma che esplicita la nuova fisionomia del narratore è quello degli «occhi della mente». Due sono i punti, e tutti nella seconda parte, in cui rivendica questa facoltà: «un tradimento già ch'io veggo scorto/cogli occhi della mente» XXIV, 4; «Io veggo tuttavia questi giganti/con gli occhi della mente» XXIV, 105; in altri luoghi, questa possibilità visiva viene considerata eccezionale e rara, ad esempio nella professione di Astarotte sui limiti delle facoltà conoscitive dell'uomo, che testimonia implicitamente ancor di più l'eccezionalità del narratore che la possiede:

> E non aremo invan tentati tanti
> che tutti son felicitati in Cielo,
> se non che, come io dico, *tutti quanti*
> agli occhi della mente abbiamo un velo
> (XXV, 146)

Ancora, a XXV, 308, è proprio al diavolo buono mandato da Dio e con proprie facoltà sovrannaturali che, grazie «all'occhio mentale» «è conceduto/di riveder ciò che tu hai veduto».

Inoltre, nel tracciare il proprio autoritratto, il narratore ricerca un'esplicita identificazione con Dante, nel tentativo di proporsi come profeta ispirato direttamente da Dio[105]. Si è già visto come una spia di questa auto-investitura profetica è l'utilizzo della metafora nautica per la propria scrittura che, pur essendo un *topos* radicato nella tradizione, nelle occorrenze pulciane rinvia direttamente al precedente dantesco, specificando la natura della propria opera come una sorta di nuovo «poema sacro» ispirato da Dio. La natura alta della propria scrittura viene però sottolineata anche nei

[105] Su questo, cfr. MARIA CRISTINA CABANI, *Pulci e Dante: la ricerca di un modello*, in «Nuova Rivista di Letteratura italiana», vol. VI, n. 1-2, 2003, pp. 95-135, poi con il titolo *"Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore". Dante e Pulci*, in «Collection de l'ecrit», n. 10 (2005), pp. 21-53, infine con il titolo *«Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore. Pulci e Dante*, in EADEM, *L'occhio di Polifemo: studi su Pulci, Tasso e Marino*, Pisa, ETS, 2005, pp. 17-57

proemi degli ultimi cantari, che si fanno più retoricamente elaborati, staccandosi dal trito repertorio canterino e accostandosi più all'elemento classico dell'invocazione alla Musa, prima mai utilizzato da Pulci nemmeno in apertura della propria opera[106], e restituire l'immagine di una scrittura alta:

> Insino a qui la tua destra, Signore,
> assai mi fu, sanz'altro filo o ingegno,
> a uscir d'ogni laberinto fore;
> ma ora in parte tanto oscura vegno
> che convien che qui mostri il tuo splendore
> il modo a colorir nostro disegno:
> pertanto i tuoi cristian ti raccomando,
> ma sopra tutto il tuo campione Orlando.
> (*Morg.* XXV, 1)

Il proemio qui si distacca dalla convenzionalità delle invocazioni tipiche della scrittura canterina per mettere esplicitamente la propria narrazione sotto la guida di Dio e implorare il suo aiuto affinché presieda «a colorir nostro disegno». Ancora nel proemio al cantare XXVII, Pulci ribadisce la sua incapacità a narrare degnamente senza l'aiuto divino:

> 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 tragedìa la istoria nostra.
> (*Morg.* XXVII, 1)

[106] L'assenza di un'invocazione del genere, acquisto dell'ultimo *Morgante*, come *incipit* del poema potrebbe costituire un altro elemento per dubitare di una redazione *a posteriori* del proemio.

L'apice della propria auto-investitura come poeta sublime si ha però nell'ultimo cantare, dove infatti le invocazioni sono ben due, a segnalare l'eccezionalità della propria scrittura:

> Infino a qui l'aiuto di Parnaso
> non ho chiesto né chieggo, Signor mio,
> o le Muse o le suore di Pegàso,
> come alcun dice, o Caliopè o Clio:
> questo ultimo cantar drieto rimaso
> tanto mi sprona e la voglia e 'l desio
> che, mentre io batto i marinai e sferzo,
> alla mia vela aggiugnerò alcun ferzo.
> (*Morg.* XXVIII, 3)

> Or, perché molte cose ho pur lasciate,
> acciò che io dica la sua istoria integra
> tanto che e' sia anche il dotto satollo,
> convien ch'io invochi a questa volta Apollo.
> 52
> E per Delo e per Delfo e pel tuo Cinto
> ti priego che tu temperi la lira,
> per la tua bella Danne e per Iacinto;
> e quel furor che sentì già respira
> Ismaro e Cirra, Pindo ed Arachinto:
> tanto che quel temerario Tamira
> e Marsia invidia abbia alla cetra nostra,
> mentre che Carlo ancor vivo si mostra.
> (*Morg.* XXVIII, 51-52)

Proprio sul modello di *Paradiso* I, Pulci invoca Apollo per l'impresa più ardua collocata in chiusura del suo poema, cioè la celebrazione delle imprese di Carlo Magno. E non a caso, proprio all'inizio della seconda parte, l'autore afferma di essere «stato al monte di Sibilla» (XXIV, 112), dunque di essere partecipe di una scrittura profetica e ispirata[107].

[107] Sono però ancora molti i punti dell'ultima parte in cui Pulci sottolinea la natura divina della propria creazione e insiste sulla difficoltà di portare a compimento un'opera così ardua Cfr. XXVIII, 2

Proprio in quanto profeta ispirato dalla divinità, il narratore dell'ultima parte assume atteggiamenti prima del tutto assenti nella sua scrittura. È un narratore onnisciente, che non inventa gli episodi sulla base dell'estro momentaneo, ma conosce già la propria storia ed è consapevole del compito che gli spetta di portarla alla conclusione. Per tale motivo negli ultimi cantari si infittiscono i suoi interventi prolettici, che hanno il compito di informare il lettore della conclusione delle vicende e di esortarlo a seguirne gli sviluppi fino alla fine. Per citare solo gli esempi più significativi di questa diffusa modalità anticipatoria, si veda: «non sai quel che di te dèe seguire!» (XXIV, 146); «ma così tosto sarà ancor dolente/questa città, ch'oggi parea sì in calma» (XXV, 24); «non so se questa fia l'ultima volta/(credo che sì, per non tener qui a bada)/ch trarrà fuor questa onorata spada» (XXVII, 83)[108]. Questa caratteristica del narratore sublime si connota di uno spessore epico, rifacendosi al narratore del modello virgiliano, che già conosce le vicende narrate e le anticipa pateticamente al lettore.

Più in generale, il narratore dell'ultimo *Morgante* assume un registro magniloquente, enfatico, che esprime *pathos* e commozione nella narrazione della materia «piena d'angoscia e di pianto» (XXVI 152). Quello degli ultimi ventitré cantari è, per usare una definizione presa in prestito dalla critica tassiana, un «narratore appassionato»[109], che prende parte alle vicende narrate, interviene direttamente a commentare e chiosare le vicende per suscitare la partecipazione emotiva del lettore. Nell'ultimo *Morgante*, come si vedrà[110], vi è un sistematico aumento delle formule sublimi di enfasi, di interiezioni, di partecipazione patetica del narratore e della sua esposizione in prima persona nella storia. Si veda, tra tutte, la seguente ottava

---

in cui è menzionata l'ispirazione da Lucrezia Tornabuoni; XXVII, 1-2, in cui mostra l'incapacità di cantare una materia troppo dolorosa; XXVII, 73 «Or quel che fece allo estremo Rinaldo/non ardisce narra più la mia penna»; XXVII, 75 «Ricciardetto facea cose ancora/che l'auttor, che le vide, non crede».

[108] Ma la casistica è più sostanziosa: «Ma non fu ben questa parola intesa,/che presto in Roncisvalle sarà tesa» (XXIV, 40); «Ah Uliveri tu il piangerai ancora/in Ronsicvalle, e sarai mal contento» (XXIV, 48).

[109] Cfr. E. RAIMONDI, *Rinascimento inquieto* [1965], Torino, Einaudi, 1994, pp. 331-348.

[110] Cfr. *infra*, cap. IV, par. 2.

Carlo, omè! quanto sarai meschino
quando vedrai de' nuovi casi avversi,
e morto il tuo nipote e paladino!
O tristi, afflitti, o lamentabil versi!
O traditor Marsilio saracino,
or potranno i tuoi inganni alfin vedersi!
O Ganellon, tosto sarai contento
d'aver condotto il sezzo tradimento!
(XXVI 2)

dove è evidente lo sforzo di costruzione retorica in senso patetico del proprio discorso[111]. In altri casi il narratore dialoga con i propri personaggi («Ora hai tu, Falseron la tua vendetta/fatta», XXVI 7) o si appella direttamente al lettore per sottolineare alcune scene particolarmente significative del proprio racconto («Pensa, lettor, come il campo s'inzuppa!» XXVII, 88; «non domandar se nel sangue s'intrise!» XXVII, 248).

Il narratore partecipa con enfasi alla storia proprio perché essa non è più intesa edonisticamente come strumento per il diletto del proprio lettore, ma perché, in quanto storia sacra ed *exemplum* storico tragico, il narratore deve esaltarne il suo contenuto esplicitamente allegorico e morale[112] (*Morg.* XXVII, 40) e deve additare al proprio lettore la sua essenza ideologica e didascalica.

---

[111] Qui di seguito una casistica completa: XXIII, 54: «Oh quanta gente in Francia si raguna!»; XXIII, 51: «Omé, già negli orecchi mi rimbomba…Io veggo»; XXIV, 34 «O traditor malvagio, o Scariotto»; XXIV, 61: «Ah traditor, tu sai che tu ne menti!»; XXV, 49: «o sodalizio, o maladetto loco»; XXV, 67: «o traditor ribaldo e maladetto»; XXVI 71: «O nuovo caso o segno o gran portento,/quanto Iddio abbi in odio il tradimento!»; XXVII, 53: «O Ciel, tu par questa volta confuso!/O battaglia crudel, qual Roma o Troia»; XXVII, 153: «O dolce fine, o anima ben nata/o santo vecchio, o ben nel mondo visso»; XXVII, 199-200: «O quanta gente parea meschinella!/O quanto fia scontento più d'un padre!/E misera colei che sarà madre»; XXVII, 211: «O Dio quanti miracoli hai mostrati!/Quanto è felice chi in te pon sua speme!»; XXVII, 247: «O giustizia di Dio, tu eri appresso!/Tu se' pur giusto, e in Ciel, tu se' pur desso!»; XXVII, 250: «O infortunata più che l'altre donne,/venuta al fin d'ogni calamitate!»; XXVII, 256: «Quante magne ricchezze eran distrutte!/Quante colonne, piramide e base/eran cadute! Quanto parean brutte/a veder, sotto rimase, la notte,/quelle gente arrostite come botte!».

[112] Cfr. *infra*, cap. II, par. 3.

In tutti questi casi, ci troviamo di fronte a *topoi* formulari della letteratura canterina (il discorso collettivo che coinvolge narratore e pubblico, l'effetto di autenticità della propria storia, il rimando a una fonte scritta), ma è interessante che essi in particolare vengano introdotti sistematicamente da Pulci soltanto nella seconda parte e che l'autore li declini in una accezione del tutto peculiare rispetto alla tradizione canterina e capace di conferire loro una valenza di strumenti espressivi tragici e sublimi.

Si può dunque concludere come la transizione segnalata dall'autore tra prima e seconda parte del proprio poema si rifletta effettivamente in un deciso cambio di poetica. La cesura, lasciata in bella vista per segnalare la bipartizione del poema, viene infatti a costituire una decisa evoluzione narrativa del poema da una narrazione fantastica e avventurosa, a una storica, seria, ancorata a un riscontro rigoroso sulle fonti, innalzata a un registro sublime, e organizzata da un narratore demiurgo con un fine didascalico verso i suoi lettori.

Il prossimo capitolo, dedicato a un'analisi puntuale, finora mai condotta, del rapporto di Pulci con le proprie fonti, darà piena evidenza della nuova idea del poema che è alla base della *tragedìa*.

CAPITOLO II
FONTI E MODELLI DEGLI ULTIMI CANTARI

1. Il *Morgante* e la 'materia di *Spagna*'

In questo secondo capitolo si esamineranno le fonti e i modelli tenuti presenti da Pulci per la composizione degli ultimi cinque cantari del *Morgante*, in particolar modo i rapporti che si stabiliscono con i testi della materia di *Spagna* e con la narrazione biblica. Se per il primo *Morgante* il quadro delle fonti seguito da Pulci è abbastanza ben sondato, anche se – come si è visto – con posizioni discordanti riguardo al ruolo dell'*Orlando laurenziano*[113], nel caso del secondo *Morgante* si segnala l'assenza pressoché totale di uno studio che indaghi sistematicamente i rapporti intrattenuti dai cinque cantari con le propri fonti e che analizzi la modalità rielaborativa pulciana a partire da queste. Come si vedrà, l'analisi non è di poco interesse per l'indagine critica, in quanto consente di individuare in atto la nuova idea di poema maturata da Pulci in questi anni e i caratteri principali, a livello di *inventio*, della sua «altra fantasia».

Diversi sono gli studi che, negli ultimi tempi, si sono incentrati sulla diffusione della materia carolingia, e in particolar modo dell'episodio della Rotta di Roncisvalle, nella letteratura italiana del Medioevo, e il quadro è ormai pressoché tracciato in tutti i suoi avvicendamenti filologico-testuali e nelle sue coordinate storico-culturali[114]. A partire da questo contesto ben ricostruito e ora agevolmente percorribi-

---

[113] Oltre agli studi già citati sull'*Orlando laurenziano*, si tengano presenti anche i contributi di D. PUCCINI, *Una fonte per Margutte*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», n. 580 (2000), pp. 534-539; R. BESSI, *Pulci, Lucano e i «Fatti di Cesare»*, in «Interpres», IV, (1981-82), pp. 58-72; F. MARTINELLI, *Gli stivali di Margutte*, in «Annali di Italianistica», I (1983), pp. 49-54; A. POLCRI, *Luigi Pulci e la Chimera*, cit., passim.

[114] Dopo il pionieristico ma sicuro quadro storiografico tracciato da P. RAJNA, *La rotta di Roncisvalle nella letteratura cavalleresca italiana*, Bologna, Tipografia Fava e Garagnani, 1871, ora in *Scritti di filologia e di linguistica italiana e romanza*, a cura di G. Lucchini, premessa di F. Mazzoni, introduzione di C. Segre, 3 voll., Roma, Salerno, 1998, vol. I, pp. 190-169 (sul *Morgante* le pp. 325-369), lo studio è stato poi ripreso da *La Spagna. Poema cavalleresco del secolo XIV*, edito ed illustrato da Michele Catalano, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1939-1940, soprattutto vol. I, e, in

le, sarà quindi possibile analizzare l'influsso che questa florida tradizione testuale esercitò sull'ultimo, in termini cronologici, e più vistoso capitolo della fortuna dell'episodio di Roncisvalle nella letteratura italiana, e cioè appunto i cantari XXV-XXVIII, del *Morgante*.

Su questo argomento, di non facile risoluzione data la grande e diversificata quantità dei testi sulla materia di Spagna che ci sono pervenuti, l'unica voce autorevole che si è espressa è del Rajna, che, con la perizia che contraddistingue la sua disamina delle «fonti», ebbe il merito di tracciare un quadro piuttosto preciso dei legami tra ultimo *Morgante* e *Spagna* poi passato in giudicato e non più rivisto. Il suo studio, per quanto meritorio, mostra però i segni del tempo e risulta in gran parte da aggiornare sia alla luce dei nuovi studi sull'effettiva circolazione materiale dei testi della *Spagna* in quel giro di anni, sia con l'integrazione di questi dati con le ricadute interpretative che essi hanno sull'ultima parte del poema.

In questo capitolo si cercherà quindi di ripartire dagli studi del Rajna per cercare di dare una risposta più esaustiva su quali furono i modelli che Pulci seguì nella sua redazione della seconda parte del *Morgante* e soprattutto, preoccupazione assente nelle indagini del Rajna, determinare in che modo l'autore si accostò alle proprie fonti, quale fu l'atteggiamento che egli seguì nella rielaborazione creativa di quel materiale. Si cercherà quindi non soltanto di indagare in maniera più sistematica l'intreccio delle varie redazioni della *Spagna* (*Spagna maggiore o parigina*; *Spagna minore o ferrarese*; *Spagna in prosa*) nel *Morgante* ma anche quali furono le concrete modalità di riscrittura e di rielaborazione da lui operate e cosa queste ci dicono per delineare un profilo critico dell'«altra fantasia» di Pulci.

Lo stesso Rajna, d'altra parte, dopo aver condotto il suo studio sui rapporti del *Morgante* con la *Spagna*, auspicava uno «studio in cui si mostrasse il rovescio della mia medaglia, si facesse cioè vedere in qual modo egli abbia trasformato la materia

---

tempi più recenti, da *Spagna ferrarese*, a cura di Valentina Gritti e Cristina Montagnani, Novara, Centro studi Matteo Maria Boiardo, Interlinea, 2009, G. PALUMBO, *La* Chanson de Roland *in Italia nel Medioevo*, prefazione di C. Segre, Roma, Salerno Editrice, 2013 e F. STROLOGO, *La Spagna nella letteratura cavalleresca italiana*, Roma-Padova, Antenore, 2014.

che tolse dai poeti popolari, in che si distingua da costoro e che cosa abbia aggiunto del suo»[115], ma l'invito non è stato mai finora raccolto con la dovuta sistematicità.

Come si vedrà in questo capitolo, il dialogo intertestuale con i propri modelli è attentamente controllato da parte di Pulci e procede su direttrici ideologiche e stilistiche ben precise. L'atteggiamento tenuto da Pulci nei confronti della propria fonte muta infatti sostanzialmente all'interno della seconda parte del *Morgante*: si è già visto, nel precedente capitolo, come il narratore, a partire dal cantare XXIV, si metta in scena come un autore fortemente protagonista del processo di scrittura dell'opera, che vaglia diverse fonti, le compara tra loro, vi si confronta attivamente e discute le sue scelte rispetto ad esse. Questo autoritratto, in linea con la nuova poetica che programmaticamente informa l'ultima sezione, riflette in realtà una concreta prassi di scrittura tenuta dal suo autore: se nella prima parte del poema, come mostrato da diversi studi[116], Pulci segue abbastanza pedissequamente la propria fonte e si limita a rielaborarla sul piano linguistico, e a raddrizzare alcune incoerenze e imperfezioni del contenuto, in questa seconda parte si concede una maggiore libertà di utilizzo del proprio antecedente. Nel concreto corpo a corpo operato da Pulci con le proprie fonti si possono individuare i seguenti criteri: una precisa selezione del materiale da ospitare e la rimozione dei contenuti non in linea con la propria operazione; l'alterazione della sequenza narrativa degli avvenimenti per le proprie esigenze espressive; l'amplificazione dei contenuti presi a modello, con parallelo innalzamento di tono e di registro; la riconversione o esplicitazione ideologica degli episodi scelti e inseriti nella propria narrazione.

Prima di passare al concreto e sistematico confronto tra il testo pulciano e i modelli di riferimento, è opportuno tracciare il quadro della circolazione materiale di

---

[115] P. RAJNA, *La rotta di Roncisvalle nella letteratura cavalleresca italiana*, cit., p. 364.

[116] R. CESERANI, *L'allegra fantasia di Luigi Pulci e il rifacimento dell'«Orlando»*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXXV, (1958), pp. 171-214; ID., *Un episodio cavalleresco dell'«Orlando» rifatto nel «Morgante» di Luigi Pulci*, in «Italica», XXXVI (1959), pp. 251-261; D. DE ROBERTIS, *Storia del "Morgante"*, Firenze, Le Monnier, 1958.

questi testi nella Firenze di fine Quattrocento e la loro conoscenza da parte di Pulci[117].

La *Spagna maggiore*, modello tenuto maggiormente in considerazione da Pulci, ci è tramandata da due manoscritti di particolare interesse per la presente indagine, ovvero **P** (manoscritto "parigino", Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Italien 567) e **L** (manoscritto "laurenziano", Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 90 inf. 39): il primo può essere datato, per via grafica, «attorno agli anni Cinquanta o Sessanta del Quattrocento»[118] e presenta una veste linguistica fiorentina; il secondo, invece, è datato al 20 maggio 1470. Questi due importantissimi codici ci testimoniano materialmente una discreta diffusione proprio a Firenze e solo qualche anno prima dell'inizio dell'ultimo *Morgante*, della versione 'maior' dell'episodio della *Rotta di Roncisvalle*, che come si vedrà è la fonte di primo riferimento di Pulci.

La *Spagna minore* è tràdita invece da un manoscritto ferrarese (**F** = Biblioteca Comunale Ariostea, Cl. II, 132), miniato per conto di Borso d'Este nel 1453 e che costituisce il manoscritto datato più antico a noi noto. Il codice presenta una veste linguistica emiliana ed è dunque improbabile che fosse quello seguito dall'autore. Siccome però, come si vedrà più avanti, precise spie testuali ci testimoniano in maniera inconfutabile che Pulci conoscesse anche questa redazione della Rotta 'minore', il fenomeno avvalora l'ipotesi, spesso avanzata negli studi sulla tradizione della *Spagna* ma mai comprovata in maniera certa, che a questo ramo della tradizione sia da associare un poemetto sulla *Rotta di Roncisvalle* in otto cantari (anziché i dodici della redazione maggiore) circolato anche in area toscana. Se questa filiera sia antecedente o successiva ad **F**, il più antico manoscritto datato che ci è conservato, e se dunque rappresenti il nucleo originario della materia di *Spagna* da cui poi nacque la versione accresciuta, è una questione ancora controversa che esula dal *focus* della presente ricerca. Acquisizione non da poco è però appunto il fatto che la conoscenza da parte di Pulci di una redazione 'minore' in toscano della *Rotta di Roncisvalle* viene a dimostrare che **F** risulta testimone, nella sezione finale dedicata alla *Rotta* in

[117] Per la descrizione dei vari codici, cfr. *La Spagna. Poema cavalleresco del secolo XIV*, cit., vol. I, pp. 225-245 e F. STROLOGO, *La Spagna nella letteratura cavalleresca italiana*, cit., pp. 31-50.

[118] F. STROLOGO, *La Spagna nella letteratura cavalleresca italiana*, cit., p. 35.

'minore', di un ramo della tradizione non solo emiliana ma che ebbe filiazioni anche in area toscana.

Infine, la *Spagna in prosa*, recentemente edita[119], ci è tramandata dal codice Mediceo Palatino 101[3] della Biblioteca Laurenziana di Firenze, che è stato datato, con buona approssimazione, alla fine del Quattrocento[120]. La data è dunque posteriore all'ultimo *Morgante*, ma è molto probabile che il testo, risalente forse alla fine del Trecento, fosse circolato in un maggior numero di copie alla metà del Quattrocento. In ogni caso, come si vedrà più avanti, è molto difficile, tramite i dati testuali, ipotizzare una conoscenza della *Spagna in prosa* da parte di Pulci o comunque, se anche questa versione in prosa, piuttosto stringata e sciatta nell'episodio della Rotta, venne conosciuta dall'autore, non venne valorizzata nella composizione degli ultimi cantari del *Morgante*. I modelli epico-cavallereschi seguiti da Pulci nella scrittura dell'ultimo *Morgante* furono dunque solo le redazioni in versi, analogamente a quanto avviene, per la prima parte, con l'*Orlando laurenziano*.

D'altra parte, diversi dati testuali ci confermano l'attenta conoscenza non solo della Rotta ma di tutta la materia di Spagna nella sua interezza: ad esempio, Pulci fa riferimento a un episodio centrale della materia di Spagna, il duello tra Orlando e Ferraù in diversi punti del suo poema, anche se in tutti questi casi rimane indecidibile da quale versione lo conoscesse:

> Aveva Carlo la Spagna racquistata
> per coronarne il suo nipote e conte
> e di tutta Araona e di Granata,
> e Ferraù morto era già in sul ponte;
> ma perché questa è cosa assai vulgata
> e tante lunghe istorie ne son conte,
> ritorneremo alla reina Antea
> che di nuovo a Marsilio rescrivea.
> (*Morg.* XXIV, 16)

---

[119] *La Spagna in prosa (Firenze, Biblioteca Laurenziana, Mediceo Palatino 101³)*, edizione critica a cura di Frej Moretti, Pisa, ETS, 2013.

[120] Cfr. *La Spagna. Poema cavalleresco del secolo XIV*, cit., vol. I, pp. 158-160 e *La Spagna in prosa*, cit., pp. 37-38.

e sai ch'io ci ho perduto il figliuol mio,
quantunque non morì come un poltrone
ma con la spada rinchiuso in sul ponte.
(*Morg.* XXIV, 158)

ognun si scosti, la vendetta è mia,
ché Ferraù, s'io non ne sono errato,
degno fu certo d'esser vendicato. –
(*Morg.* XXVI 44)

Pulci dà quindi per scontata la conoscenza degli episodi della *Spagna* nei propri lettori e, giudicandola appunto «cosa assai vulgata», si può concedere di narrare solo un episodio di essa, ovvero la Rotta i Roncisvalle. Molto interessante è inoltre l'uso del plurale («tante lunghe istorie ne son conte»), che testimonia la conoscenza da parte di Pulci della molteplicità di versioni diverse che circolano sulla materia di Spagna: non a caso, l'autore esplicita negli ultimi cantari la sua natura di riscrittore e discute le proprie scelte compositive proprio per dimostrare la necessità di una selezione all'interno delle possibilità offerte dal repertorio e per rivendicare l'autenticità della propria versione.

Oltre al combattimento tra Orlando e Ferraù, anche altri episodi della *Spagna* sono menzionati in passi del *Morgante*, tra i quali la morte di Serpentino, gli inganni di Macario di Maganza, fino a un generale riassunto di tutte le imprese nella penisola iberica fornito nella trascrizione dell'opera del citarista Lattanzio a *Morg.* XXVIII, 57-62:

Ch'Orlando è mal contento, perché e' fu
Colui che inver la Spagna acquistata ha
E morto Serpentino e Ferraù.
(*Morg.* XXV, 10)

e poi che Carlo intorno a Pampalona
più tempo s'era indarno affaticato,
venisti, e bisognòe la tua persona,
ché così era già pronosticato,

come a Troia d'Acchille si ragiona;
e poi che e' fu da Maccario ingannato,
in Francia andò come fu tuo disegno,
e racquistòe la sposa insieme e il regno.
138
E Pantalisse e 'l superbo Troiano,
e ciò che tu facesti per antico,
Ferraù, Serpentin, di mano in mano,
notato è tutto;
(*Morg.* XXVII, 137-138)

Anche l'episodio di Astarotte, come si vedrà[121], sembra derivare da un episodio simile della *Spagna* antecedente ai cantari della Rotta.

Infine, per quanto riguarda la questione su quali di queste versioni Pulci seguì nella redazione dell'ultima parte del suo poema, si può anticipare, prima di passare ai dati delle ricerche mirate svolte qui di seguito, che le tesi del Rajna risultano confermate: l'autore del *Morgante* tenne presenti soprattutto le due redazioni della *Spagna* (cosiddetta *maggiore* o *parigina* e *minore* o *ferrarese*) e compì un'accorta contaminazione tra i due modelli nella propria rielaborazione. La *Spagna in prosa*, se non fu del tutto sconosciuta al poeta, certamente non venne tenuta in concreta considerazione come fonte, in quanto il testo pulciano non evidenzia debiti significativi con quella versione che appare scarna e compilativa[122].

---

[121] Cfr. *infra*, cap. III, par. 1

[122] All'interno della tradizione della storia, Pulci prende quindi come riferimento esclusivamente le versioni tramandate dai modelli volgari circolanti in Italia nel Quattrocento. Nella sua redazione dell'episodio non vi è dunque alcuna traccia della conoscenza né dell'*Entrée d'Espagne* franco-veneta, né dell'archetipo *La Chanson de Roland*. Qui di seguito non si farà quindi mai riferimento al poema francese in quanto Pulci aveva una conoscenza diretta dei soli poemi volgari e quelli furono il filtro attraverso cui conobbe la materia della *Chanson*. Un esempio solo fra tutti: come si ricorderà, nella versione originaria, l'episodio che prelude alla Rotta è la designazione di Orlando a capo della retroguardia dell'esercito cristiano di ritorno in Francia da parte di Gano, che coglie così l'occasione di vendicarsi del paladino. La tradizione italiana del testo, invece, e così anche Pulci, è unanime nel descrivere come occasione dell'agguato la falsa proposta di Marsilio di offrire un tributo in omaggio a Carlo Magno per la sua rinuncia all'autorità sulla penisola iberica.

Da questo quadro, che i dati delle analisi verranno a corroborare, risulta dunque confermata la prassi scrittoria pulciana di comporre la propria opera a partire da un testo in versi (non in prosa), già pronto e di connotazione popolare, e la sua necessità di avere come riferimento un canovaccio già sviluppato da rielaborare secondo la sua particolare poetica. Nella seconda parte dell'opera, tuttavia, al modello unico rappresentato dall'*Orlando laurenziano* o comunque dal «Cantar d'Orlando» esplicitamente nominato a *Morg.* XIX, 153, si sostituisce un duplice modello e un confronto di fonti che viene enunciato in chiave meta-testuale nello stesso poema. Tuttavia, se per Rajna «il fatto della *Spagna* si trova quasi affogato in un mare di cose affatto estranee» così «da rendere le cose appena riconoscibili»[123] e va dunque ipotizzato un ritorno a memoria sui testi, a mio avviso le indagini dimostrano, al contrario, che i due testi emergono pienamente riconoscibili nella loro identità all'interno della rielaborazione pulciana e che l'autore, stanti le citazioni puntuali dei modelli che emergono nel testo secondo, lavorò non a memoria ma con i testi sotto mano, come lui stesso esplicita.

2. Episodi delle *Spagne* e del *Morgante* a confronto

Pulci – come si è visto – dà per scontato nella propria narrazione tutta la prima parte del poema sulla Spagna, che pure conosce, per concentrarsi soltanto sull'episodio finale, la vicenda tragica dell'ultimo inganno di Gano di Maganza e della Rotta di Roncisvalle.

Dopo il cantare XXIV, concepito come si è già analizzato come raccordo strutturale tra prima e seconda parte dell'opera, ponte tra la vicenda romanzesco-avventurosa e la sezione tragica, la narrazione vera e propria della Rotta inizia a partire dal cantare XXV[124]. Il cantare precedente non è infatti ancora incentrato sulla

[123] P. RAJNA, *La rotta di Roncisvalle nella letteratura cavalleresca italiana*, cit., p. 330 e 333.

[124] Nelle citazioni che seguono, per la *Spagna maggiore* (d'ora in poi *Sp.M.*) si farà riferimento a *La Spagna. Poema cavalleresco del secolo XIV*, cit., che sceglie come testo di riferimento il manoscritto parigino **P** (Bibliothèque Nationale de France, Italien 567); la *Spagna minore* (di qui in avanti *Sp.m.*) verrà invece citata da *Spagna ferrarese*, a cura di Valentina Gritti e Cristina Montagnani, cit.,

materia di *Spagna* e opera piuttosto una commistione tra vicende rielaborate dall'*Orlando* ed episodi della *Spagna* proprio per determinare una progressiva transizione della storia verso la materia di Roncisvalle.

Il primo episodio che viene ripreso è l'ambasceria del re Marsilio a Carlo Magno per chiedere la pace e ottenere l'autorità su tutta la penisola iberica. Pulci, però, duplica l'episodio rispetto alla fonte, mettendo in scena due ambascerie del re Marsilio, una di Bianciardino, che non viene descritta ma solo nominata perché interrotta a causa l'alleanza con la regina Antea contro Carlo (*Morg.* XXIV, 13); e una seconda, seguita alla sconfitta dell'attacco della figlia del Soldano, che vede protagonista questa volta il re Falserone, fratello di Marsilio e padre di Ferraù, e che viene narrata diffusamente da Pulci (XXIV, 147-170)[125].

La duplicazione delle due ambasciate nonché il cambio dell'ambasciatore è una prima innovazione sostanziale di Pulci rispetto alla tradizione della *Spagna* e l'autore stesso rivendica la propria originalità presentandola come un accostamento maggiormente veridico alle fonti e un'esigenza di maggiore verosimiglianza:

> E perché molti aüttori hanno detto
> che Ulivier diè la ceffata a Gano
> quando e' fu poi con Bianciardino eletto,
> parmi che il lor giudicio sia qui strano
> di mandar con isdegno e con dispetto
> a trattar pace col gran sire ispano
> un traditor come era Ganellone;
> e scambian Bianciardin da Falserone.
> (*Morg.* XXIV, 52)

---

edizione basata sul manoscritto **F** (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Cl. II, 132); infine, per i pochi cenni alla *Spagna in prosa* (siglata *Sp.p.*) il testo verrà tratto da quello edito criticamente da Frej Moretti in *La Spagna in prosa (Firenze, Biblioteca Laurenziana, Mediceo Palatino 101³)*, cit.

[125] Pulci cambia anche il luogo dell'azione. Se nella *Spagna* le trattative vengono condotte a Stella, nel padiglione dove si è radunato l'esercito di Carlo Magno, nel *Morgante* invece Carlo Magno è a corte a Parigi e lì viene raggiunto dagli ambasciatori mandati da Saragozza.

Pulci, infatti, oltre alla duplicazione delle due ambascerie muta sostanzialmente la sequenza cronologica degli avvenimenti: in entrambe le redazioni della *Spagna* Marsilio, vedendo l'avanzata inarrestabile delle truppe di Carlo Magno in Spagna, dopo la perdita della città di Stella, decide di sospendere le attività belliche e di cercare un compromesso diplomatico con Carlo Magno per poter conservare l'autorità sulla Spagna. Sentito il parere di Bianciardino nel consiglio di guerra, decide di inviare il re come ambasciatore a Carlo Magno offrendo all'imperatore un tributo ingente e una falsa promessa di conversione al cristianesimo in cambio della conservazione della corona di Spagna (*Sp. M.* XXVIII, 37-44). Carlo decide di sondare meglio le intenzioni dei Saraceni inviando a Saragozza un proprio ambasciatore: la scelta ricade su Gano, che si adonta per essere stato proposto per una missione rischiosa, e che per la sua viltà viene fortemente rimproverato dai paladini e viene redarguito con uno schiaffo da Ulivieri (questo episodio è però tramandato dalla sola redazione maggiore, *Sp.M.* XXIX, 27). Risentito per l'offesa ricevuta, Gano inizia a meditare un tradimento nei confronti dei paladini e propone l'accordo con Marsilio.

In Pulci, invece, Marsilio non agisce in autonomia, ma viene sobillato da Gano, che lo incita a interrompere le trattative di pace e ad unirsi ad Antea con un attacco congiunto contro la Francia, ingannandolo col dire che Carlo Magno non gli concederà mai davvero i territori ed è pronto a infrangere la pace per riconquistare la Spagna e incoronare re suo nipote Orlando (XXIV, 19-28). Marsilio richiama quindi Bianciardino e si allea con Antea e a Parigi. Vedendo la repentina partenza del re saraceno, i paladini sospettano un inganno di Gano e Ulivieri, in preda allo sdegno, dà un sonoro schiaffo al barone di Maganza accusandolo di tradimento (XXIV, 47-48). Sconfitta la figlia del Soldano, Marsilio ascolta le ragioni di Bianciardino e decide di tornare alle vie diplomatiche inviando come ambasciatore Falserone per ottenere il riconoscimento della Spagna. Falserone quindi, con una grande orazione, propone all'imperatore un tributo annuo per avere in cambio il controllo della penisola iberica e Carlo accetta le proposte, decidendo, fatalmente, di mandare come proprio ambasciatore a Saragozza il traditore Gano, che ancora una volta influenzerà re Marsilio spingendolo a organizzare un agguato contro Carlo Magno.

Pulci, dunque, nella sua rielaborazione, raddoppia le ambasciate, anticipa lo schiaffo di Ulivieri a Gano e ne modifica le sue cause: il paladino infatti si scaglia

contro il signore da Pontieri in quanto è insofferente della sua doppiezza e lo crede colpevole, come effettivamente è, della fuga di Bianciardino dalle trattative di pace e del voltafaccia di Marsilio, che dimenticando la proposta di tregua con i Franchi, sta ora allestendo una flotta contro Carlo Magno. L'autore rivendica esplicitamente questo suo cambiamento, affermando che è inverosimile che i paladini, scontenti di mandare Gano come ambasciatore in Spagna e convinti del suo futuro tradimento, si limitino a schiaffeggiarlo e non a impedirne la partenza. La decisione di Carlo di inviare Gano a Saragozza, a differenza che nei modelli, non viene dunque messa in discussione dal consiglio dei paladini e appare essere come una scelta fatale e ineluttabile, che incombe su tutti i loro destini. Da qui l'intervento del «narratore appassionato» di fronte alla cecità del destino:

> Carlo, tu se' pur diliberato
> di mandar con disdegno al tuo nimico
> un traditor che t'ha sempre ingannato?
> Non sai tu quanto possi un vizio antico
> in un cor traditor sempre ostinato?
> Tu pensi il re Marsilio fare amico:
> la pace fia col sangue e con la lancia,
> e piangerà tutto il regno di Francia.
> (*Morg.* XXV, 2)

Lo sdoppiamento delle due ambasciate, che innesca una serie di conseguenze significative sul piano della trama e che viene esplicitamente additata da Pulci ai suoi lettori, a guardare bene, non si configura dunque come una semplice *variatio* rispetto alla tradizione, ma è funzionale a far emergere dei tratti specifici del proprio poema: la negatività del personaggio di Gano, che fin da subito manovra Marsilio a suo piacimento; la precognizione da parte dei paladini del tradimento, che determina lo schiaffo di Ulivieri che non è di sdegno per la viltà del signore di Pontieri ma di rabbia per la sua malvagità; l'ineluttabilità delle scelte di Carlo.

Pulci nella sua riscrittura aggiusta, inoltre, più precisamente gli equilibri delle forze anti-Franche addossando, nella deliberazione dell'agguato, un peso maggiore a Gano piuttosto che ai Saraceni, che senza l'intervento del barone di Maganza avrebbe davvero proseguito con le sole trattative diplomatiche. Gli accordi diplomatici

portate avanti da Marsilio tramite Bianciardino prima e Falserone poi sono infatti autentici, non mirano all'inganno di Carlo Magno e solo con l'intervento diabolico di Gano essi divengono l'esca per l'agguato di Roncisvalle:

Lasciamo Orlando in Parigi tornato,
e ritorniamo a Marsilio in Ispagna:
che, poi che v'era il Danese arrivato
e cognosceva sua prodezza magna,
pargli che il vento gli avessi spannato
e spinto sopra la siepe la ragna;
[…]
perché e' cognobbe del suo stato il rischio;
e intanto spacciò il fante Ganellone,
e bisognòe che dicessi che il vischio
d'Orlando non temeva l'acquazzone,
e che i giganti si calorno al fischio,
[…]
E rimandò di nuovo imbasciadore
in Francia a Carlo a ritentar la pace
e dir che Bianciardin non fece errore
del suo partir, ma la cagion si tace;
e mandò Falseron, uom di gran core,
prudente e molto nel parlare audace.
(*Morg.* XXIV, 147-149)

L'ambasciatore Falserone mente a Carlo nascondendo la ragione della partenza di Bianciardino dalle trattative di pace (celando dunque la volontà in un primo tempo di associarsi alle imprese di Antea contro Carlo Magno), ma per il resto la sua richiesta di pace è autentica e questo viene ribadito anche dall'autore, quando commenta il suo pianto al ricordo della morte del proprio figlio Ferraù per mano di Orlando e la commozione dei paladini:

E non poté più dir, ma lacrimando
si levòe in piè, tanto il dolor l'assalse,
ed abbracciò più volte e strinse Orlando.
Non so se queste lacrime son false.

Carlo nel volto si venne cambiando,
tanto il savio parlar co' gesti valse.
Orlando, ginocchione e reverente,
gli domandò perdon molto umilmente.
(*Morg.* XXIV, 159)

Il narratore commenta invece negativamente la scelta di Carlo di associare Falserone a Gano, in quanto sarà proprio quello l'evento fatale che tramuterà le proposte di pace dei Saraceni in una trappola mortale per la Cristianità:

Tu te n'andrai con Gano a riposare,
ed altra volta insieme parleremo:
parmi tempo il consiglio a licenziare;
e so che in un parer ci accorderemo. -
E fecelo da tutti accompagnare.
O Carlo, a questa volta, o Carlo, io temo
che: "*Amice*," non sia detto "*ad quid venisti*?".
Ricòrdati, ovem lupo commisisti.
(*Morg.* XXIV, 166)

Inoltre, la reazione di contentezza di Gano alla notizia di essere nominato ambasciatore vengono descritte dal narratore con la sua consueta icasticità realistica:

Or se qui Ganellon nel lardo nuota
e 'l zucchero trabocca alla caldaia,
per discrezion, lettore, intendi e nota,
e se parrà nel letto una ghiandaia.
(*Morg.* XXIV, 168)

Rispetto alle fonti, dunque, Pulci accentua le caratteristiche dei singoli personaggi esplicitando le responsabilità di ciascuno nel determinare la Rotta di Roncisvalle: in particolar modo, è Gano che viene ad essere il vero artefice della disfatta di Carlo Magno, il diabolico demiurgo che opera sistematicamente per far sì che le proposte di pace di Marsilio accettate da Carlo Magno si trasformino in un agguato esiziale per i suoi paladini. Individuata la connotazione più precisa dei singoli partecipanti al-

le azioni, Pulci innesca una serie di modifiche a catena nel racconto tradizionale della *Spagna* per corroborare la propria originale rielaborazione dello svolgimento dei fatti. In primo luogo, è proprio con questa finalità che Gano complotta contro l'imperatore fin dalla sua entrata in scena nella seconda parte: come si è notato, Pulci annoda i fili tra prima e seconda parte proprio tramite il tema del tradimento, ma al tempo stesso fa fare a questo un sostanziale salto di qualità, portandolo dalla semplice invidia cortigiana a una *climaX*, prima non raggiunta, il complotto con i Saraceni per il crollo dell'intero impero cristiano. Gano agisce fin dall'inizio come manovratore nell'ombra per organizzare la disfatta di Carlo Magno, scrivendo ad Antea per convincerla a vendicare la morte del padre (XXIV, 18), suggerendo a Marsilio di unirsi alle forze della Persia (XXIV, 19-28), e illudendo nel frattempo Carlo Magno che la pace con la Spagna sarà presto conclusa e Orlando ne potrà diventare re (XXIV, 33): è dunque un personaggio che fin dall'inizio tenta di piegare le azioni altrui al proprio fine, di rendere malvagi gli altri attori del poema e trova infine nella scelta fatale di Carlo di inviarlo da Marsilio l'arma più propizia per muovere il re Saraceno contro l'impero cristiano.

A differenza delle due redazioni della *Spagna*, il movente del tradimento di Gano non è dunque lo sdegno per essere stato designato come ambasciatore in Spagna, la paura di affrontare l'impresa o lo schiaffo di Ulivieri (*Sp.M.* XXIX, 25-30), ma è un progetto da lui programmato fin dall'inizio a causa della sua natura ria e sostanzialmente malvagia («il mal del traditor ne va col pelo» XXIV, 5; «lascerà la pelle omai col vezzo,/e non è peggior mal che quel da sezzo» XXIV, 35). Non a caso, nella riscrittura di Pulci, rispetto alla *Spagna maggiore*, il signore di Pontieri non batte particolarmente ciglio per lo schiaffo ricevuto:

> Gan bisognòe ch'avessi pazienza
> e disse: - Va pur là, ch'io te la serbo.
> Carlo, questo m'è fatto in tua presenzia -.
> (*Morg.* XXIV, 49)

> Dicendo: - Caro costeratti, sire,
> questa gotata che al presente hai data. –
> […]

Ma dentro d'ira ardeva più che fuoco,
per niquità duramente infiamato,
e fra sé dice: - Egli è mestieri un poco
che non mi mostri d'essere adirato;
ma io farà a' paladin tal giuoco
che ciaschedun a pezi fia tagliato.
Inanzi torni qui da Saragoza,
de' paladin farò tagliata e moza.
(*Sp. M.* XXIX, 28-30)

La scena dello schiaffo da parte di Ulivieri, assente nella *Spagna minore* e ripresa esclusivamente dalla *Spagna maggiore*, viene fortemente ridimensionata da Pulci rispetto al proprio modello, venendo a configurarsi non come l'atto scatenante il tradimento di Gano, ma come uno degli elementi che provvidenzialmente conducono alla Rotta. L'autore, innovando il modello, intreccia il racconto della scena con l'episodio evangelico della Maddalena che prelude immediatamente al tradimento di Giuda e alla Passione di Gesù[126], inserendo quindi la scena in una dimensione non contingente, ma fatale e ineluttabile:

E non poté per ira star più saldo
e levossi turbato da sedere,
e dètte al conte Gano una guanciata
che nel viso e nel cor riman segnata.
48.
Ah, Ulivier, tu il piangerai ancora
in Roncisvalle, e sarai mal contento!
Questo è quel dì che Maddalena adora
e sparge a' piedi il prezïoso unguento;
questa ceffata è foco che lavora,
che fia col sangue de' cristiani spento;
vedrai che in Ganellon può questo sdegno
tanto, che 'l Cielo ancor ne farà segno.
(*Morg.* XXIV, 47-48)

[126] Cfr. Mt. 26, 7-16; Mc 14, 3-11; GV, 11, 2; 12, 3-6.

Il possente Ulivier che ben l'udiva,
verso di Gano andò con mal volere:
con quanta forza del braccio gli usciva
donava al conte, che stava a sedere,
una gotata, non di forza priva,
sì che 'l fe' quasi di sedia cadere.
Il sangue dalla bocca d'ogni lato
uscì a Gano, onde si fu adirato
(*Sp. M.* XXIX, 27)

Inoltre, a differenza delle redazioni della *Spagna*, non si turba dall'essere nominato da Carlo come ambasciatore in Spagna (*Morg.* XXIV, 163 e 166), ma tutto al contrario ne gioisce in quanto questa decisione incauta dell'imperatore rientra nei suoi piani malvagi contro la Cristianità. Pulci lavora nel rendere la strage di Roncisvalle non un semplice atto di vendetta causato dalla contingenza dell'orgoglio ferito di Gano ma il frutto di una propensione ontologica al tradimento da parte del personaggio che raggiunge in questa circostanza il parossismo. Non a caso, il signore di Maganza, nel *Morgante* e non nella *Spagna*, avendo già deciso il tradimento, continua con la sua doppiezza, prima della partenza per Saragozza, dimostrando un'affettuosità insistita nei confronti dei paladini con cui sono intercorsi radicati dissapori:

e inginocchiossi alla magnificenzia
di Carlo, e domandò s'altro vuol dire.
[…]
Abbraccia Orlando poi quel fraudolente,
e, innanzi che la pace si conchiuda,
lo domandò, se gli avea a dir nïente,
che gli scrivessi; e trafelava e suda,
tante abbracciate fa viziatamente;
poi baciòe Ulivier, come fe' Giuda,
ed appiccossi come una mignatta,
e disse: – Questa sia per pace fatta. –
(*Morg.* XXV, 3-4)

Nella *Spagna maggiore*, invece, l'idea dell'agguato non è presente fin da subito in Gano ma, innescata dallo schiaffo di Ulivieri, viene progressivamente meditata ed escogitata nel corso del suo tragitto verso Saragozza: la sua decisione di mandare a morte i paladini non è infatti sicura fin dall'inizio, se il signore di Pontieri di fronte a Marsilio lo minaccia ed è pronto a scagliarsi contro di lui (XXIX, 40-44). Nella *Spagna minore*, il signore di Maganza, che non ha ricevuto l'offesa patente dello schiaffo, è ancora più insicuro sul da farsi: il tradimento viene sottilmente suggerito da Bianciardino, che astutamente fa leva sul suo risentimento per essere stato designato ambasciatore da parte dei paladini (XXVIII, 38-45), ma anche in questo caso Gano stenta a convincersi dell'idea, se continua ad esaltare la potenza di Orlando (XXVIII, 31) e si scaglia anche in questa versione contro Marsilio e il concilio saraceno (XXVIII, 42-43). La deliberazione dell'agguato viene raggiunta, nella redazione ferrarese, grazie all'apparizione di un demonio che convince definitivamente il rio e gli illustra in sogno i piani concreti su come vendicarsi dei Cristiani (XXIV, 8-12). Rispetto ad entrambe le tradizioni, Pulci innova il proprio racconto: nel *Morgante*, infatti, l'agguato della Rotta non è determinato da una motivazione contingente ma è un progetto sempre covato dal personaggio, deliberatamente perseguito fin dall'inizio e infine portato a compimento grazie al congiurare dei vari eventi. Gano è quindi l'unico organizzatore del complotto e Pulci scarta la possibilità di ingerenze esterne a determinare la sua decisione.

Se nelle due *Spagne*, Bianciardino, durante il tragitto da Stella a Saragozza, parla con Gano e suscita in lui l'idea di mandare a morte Orlando, il più valoroso dei paladini, facendo leva sul risentimento e sulla rabbia che fermenta in lui dopo la scena dello schiaffo (XXIX, 34-38), nel *Morgante* Gano, che ha già stabilito il piano, si rifiuta di comunicare alcunché a Falserone e prende tempo, per parlare solo con Marsilio:

> Domandò Falseron più volte come
> e' s'intendea con Orlando e 'l marchese;
> e quando e' crede averlo per le chiome,
> la nebbia strinse, e fummo e vento prese:
> ch'a Siragozza vuol condur le some
> Gano, e risponde "messere, albanese",

e salta pur di Bacchillone in Arno:
e il bacchillone è chi tentava indarno.
(*Morg.* XXV, 12)

E Bianciardin, ch'era con Gan molto uso,
provato avea per iscalzargli il dente
tutti i suoi ferri, e poi del tarabuso
l'artiglio, e non avea fatto nïente:
sì che Marsilio restava confuso,
ché interpretrar nol potea facilmente,
e cognosceva che v'è macchia e dolo;
ed accordârsi che e' tentassi solo.
(*Morg.* XXV, 51)

Nella riscrittura pulciana, inoltre, viene eliminata la scena dello scontro tra Gano e Marsilio e l'orazione che il signore di Maganza rivolge al re saraceno viene radicalmente cambiata di segno, da discorso di sfida in grado di suscitare la reazione sdegnata e violenta del re saraceno, ad eloquio adulatorio che pone subito le premesse per l'accordo scellerato di Roncisvalle:

Quel vero Dio che l'universo mondo
formò e fece con sua mano propria
di che tre parti sono a tondo a tondo,
Africa prima, Asia ed Europia,
e da poi tratto ha noi del profondo,
dandosi di sua grazia magna copia,
salvi e mantegna la Chiesa di Roma
e Carlo Magno che 'mperier si noma
(*Sp. M.* XXIX, 40)

Quel vero Iddio che fece la natura,
e dètte prima alle angeliche squadre
la forma, il loco, il moto e la misura,
poi nel campo amascen fe' il nostro padre,
che creato non fu, ma creatura,
onde tutti dannòe la prima madre,
salvi e mantenga il bel vessillo e degno

del re Marsilio in grande stato e regno.
(*Morg.* XXV, 28)

La scena dell'orazione di Gano aumenta di estensione rispetto ai modelli di riferimento (ben dodici ottave rispetto alle quattro ottave in *Sp.M.* XXIX, 40-44) e muta di sostanza, da atto di arroganza che Marsilio decide di tollerare perché ha inteso da Bianciardino gli intimi sentimenti del signore di Pontieri ed è pronto ad organizzare il tradimento in un secondo momento, a operazione strategica, in cui Gano lusinga il re Marsilio e gli pone una condizione per l'accordo con Carlo, la conversione al cristianesimo, non prevista nelle istruzioni dell'imperatore, che di necessità il re saracenonon potrà accettare:

Tutto faceva il traditor con arte,
ch'un certo santaficca parer vuole.
Marsilio, come e' venne a questa parte,
mostrò che l'avea tocco dove e' duole,
e disse: – Ognun si legga le sue carte –,
ché cognobbe di Gan ben le parole;
e fece la risposta egregia e magna
di Carlo e della pace e della Spagna.
(*Morg.* XXV, 41)

La scena successiva, l'incontro nel giardino tra Marsilio e Gano, è esemplata sulle fonti della *Spagna*, ma anche in questo caso Pulci inserisce alcune minime variazioni sostanziali. In primo luogo, se nella tradizione l'incontro tra i due avviene tra tutti i re e i baroni[127], nel *Morgante* il colloquio è privato e solo in un secondo momento entrano Bianciardino e Falserone («*Rimasti soli* Marsilione e Gano/Il re si volse con allegra fonte», XXV, 53). Pulci mette in scena una sottile schermaglia tra i due per-

[127] Cfr. *Spagna minore*: «E nel giardino del re Marsilione/n'andaro tutti quanti a far consiglio» (XXIX, 12); *Spagna maggiore*: «Entraron nel giardino tutti quanti,/che fur ventotto de' migliori eletti»; cfr. anche *Spagna in prosa* 254r: «dove trovarono esere raunati co lo re Marsilio lo re Balugante e lo re Falserone e lo re Mazarigi e lo re Grandonio e lo re Altomare e lo re di Faragona, e lo re di Lucittania e quelo di Ragone e di Granatta e di Belamarina, e tutti gli re e principi e duchi e signori che tenevano co lo re Marsilio».

sonaggi in cui ognuno tenta di far svelare all'altro le sue intenzioni per accordarsi su un attacco congiunto contro Carlo Magno: l'istigazione al tradimento, che nella *Spagna* veniva determinata dall'ambasciatore Bianciardino, qui è responsabilità del vile Marsilio, e il tradimento, che nella tradizione è una scena corale, in Pulci avviene invece tra questi due soli personaggi e per di più in una più fosca atmosfera serotina assente nell'antecedente («*Era già vespro* e più che mezzo il giorno,/e così inverso una fonte n'andorno», XXV, 53). La figura che emerge come responsabile in tutto e per tutto del tradimento è però quella di Gano, che decide l'agguato («Ma s'io tel conducessi in Roncisvalle?/Io non ti chieggo, come Giuda, argento», XXV, 65) e la cui azione, sganciata dalla motivazione contingente della vendetta contro i paladini, viene sottolineata dall'autore con il riferimento a casi celebri di traditori («Era Gan traditor di sua natura,/prescito più che Giuda Scariotto», XXV, 69; «Orlando in Roncisvalle[…]/il tributo ricevere: il qual fia/le frutte amare di frate Alberico», XXV, 72).

Lo snodo sul quale Pulci interviene in maniera più decisa, all'interno di questa sequenza, è la descrizione dei prodigi funesti innescati dal tradimento di Gano. L'autore del *Morgante*, in questo caso, opera una contaminazione tra le due versioni maggiore e minore: dalla *Spagna maggiore* accoglie la fonte divenuta di sangue e la caduta della sedia di Gano (assente nella *Spagna minore*), che viene accorpata però insieme a tutti gli altri segni al posto della collocazione slegata che aveva nel modello; dalla *Spagna minore*, invece, vengono tratti il terremoto e «venti, tuon folgor, saette». Come si vede a colpo d'occhio, tuttavia, Pulci amplifica notevolmente questa sezione, sia in termini quantitativi sia qualitativi, dando una precisa connotazione a quei riferimenti inerti della tradizione: gli alberi colpiti da fulmini e seccati non sono generici, ma sono l'«alloro» (XXV, 74) che, con Decaria, si può interpretare come un'allusione al recente attacco dei Pazzi contro il dominio laurenziano[128], e il «carrubbio» (XXV, 77), l'albero al quale, secondo la tradizione, si sarebbe impiccato

[128] Cfr. A. DECARIA, *Tra Marsilio e Pallante: una nuova ipotesi sugli ultimi cantari del Morgante*, cit., pp. 311-314

Giuda[129]. I prodigi funesti, menzionati in maniera piuttosto inerte nella tradizione, divengono dunque ben dodici nel *Morgante* e assumono uno spessore notevole, venendo intrecciati, come è stato notato da Carrai[130], con la tradizione pseudo-apocalittica dei quindici segni che preannunciano il Giudizio Universale, che conosce una grande fortuna in tutto la letteratura medievale (Bonvesin de la Riva, Antonio Pucci, la *Legenda aurea*, Feo Belcari). Il passo pulciano, anche se lungo, è bene riportarlo per intero per dare piena evidenza al grosso lavoro di rielaborazione fatto rispetto alle fonti:

Dio dimostrò allora suo potere
Che quella sedie si vide fiaccare,
e Gano e 'l re caddon di botto a terra:
(*Sp.M.* XXX, 2)

Allor Gesù pel tradimento sperto
Volle mostrar miracolo compiuto,
che quella fonte, d'acqua tanto chiara,
diventò rossa come sangue e amara
14
E gli albor del giardino si seccaro:
la gente allor maravigliossi molto.
(*Sp. M.* XXX, 13-14)

Fato 'l consiglio (signor udirete)
Se levàr venti, tuon folgor, saete
E gran tremoti e cose maladette,
22
Per lo miracol del gran tradimento
che fece Ghan, maladetto da Dio.
(*Sp.m.* XXIX, 21-22)

[129] Il dettaglio non è presente all'interno del dettato evangelico ed è acquisizione della tradizione successiva. Inoltre, i diversi racconti non sono concordi tra loro perché altre versioni identificano l'albero nella specie del siliquastro.

[130] Cfr. S. CARRAI, *Il giudizio universale nel «Morgante»*, in ID., *Le muse dei Pulci*, cit., pp. 113-172.

Ma mentre Ganellon questo dicia,
cadde la sedia ove Marsilio siede,
e la cagion non s'intendeva o vede

73

Ma miracol non è quel che il Ciel vuole.
Poi appariron gran prodigi e segni:
e' si turbò in un tratto in aria il sole,
e' nugoli, che d'acqua eran già pregni,
cominciono a tonar come far suole
quando par Giove più crucciato sdegni;
e vento e furia e grandine e tempesta
sùbito apparve: o Iddio, gran cosa è questa!

74

E mentre spaventati eran costoro,
venne una folgor che cadde lor presso,
la qual percosse di cima un alloro
ed abbruciollo, e insino in terra è fesso.
O Febo, come hai tu que' be' crin d'oro
così lasciato fulminare adesso?
Dunque i suoi privilegi il lauro or perde,
che per ogni stagion suol parer verde?

75

Disse Marsilio: – O Macon, che fia questo?
ché certo esser non può sanza misterio.
O Bianciardino, io ti dirò il ver presto:
questo è cattivo augurio al nostro imperio. –
Intanto venne un tremuoto rubesto
che scosse questo e quell'altro emisperio.
Falseron si turbò tutto nel volto,
ed anche a Bianciardin non piacque molto;

76

ma per paura nessun non si mosse.
In questo mezzo sopra loro apparse
un vampo che parea di fuoco fosse;
e l'acque vidon traboccate e sparse
fuor della fonte, che parevon rosse;
e ciò che quelle toccorno, tutto arse,

sì che dintorno abbruciò la gramigna,
ché l'acqua bolle e pareva sanguigna.
77
Era disopra alla fonte un carrubbio,
l'arbor, si dice, ove s'impiccò Giuda:
questo più ch'altro misse Gano in dubbio,
perché di sangue gocciolava e suda;
poi si seccòe in un punto i rami e 'l subbio,
sì che di foglie si spogliava e muda;
e cascò in capo a Ganellone un pome
che tutte quante gli arriccia le chiome.
78
Gli animal che nel parco eran rinchiusi
comincioron tra lor tutti a urlare;
poi si rivolson musi contra musi
e insieme comincioronsi a cozzare.
E così stetton gran pezzo confusi
Marsilio e gli altri le cose a mirare,
e non sapeva ignun quel che si facci,
tanto l'ira del Ciel par che minacci.
(*Morg.* XXV, 72-78)

Il tradimento di Gano in Pulci assume dunque un'esplicita connotazione biblica, apocalittica e da mera vendetta cortigiana diviene atto esiziale che prelude alla stessa fine del mondo. Pulci rimarca la centralità di questo evento nel sistema di senso del poema introducendo un'altra sezione assente nelle fonti, lo sbigottimento dei saraceni rispetto a queste visioni e la scena della convocazione dei negromanti di Toledo per l'interpretazione del senso di questi eventi sovrannaturali (XXV, 78-86).

Proseguendo nel confronto dei cantari del *Morgante* sulla Rotta con i propri antecedenti, si può osservare come Pulci operi un intreccio delle due versioni passando di volta in volta dall'una all'altra in base agli elementi più congeniali che trova in esse. Se – come si è visto – il canovaccio principale rimane la *Spagna maggiore*, da quella *minore* Pulci pésca alcuni particolari che ritiene congeniali al suo poema: ad esempio, la scena delle istruzioni di Gano a Marsilio per la disposizione dell'esercito, abbastanza generica nella *Spagna maggiore*, viene ripresa dal testo della *minore*, più

dettagliata in questo frangente e dunque più vicina alla poetica del vero e della verisimiglianza che informa il secondo *Morgante*. La ricorrenza dei medesimi dettagli informativi identici denuncia l'evidente sovrapposizione tra i due testi:

Fate tre schiere de voi baron chari:
la prima cento milia cavalieri;
po' la seconda, *duo tanti* guerieri;
18
La terza sia *trecento milia* armati,
ch'i' so de chiar che voi n'avete tanti.
Ben ch'a la prima schiera fien tagliati,
Orlando e' soi seran tuti afranti.
(*Sp. m.* XXIX, 17-18)

E reputava Gan tanto gagliardo
Orlando, che gli parve e' bisognassi
centomila pagan nel primo sguardo;
nella seconda schiera ne cacciassi
dugentomila; e poi nel retroguardo
altrettanto di tutti non mancassi:
106
Però secentomila combattenti
de' miglior della Spagna ti bisogna;
[…]
107
al primo assalto vinceranno quelli,
tanto che i primi pagan fien tagliati;
poi torneranno di leoni agnelli;
pur la seconda schiera fia ancor rotta;
la terza, no: tu vincerai allotta.
(*Morg.* XXV, 105-107)

Non a caso, sempre dalla *Spagna ferrarese* è ripresa la descrizione dello schieramento dell'esercito sareceno, assente nella redazione parigina, ed esplicitamente collegata a una fonte precedente dall'autore («avvegna che di più si disse» e «Io chiamo qui Turpin mio testimonio»):

Marsilïon, che disïava onore,
in questo modo le schiere divise,
e ricordossi ben di mano in mano
di tutto l'ordin ch'avea dato Gano.
176.
Però la prima schiera, centomila,
volle che fussi sotto Falserone,
e missevi di satrapi una fila,
gente di pregio e d'alta condizione,
come colui che l'opera compila,
sì come savio, con gran discrezione:
fra gli altri un re di fama e gagliardia,
ch'io dissi appresso, Arlotto di Soria;
178
Ma nella schiera del re Bianciardino
dugentomila cavalier vi misse
Marsilio, avvegna che di più si disse.
179
[…]
L'ultima schiera fu di Balugante,
col resto delle gente tutte quante.
180.
Io chiamo qui Turpin mio testimonio:
trecentomila è questa schiera terza.
(*Morg.* XXV, 175-180)

Di fora e dentro ogni pagan fu armato,
et ordenàr tre schiere (come Gano
fece 'l consiglio, che non venne in vano).
42
La prima schiera si fur *cento milia*
Con dodeçe paladin saracçini,
chiaschun richo di terra e di mobilia.
Tuti ventati s'erano i meschini
Di far morir Orlando e sua famiglia.
La seconda furon africhan mastini
Ducento milia, e po' la terza schiera

Fur *trecento milia* de giente fiera
(*Sp.m.* XXIX, 41-42)

Il *Morgante*, come evidenziano le stesse dichiarazioni autoriali nel poema, si pone dunque davvero agli occhi di Pulci come una *summa* delle due versioni precedenti e la trascrizione più fedele dell'episodio della Rotta, perché basata su una precisa collazione di fonti. Anche in una scena analoga, la rivendicazione della priorità sull'uccisione di Orlando e Ulivieri, centrale nel restituire l'ardore bellico dei Saraceni, è attiva una selezione attenta delle fonti, in quanto, come dimostrano le evidenti tangenze espressive, essa è ripresa dalla *Spagna maggiore*, laddove invece lo stesso contenuto veniva liquidato in due versi dalla redazione minore («Tuti ventati s'erano i meschini/Di far morir Orlando e sua famiglia», *Sp.m.* XXIX, 41-42):

In questo il re Marsilio ne venìa
con le sue gente per trovare Orlando,
ed ognun si vantava per la via
d'uccidere il nimico minacciando.
Diceva un certo *Arlotto di Soria*:
– La testa d'Ulivieri al tuo comando,
ché sai ben quanto m'è stato nimico,
ti porterò, Marsilio, come io il dico. –
175
E *Falseron* volea cavare il core
al conte Orlando, che il suo figlio uccise:
(*Morg.* XXV, 174-175)

Ed allora un baron di valimento,
nepote di Marsilio a tal sermoni,
ch'*Ardalotto* per nome era chiamato,
si leva ritto, acceso ed infiammato.
31
Nanzi a Marsilio parla arditamente:
– Signor possente, un dono v'adimando,
ch'a Roncisvalle alla cristiana gente
el primo feritor voglio esser quando
cavalcaremo, a non fallir niente.

Orlando occiderò là col mio brando:
a Ulivieri farò il somigliante
per nostro dio Macone e Trevigante.
32 […]
Allora *Falserone* a tal sermoni
disse: – Ucciderò Orlando con mie mani,
se nostro dio Macone mi perdoni. –
Allora si levò ritto il re Malprimo
e disse: – Occidere Orlando mi stimo. –
33
Poi si levò Turchion di Tortolosa,
Folgore re e poi il re Franchino
Ed altra gran baronia valorosa
Di quel malvagio popul saracino:
col cuore e colla mente velenosa
minacciavano Orlando paladino
ed Ulivieri e la sua compagnia
e di metterli tutti in malavia.
(*Sp.M.* XXX, 30-33)

Dal lavoro operato a partire dalle due *Spagne*, si può vedere, inoltre, come Pulci operi una selezione precisa dei contenuti della tradizione da ospitare nel suo poema: l'autore, infatti, dialogando con i precedenti, riprende la decisione dei saraceni di inviare viveri e bevande come falso omaggio ai paladini accampati a Roncisvalle per fiaccarli e coglierli con un attacco a sorpresa (*Spagna maggiore* XXX, 37-40):

Parmi da far certi provedimenti,
e non ti paia cosa che si sogna:
ché chi vuol quelle gente pigliar tosto
come le pecchie, gli pigli col mosto.
107
Però si mandi innanzi caricati
di vino e vettovaglia assai cammelli,
ché, come e' fieno un poco riscaldati,
al primo assalto vinceranno quelli,
tanto che i primi pagan fien tagliati;
(*Morg.* XXV, 106-107)

ma, parallelamente all'esclusione di Candia figlia di Marsilio per l'ambasceria di Falserone a Carlo, qui non menziona l'invio di «dame mondane» come distrazione dei soldati (*Sp.m.* XXIX, 45). Inoltre, il piano dei Saraceni rimane senza seguito, in quanto le vivande verranno provvidenzialmente consumate da Rinaldo e Ricciardetto[131] e i paladini non appariranno, come nelle fonti, infiacchiti dal vino e dal cibo. Pulci, dunque, non si riallaccia *in toto* al proprio modello ma seleziona attentamente il materiale, escludendo, come in questo caso, gli elementi erotici e corporei non opportuni alla caratura esplicitamente epica che i paladini assumono alla fine del *Morgante*[132]. La distrazione operata contro i paladini da parte dei saraceni viene invece rideclinata da Pulci sul piano psicologico, attraverso una missione di spionaggio compiuta da Bianciardino presso il campo cristiano a Roncisvalle: l'episodio, assente nei modelli tradizionali, viene inserito dall'autore per garantire l'effetto sorpresa dei cristiani di fronte all'attacco dei Saraceni ma al tempo stesso per enfatizzare ancora di più la malvagità di questi ultimi e la loro vile scorrettezza:

> Aveva il re Marsilio già mandato
> molti cammelli innanzi e vettovaglia;
> e Bianciardin con essi era arrivato
> appunto il dì dinanzi alla battaglia,
> e molto aveva Orlando confortato
> di pace, e d'ogni cosa lo ragguaglia,
> e che volessi il re Marsilio amico
> e lasciar questa volta ogni odio antico.
> 184.
> Poi *finse* insino a Carlo dovere ire
> con certi scaltrimenti suo' malvagi,
> e seppe al re Marsilio rïuscire,

[131] Cfr. *infra*, cap. III, par. 1.

[132] Il confronto con la *Spagna maggiore* è a questo proposito significativo, in quanto in essa viene descritta la gozzoviglia dei paladini grazie ai doni dei Saraceni (XXX, 40) e lo stesso Orlando incolpa Ulivieri di essere ubriaco, quando non vuole credere a cosa gli sta raccontando circa l'attacco dei Saraceni (XXXI 9-10).

per altra via tornato come i Magi,
e d'Orlando e del campo a referire:
ch'alloggiato era con assai disagi
di guardie a scolte e d'ogni cosa narra,
che non vi si vedea solo una sbarra.
(*Morg.* XXV, 183-184)

Oltre a ciò, la selezione del materiale tradizionale da parte di Pulci è dimostrata da altre importanti cassature di parti del racconto ritenute troppo pedestri e non funzionali al nuovo clima serio ed epicheggiante del racconto: viene eliminata la sezione del sonno di Orlando prima della battaglia, in cui il paladino non vuole destarsi perché non crede alle parole di Ulivieri circa l'attacco in corso dei Saraceni e lo incolpa di essere ubriaco (*Sp. M.* XXXI 7-10; *Sp.m.* XXX, 8): al contrario, Orlando nel *Morgante* è già presago dell'agguato a cui sta andando incontro («conosceva il suo mal già, presso al fine» XXVI 7) e non è in preda al sonno mentre l'attacco inizia ma se ne accorge subito e si mostra già consapevole della fine che avrà («e disse: – O trista, o infortunata valle,/oggi sarai per sempre sanguinosa!–» XXVI 13).

Nel prosieguo del racconto della Rotta di Roncisvalle, Pulci opera altri significativi scarti rispetto alla sua fonte. Uno di questi, di grande rilievo, è la «bella orazione» che Marsilio rivolge alle truppe, lunga ben quindici ottave e assente nella tradizione della *Spagna*. La scena dell'allocuzione del generale alle truppe è di schietto sapore epico e viene inserita dall'autore per innalzare il contenuto del proprio modello e restituire con più forza il tema della contrapposizione religiosa tra Cristiani e Saraceni:

cominciò: – Laudato sia Macone!
ché sempre quello invoco, onoro, essalto.
[…]
187
e in Runcisvalle si truova in persona,
e Macon credo che dal Ciel lo mandi,
e che la fede sua ci raccomandi.
[…]
188
e la risposta fu per Ganellone,
come sapete, superba ed audace:

che non volea che torni al paganesimo
la Spagna o sbattezzar chi avea battesimo.
192
venite ad onorar questi ultimi anni:
voi sarete nel ciel ben ristorati;
ben si ricorda de' suoi mussurmanni
Macone e serba a chi fia suo fedele
le fonte e' fiumi di latte e di mèle.
193
[…]
Ma se ancor taglian pur le nostre spade,
noi piglierem tutta Cristianitade;
[…]
195
E manderò poi Bianciardino a Roma
al gran papasso, a comandar ch'e' vegna
a Siragozza a pena della chioma;
se non, ch'io volgerò là la mia insegna,
e in su l'altar che di Pietro si noma,
per mostrar più la mia grandezza degna
e come il ver profeta è Macometto,
mangeranno i cavalli a suo dispetto.
(*Morg.* XXV, 186-195)

Il significato dello scontro che si combatte a Roncisvalle viene così esplicitato da parte dell'autore tramite le parole di re Marsilio. La battaglia non è un mero agguato teso a tradimento dai Saraceni contro i Cristiani per provocare la morte del loro paladino più valoroso, ma è una vera e propria guerra per l'egemonia religiosa sull'Europa, una mossa imperialistica volta, nelle intenzioni di Marsilio, alla conquista di tutto l'Impero cristiano e alla sottomissione del capo stesso della cristianità[133].

[133] L'allocuzione di Marsilio del *Morgante* si può utilmente confrontare, a questo proposito, con l'esortazione di Falserone ai soldati nella *Spagna* (*Sp.M.* XXXI 27-30) che, oltre ad essere molto minore di estensione, non ha lo spessore ideologico di quella di Marsilio e non fa nessuno accenno al progetto imperialistico saraceno in Europa.

A questa scena fa seguito un altro elemento originale di Pulci e ancora una volta tratto dal genere epico, ossia la rassegna dell'esercito:

Poi ch'egli ebbe finita l'orazione
e tutti i cavalieri ammaestrati,
rimontò a caval Marsilïone,
e furon gli stendardi in alto dati.
E nella prima schiera è Falserone
con le sue gente, tutti bene armati,
e Belfagor avea nello stendardo,
di color nero, e il campo era leardo.
198
Nella seconda schiera è Bianciardino,
ed occupava tutta una montagna,
però che molto popol saracino
avea con seco menato di Spagna;
e diguazzava il vento un Apollino
nella ricca bandiera azurra e magna;
questo Apollino offende più d'un testo,
e dice alcun che Trevigante è questo.
199
La terza schiera guida Balugante,
e pare un nuovo Marte in su l'arcione;
pensa che e' v'era più d'un amostante,
però che in questa viene Marsilione;
e lo stendardo suo venìa davante,
dove era figurato il lor Macone
nel campo rosso, con due ale d'oro.
E in questo modo si schierâr costoro.
(*Morg.* XXV, 197-199)

Un altro elemento che determina un innalzamento epico dell'ipotesto è l'aggiunta da parte di Pulci dell'«ultima orazione» di Orlando ai soldati (*Morg.* XXVI 24-41), di grande estensione e che si inserisce in maniera speculare rispetto a quella di Mar-

silio ai suoi. In essa, Orlando ribadisce il significato della guerra dei Cristiani contro i Saraceni, volta a guadagnarsi il Paradiso difendendo con ardore la Cristianità[134]:

Se voi sarete alla morte fedeli,
ristoreravvi con la dolce manna
il Signor vostro degli amari feli;
e se il pan del dolor mangiato avete,
stasera in paradiso cenerete
[…]
28
Ché dolce cosa è voluntaria morte
quando l'anima è in Dio costante e forte.
35
La morte è da temere o la partita
quando l'anima e 'l corpo muore insieme;
ma se da cosa finita a infinita
si va qui in Cielo fra tante diademe,
questo è cambiar la vita a miglior vita.
Ora abbiate in Gesù perfetta speme,
e vita e morte rimettete in Quello
che salvò da' leoni già Daniello.

La missione dei Franchi viene esplicitamente paragonata alla morte per martirio di San Lorenzo (XXVI 28) e viene giudicata superiore a quella degli Antichi Romani in quanto votata alla conquista della vita eterna:

Ricordatevi ognun di que' buon Deci
c'hanno sol per la patria fatto tanto,
e molti altri Roman famosi e Greci,
per lasciar poi nel mondo un piccol vanto:
del qual fo poco conto e sempre feci
respetto a conseguir quel regno santo

[134] Anche in questo caso, lo spunto può essere venuto a Pulci da due scene similari della *Spagna maggiore*, l'orazione di Orlando alle truppe presente (*Sp.M.* XXXV16-18) e l'esortazione l'arcivescovo Turpino a combattere per la fede (*Sp.M.* XXXI 25), ma come balza immediatamente agli occhi Pulci aumenta notevolmente la scena e le dà uno spessore ideologico assente nell'ipotesto.

dove è Colui che sparse il giusto sangue
per liberarci dal mortifero angue.
38
Non crediate d'Orazio o Curzio sia
felice il nome come il vostro certo
perché quello a salute al mondo fia,
ma l'anima non ha qui premio o merto.
Mentre ch'io parlo con voi, tuttavia
mi par tutto veder già il Cielo aperto,
e gli angeli apparar sù con gran fretta
il loco che perdé la ingrata setta.
(*Morg.* XXVI 37-38)

La natura espressamente sacrificale associata da Pulci allo scontro di Roncisvalle emerge in altri punti del racconto e trascina con sé ulteriori innovazioni rispetto all'ipotesto. Se ad esempio nella *Spagna maggiore* Orlando fin dall'inizio non vuole suonare l'olifante perché la richiesta d'aiuto a Carlo sarebbe un atto di codardia (*Sp.M.* XXXI 32 «Niente il vo' fare/mai non voglio codardo esser tenuto»), nel *Morgante* invece questa azione viene rifiutata dal paladino in quanto questo è contrario al martirio voluto da Dio («Ché dolce cosa è volontaria morte/quando l'anima è in Dio costante e forte […] qual mansueto agnello/me ne vo, come Isac, al sacrificio», *Morg.* XXVI 28).

Come si può vedere, dunque, Pulci sottopone la materia di *Spagna* a una profonda rielaborazione, intrecciando la materia volgare con la tradizione epica classica e con scene bibliche per innalzare lo spessore dell'ipotesto, amplificando notevolmente le sezioni di suo maggiore interesse ed esplicitando la componente ideologica solo implicita nel testo di partenza.

Le scene dei vari scontri durante la battaglia di Roncisvalle riprendono invece abbastanza pedissequamente il modello della *Spagna maggiore*, come dimostra la ricorrenza di alcune tessere specifiche:

Or chi vedessi al vento gli stendardi
bianchi, azurri, vermigli e neri e gialli,
e serpenti e leon, cervieri e pardi,
e sentissi il tumulto de' cavalli
e l'annitrir per le tube gagliardi,

istupefatto sarebbe a guardalli,
tanti stormenti e vari segni e strani
si sentiva e scorgeva de' pagani.
(*Morg.* XXVI 4)

Io vegio tanti gonfalon *vermigli*
E bianchi e neri e gialli a novi intagli,
a mezzelune e bande a stelle e gigli,
e cani e piedi e teste di cavagli
e serpi ed armellin, liepri e conigli,
sparvieri e falcon sanza sonagli
di più colori veggio chiari e cupi,
e lion per cimier, draghi, orsi e lupi
(*Sp. M.* XXXI 8)

Anche nel racconto della battaglia, tuttavia, è attivo un processo di sistematica amplificazione dell'ipotesto, attraverso lo strumento degli interventi autoriali finalizzati a rendere più patetica la narrazione e la comparazione con scene classiche o bibliche[135]. Pulci, inoltre, non trascrive tutti gli scontri ma si concentra solo su alcune sezioni più specifiche a maggior tasso di patetismo, amplificandole secondo la prassi consueta della sua *inventio* degli ultimi cantari.

In primo luogo, un episodio patetico amplificato da Pulci è la morte di Sansonetto, l'amico di Orlando da lui convertito in Oriente e da lì venuto per partecipare allo scontro: se nella *Spagna maggiore* il personaggio viene ucciso da Marsilio e il fatto viene menzionato in un'ottava (XXXVI 13) senza suscitare una reazione precisa nel suo amico, nel *Morgante* al contrario, Sansonetto viene ucciso dal gigante Grandonio e Orlando, profondamente colpito dalla sua morte, decide subito di vendicarsi sul saraceno:

Orlando poi che del cavallo scese,
di Sansonetto facea gran lamento;
[…]
28

[135] Cfr. *infra*, cap. IV.

e gridò: – Guârti, ghiotton maladetto,
che d'aver morto non ti vanterai
il mio più caro amico Sansonetto,
ma nello inferno la istoria dirai.
Non mi potevi far maggior dispetto!
Can, fi' di can, tu te ne penterai!
Volgiti a me; dunque tu vuoi fuggire?
Cocchin pagliardo, e' ti convien morire. –
(*Morg.* XXVII, 10-16; 28-34)

In secondo luogo, Pulci muta la scena della morte di Baldovino, il figlio di Gano, che, una volta scoperto l'inganno della sopravveste donata da Marsilio che lo ha tenuto protetto dai colpi nemici per tutta la battaglia, si straccia l'indumento per immolarsi. La scena è esemplata da Pulci sul modello tradizionale (l'*imitatio* è evidente anche a livello strutturale, con l'analoga disposizione di «Rispose Orlando» a metà ottava; «Rispose Baldovin» a inizio dell'ottava successiva; «Orlando disse» e «e disse» a inizio dell'ottava successiva), tuttavia, l'autore del *Morgante* innova l'ipotesto inserendo la pietà di Orlando nei confronti della morte del giovane eroe, assente nella *Spagna maggiore* (XXXIV, 9-14), dove Baldovino viene invece severamente incolpato di tradimento dal capo dell'esercito cristiano:

Orlando si pentea d'aver ciò detto,
ché disperato vide il giovinetto
(*Morg.* XXVII, 7)

E cadde in terra morto, così detto:
della qual cosa duolsi Orlando forte,
e pianse esser cagion della sua morte;
(*Morg.* XXVII, 47)

Ulteriore innovazione pulciana è l'episodio di Falserone, che cerca la vendetta dell'uccisione di suo figlio Ferraù (*Morg.* XXVI 66): nella *Spagna* le gesta del saraceno non questa connotazione, quasi virgiliana, di *pietas* famigliare (cfr. *Sp.M.* XXXIII, 6-7) e la sua morte per mano di Orlando, che nel *Morgante* è momento apicale, con il suo corpo di traditore che va direttamente all'Inferno (XXVI 69-71), è un

momento del tutto neutrale e non distinto dalle altre uccisioni della battaglia (*Sp.M.* XXXIII, 21).

Ancora, la morte del cavallo di Orlando Vegliantino, che viene menzionata con un solo verso nelle fonti (*Sp.M.*XXXVI 26, 6-7: «Così andando il suo caval corrente,/per l'afanno morì el buon destrieri») diviene una scena patetica di forte impatto nel *Morgante*, innalzata appositamente mediante un'ottava canterina anaforica e attraverso il paragone del dialogo tra Orlando e il cavallo con la morte tragica di Piramo e Tisbe:

Vegliantin, come Orlando in terra scese,
a' pie' del suo signor caduto è morto,
e inginocchiossi e licenzia gli chiese,
quasi dicessi: "Io t'ho condotto a porto".
Orlando presto le braccia distese
all'acqua, e cerca di dargli conforto;
ma poi che pure il caval non si sente,
si condolea molto pietosamente:
102
Vegliantin, tu m'hai servito tanto!
O Vegliantin, dove è la tua prodezza?
O Vegliantin, nessun si dia più vanto.
O Vegliantin, venuta è l'ora sezza.
O Vegliantin, tu m'hai cresciuto il pianto.
O Vegliantin, tu non vuoi più cavezza.
O Vegliantin, s'io ti feci mai torto,
perdonami, ti priego, così morto. -
103
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.
(*Morg.* XXVII, 101-103)

Sempre a proposito del cavallo di Orlando, la selezione operata da Pulci, all'interno del vasto materiale a disposizione, sulla base del criterio del patetismo e del 'sublime', si riscontra nello riproposizione che l'autore fa di un episodio assenze nella *Spagna maggiore* e tramandato unicamente dalla versione 'ferrarese', ossia la scena del mirabile colpo di Orlando in battaglia che per la sua forza fa cadere in ginocchio Vegliantino. Ancora una volta, però, se nella fonte l'episodio viene descritto senza eccessivo commento da parte del narratore («Divina fuò quella força tamanta»), nel *Morgante* questo evento eccezionale (la caduta del cavallo che tuttavia non conduce alla sua morte) viene sfruttato dall'autore per esplicitare la partecipazione divina allo scontro di Roncisvalle:

Già non ristette la tagliente spada
per aver fesso quel pagan per meço:
la sella chol caval per meço sbrada
e quatro parte fe' di lor sul verço:
po' Durlindana, che parea che rada,
sotto terra si fichò, como vi leço,
più de do' spanne, e chàde giuso al chino:
inçenochione el destrier Vegliantino.
23
Divina fuò quella força tamanta.
(*Sp.m.* XXXI 22)

E come il saracin fermo si volse,
alzò la spada in alto quanto e' puote
e sopra l'elmo a traverso gli colse,
tanto che tutte divide le gote
e 'petto e 'l corpo, onde l'anima sciolse;
e poi la spada la sella percuote,
sì che pel mezzo ricise il cavallo.
Ma Vegliantin fe' questa volta fallo:
32
perché la spada con tal forza viene
che bisognòe per forza inginocchiarsi,
tanto che quasi si ruppe le rene;
e non poteva alla fine rizzarsi,

ché Durlindana confitta lo tiene,
ch'un braccio e mezzo si vide ficcarsi
in su 'n un sasso che sotterra truova:
per la qual cosa Vegliantin giù cova.
[…]
Credo che il Cielo Orlando suo aiutasse
per grazia, come e' fe' già più d'un tratto,
ch'aiuta sempre i buon quando e' bisogna
(*Morg.* XXVII, 31-33)

Ad essere sostanzialmente mutato è, infine, anche l'episodio dello scontro finale di Orlando con Marsilio. Nella *Spagna maggiore* Orlando ferisce il re saraceno tagliandogli un braccio e uccidendo allo stesso tempo anche il figlio che questi sta tentando di salvare e che non viene nominato (*Sp.M.* XXXVI 22-23). Nella *Spagna minore* (*Sp.m.* XXXI 34), invece, la scena è diversa: il figlio, che è esplicitamente chiamato Zambugeri, si oppone a Orlando per salvare il padre, e il paladino taglia a lui la testa e il braccio a Marsilio. Pulci, come spesso accade, opera nella sua riscrittura una contaminazione delle due fonti accentuando la pateticità della scena: nel *Morgante*, infatti, Zambugeri (il nome è ripreso dalla *Spagna minore*) si interpone per salvare il padre dal colpo di Orlando, come nella redazione ferrarese, e quest'ultimo gli taglia il braccio con un colpo, mentre Marsilio rimane indenne e viene descritto nella scena patetica di ricercare il troncone del figlio per venerarlo come reliquia:

Sopra la spalla lo ferì con noglia,
che gliel tagliò *come* fusse di *ghiaccio*,
e di più bene ancora lo dispoglia,
che 'l figliuol *gli tagliò* e 'l manco *braccio*
(*Sp.M.* XXXVI 23)

Ma Zambuger, che intese il caso appunto,
volle coprir con lo scudo il suo padre;
ma Durlindana il trattò *come ghiaccio*,
sì che lo scudo *gli tagliava* e il *braccio*.
[…]

38
Fece Marsilio del braccio cercare,
acciò che questa reliquia devota
per le moschee si potessi mostrare
(*Morg.* XXVII, 36-38)

La sovrapposizione a livello espressivo con la *Spagna maggiore* è evidente, come dimostra la stessa rima *ghiaccio: braccio*, la stessa struttura del verso con epifrasi «che lo scudo gli tagliava e il braccio» e «che 'l figliuol gli tagliò e 'l manco braccio»). Le ragioni della sostituzione fatta da Pulci di Zambugeri al padre Marsilio per il taglio del braccio penso si debbano ritrovare, dunque, ancora una volta, nella ricerca di un maggior tasso di patetismo (il figlio che si immola per il padre) e nella volontà di sottolineare la viltà di Marsilio. Non penso quindi che offra una spiegazione convincente l'interpretazione di Orvieto, che in questa scena, attraverso un'arzigogolata spiegazione, afferma che «Marsilio potrebbe ancora essere il Ficino che perseguita il Pulci andando alla raccolta d'ogni particolare nel *Morgante* in cui il Pulci sia "uscito un passo dalla via" e mostrando quelle bugiarde e nefaste "reliquie" ad ognuno […]. E Pulci esce dalla via di proposito e già immagina il Ficino braccare i suoi errori e gridare allo scandalo dalle sue moschee»[136].

Un'altra scena drammatica che Pulci sfrutta nell'ipotesto, che contamina tra le due fonti e che al tempo stesso sottopone a un processo di amplificazione e riconnotazione ideologica è quella del colpo che Ulivieri, annebbiato a causa delle ingenti ferite riportate, infligge al suo compagno Orlando. La scansione delle scene è analoga: Ulivieri ferito a morte dall'Arcaliffa di Baldacca; colpo per errore contro Orlando; *aristia* contro i Saraceni prima di morire; morte di Ulivieri; il suo cavallo che continua a combattere da solo contro i nemici. L'intreccio tra le due versioni, ferrarese e parigina, è pienamente evidente sul piano espressivo, con l'accoglimento di tessere tratte ora dall'una ora dall'altra versione. Con la *Spagna minore*, è evidente la sovrapposizione verbale tra «*Disse Ulivier*: "*Niente lume vegio*"» (*Sp.m.* XXXI 41) e «Disse Ulivier: […]/ sappi che niente lume veggio» (*Morg.* XXVII, 63) e tra «O che *gran*

[136] P. ORVIETO, *Per un'interpretazione dei cantari XXIV-XXVIII*, in ID., *Pulci medievale*, cit., pp. 258-259.

pianto fa Orlando el conte» (*Sp.m.* XXXI 41) con «*Gran pianto Orlando* di questo *facea*» (*Morg.* XXVII, 64). D'altra parte però, nello stesso gruppo di ottave sono evidenti i legami testuali con la *Spagna maggiore*, come nel verso «Dolce *cognato mio* fino,/[…]Or se' tu diventato saracino/e *rinegato il nostro* vero *Dio*» (*Sp.M.* XXXVI 17) che è ripreso in «Che fai tu, *cognato mio*?/Ora hai tu *rinnegato il nostro Iddio*?» (*Morg.* XXVII, 62). Inoltre, anche il particolare del cavallo di Ulivieri che continua a combattere dopo la morte del padrone deriva interamente dalla *Spagna maggiore* (*Sp.M.* XXXVI 21, cfr. *Morg.* XXVII, 70). Tuttavia, anche in questo caso Pulci, nella sua rielaborazione, riconfigura l'ipotesto in chiave evangelica e, come ultima orazione di Ulivieri, mette in scena non la raccomandazione della propria sorella Alda la Bella, ma un discorso devoto:

> Disse Ulivieri – Omai non ti bisgona:
> l'anima mia da me già vuol partire,
> ché ritornare al suo Signore agogna. –
> E non poté le parole espedire
> Come chi parla molte volte, e sogna,
> e bisognòe quel che e' voleva dire
> per discrezione intender: che Alda bella
> raccomandar volea, la sua sorella
> (*Morg.* XXVII, 68)

Un'altra scena di spessore drammatico che viene tratta dai propri modelli e sapientemente riutilizzata è l'allocuzione a Roncisvalle. L'elemento, ripreso da una scena analoga presente nella *Spagna maggiore* (XXXVII, 21), viene duplicato nelle occorrenze da Pulci e addirittura anticipato all'inizio della battaglia, quando l'esito non è ancora deciso, confermando la preconizzazione da parte di Orlando della natura infausta dello scontro:

> E poi si volse inverso Runcisvalle,
> e pianse la sua gente dolorosa,
> e disse: – O trista, o infortunata valle,
> oggi sarai per sempre sanguinosa! –
> (*Morg.* XXVI 13)

Ripetuto più avanti a XXVI 41:
e disse un'altra volta: – *O dolorosa*
valle, che presto i nostri casi avversi
faran per molti secoli famosa,
tanto sangue convien sopra te versi:
tu sarai recordata in rima e in prosa.
Ma se preghi mortal mai giusti fersi,
Virgine, i servi tuoi ti raccomando,
e non guardare al peccatore Orlando. –
(*Morg.* XXVI 41)

La libertà di Pulci nell'accostarsi all'ipotesto e il suo sfruttamento 'a campione', con il prelievo solo delle scene più 'sublimi' per amplificarle e risemantizzarle, si evince anche nella profonda rielaborazione che l'autore fa della sequenzialità degli eventi, che nel *Morgante* appare fortemente innovata rispetto ai modelli. Per fare solo qualche esempio più significativo, Pulci, come si è appena visto, anticipa l'accorata allocuzione di Orlando a Roncisvalle a inizio della Rotta, facendola diventare, da lamento per la sorte dei Cristiani alla fine della battaglia, una preconizzazione della morte da parte dell'eroe votato al martirio. Al contrario, posticipa la morte di Astolfo (collocata a inizio della battaglia nella *Spagna maggiore*, vedi *Sp.M.* XXXIII, 33) e la scena della rimozione della veste da parte di Baldovino con la sua conseguente morte (*Sp.M.* XXXIV, 9-13) all'ultima fase della battaglia (rispettivamente *Morg.* XXVII, 10-47), accorpando così tutti gli episodi più significativi della Rotta nel suo ultimo cantare di guerra e determinando una *climaX*, interna con un crescendo di drammaticità che conduce fino alla morte di Orlando[137]. Anche la scena di Orlando che suona il corno dimostra tangenze soprattutto con la *Spagna minore*, in quanto è in essa che si ritrovano elementi di maggiore respiro epico: «La storia *dice* che *per bocha e naso*/*Usia* per forza el suo vermiglio *sangue*» (*Sp.m.* XXXII, 2) pas-

[137] All'interno di quest'ultimo cantare, infatti, gli episodi vengono disposti in una nuova sequenza rispetto ai modelli: morte di Sansonetto e Astolfo; vendetta di Orlando; morte di Zambugeri nel tentativo di salvare il padre; morte di Baldovino dopo la rimozione della sopravveste; colpo per errore di Ulivieri a Orlando; suono del corno da parte di Orlando; morte di Vegliantino; morte di Orlando.

sa senza troppi aggiustamenti in «e sonò tanto forte che lo intese,/e 'l *sangue uscì per la bocca e pel naso,/dice* Turpino, e che il corno si fésse/la terza volta ch'a bocca sel messe» (*Morg.* XXVII, 69).

La scena, tuttavia, che Pulci sottopone a un maggior tasso di rielaborazione è quella della morte di Orlando, dove i processi di selezione, amplificazione, innalzamento e risemantizzazione dell'ipotesto che si sono visti fino ad ora sono ancora più evidenti. Occorrerà dunque soffermarsi più a lungo sull'analisi di questo episodio centrale del *Morgante*, confrontandolo, come fatto finora, con le scene analoghe presenti nella *Spagna maggiore* e in quella *minore*.

La morte di Orlando è una sequenza decisiva del *Morgante*, che non a caso viene enfatizzata fin dall'inizio d'ottava con il verso «Or qui incomincian le pietose note!» (*Morg.* XXVII, 116). Se nella *Spagna maggiore* Turpino muore e Orlando rimane solo, nel *Morgante* l'arcivescovo è ancora in vita e riceve la confessione del paladino: la lunga orazione che compie in punto di morte, assente nel modello, diviene il vero *focus* della riscrittura pulciana e la scena centrale della sua morte.

In primo luogo il paladino, confessandosi con Turpino, chiede che gli vengano perdonati i «*verba iniuriosa*» pronunciati contro Carlo Magno (*Morg.* XXVII, 117): il concetto, espresso con la solennità della formula latina, è un ulteriore elemento di raccordo con la prima parte del poema: negli ultimi cinque cantari, infatti, il paladino non pronuncia mai espressioni oltraggiose contro l'imperatore, cosa che fa di frequente nei cantari I-XXIII, e il rimando alla prima connotazione del personaggio è dunque funzionale a esplicitare il processo di raffinamento da lui conosciuto dalla prima alla seconda parte, da eroe avventuroso a martire della fede. Nel prosieguo della sua orazione, Orlando fa atto di pentimento e rivendica la sua ortodossia e l'importanza del messaggio cristiano (*Morg.* XXVII, 121-130). La morte di Orlando diviene dunque un momento alto, sublime, e Pulci esplicita la caratura eminentemente religiosa, cristologica di questa scena che era solo implicita nella fonte. Ad esempio, la partecipazione alla morte di un angelo del Paradiso alla morte dell'eroe, solo

menzionata dalle fonti[138], diviene sequenza centrale della narrazione pulciana: alla scena partecipa non un angelo qualsiasi, ma l'arcangelo Gabriele, e non si limita soltanto a portare l'anima del paladino in cielo ma rivolge un discorso a Orlando e agli altri presenti (Turpino, Rinaldo, Ricciardetto) per esplicitare la sorte felice dopo la morte delle anime devote a Dio (*Morg.* XXVII, 133-148).

L'innalzamento della scena della morte di Orlando e la sua risemantizzazione, da parte di Pulci, passa anche attraverso il piano espressivo. L'autore del *Morgante*, infatti, intreccia sapientemente il racconto della *Spagna* con le fonti evangeliche sulla morte di Cristo, determinando un cortocircuito di senso che accentra l'attenzione sulla valenza cristologica del personaggio di Orlando, che era un dato inerte nei testi tradizionali: in punto di morte il paladino pronuncia le stesse parole di Cristo sulla croce: «nelle tue man lo spirto mio commendo» (*Morg.* XXVII, 150) traducendo letteralmente il vangelo di Luca 23, 46: «Pater, in manus tuas commendo spiritum meum»). La scena ripercorre tutti i momenti salienti della fine della Passione di Cristo:

> E finalmente, la testa inclinata,
> prese la terra come gli fu detto,
> e l'anima ispirò del casto petto;
> 154
> ma prima il corpo compose alla spada,
> *le braccia in croce* e 'l petto al pome fitto.
> Poi si sentì *un tuon*, che par che cada
> il ciel, che certo allor *s'aperse al gitto*
> (*Morg.* XXVII, 153-154)

La matrice evangelica, come si può vedere, è fortissima, nella descrizione del trapasso (da *Gv.* 19, 30: «Et *inclinato capite* tradidit spiritum»), così come nei prodigi che si verificano in quel momento (l'apertura del cielo si rifà allo squarcio del tempo di Mt 27, 51-52: «Et ecce velum templi *scissum est in duas partes* a summo usque

[138] Cfr. «Li angel di Dio la sua anima santa/Trasson del corpo, come piacque a Cristo:/su nella gloria, ove sempre si canta,/ne la portaron; e questo fu visto» (*Sp.M* XXXVI 41) e *Spagna minore* (XXXIII, 16-18).

deorsum: et terra mota est, et petræ scissæ sunt, et monumenta aperta sunt»). La stessa sete di Orlando che lo porta ormai moribondo alla fonte e dà il via alla scena del suo trapasso (*Morg.* XXVII, 100) ricorda quella di Cristo, che analogamente è l'atto che dà inizio alla sequenza della morte[139].

Innovando fortemente il modello di partenza, Orlando, novello Cristo, trasforma la sua spada Durlindana nella croce:

> questa sia in luogo *di quel santo legno*
> dove patì la giusta carne umana,
> sì che il cielo e la terra ne fe' segno,
> e non sanza alto misterio gridasti
> *"Elì, Elì"*, tanto martìr portasti. -
> 153
> Così tutto serafico, al ciel fisso,
> una cosa parea transfigurata
> e che parlassi col suo Crucifisso.
> (*Morg.* XXVII, 152-153)

Anche dopo l'ascensione di Orlando in cielo, il testo pulciano prosegue su un palinsesto biblico, parafrasando la scena della Pentecoste, con la discesa di un fuoco sacro sugli astanti e la loro accensione di nuovo fervore, e del battesimo di Cristo, con la discesa dello Spirito Santo in forma di colomba. In qualche modo Orlando/Cristo risorge, appare nuovamente dopo morto ai suoi discepoli – e la presenza di Rinaldo fra di essi non è casuale[140] – e li infonde di un nuovo spirito per farli proseguire nella sua stessa missione:

> Poi apparì molte altre cose belle,
> perché quel santo nimbo a poco a poco
> tanti lumi scoprì, tante fiammelle,
> che tutta l'aria pareva di fuoco,

---

[139] Cfr. Gv. 19, 28-30: «Postea sciens Jesus quia omnia consummata sunt, ut consummaretur Scriptura, dixit : Sitio. Vas ergo erat positum aceto plenum. Illi autem spongiam plenam aceto, hyssopo circumponentes, obtulerunt ori ejus. Cum ergo accepisset Jesus acetum, dixit : Consummatum est».

[140] Cfr. *infra*, cap. III, par. 1.

e sempre raggi cadean dalle stelle;
poi si sentì con un suon dolce e roco
certa armonia con sì soavi accenti
che ben parea d'angelici instrumenti.
156
Turpino e gli altri accesi *d'un fervore*
eran, che ignun già non parea più desso:
perché quel foco dello etterno amore,
quando per grazia ci si fa sì presso,
conforta e scalda sì l'anima e 'l core
che ci dà forza d'oblïar se stesso;
e pensi ognun quanto fussi *il lor zelo*
veder portarne quell'anima in cielo.
(XVII, 155-156)

et factus est repente *de cælo sonus, tamquam advenientis spiritus vehementis*, et replevit totam domum ubi erant sedentes. Et apparuerunt illis *dispertitæ linguæ tamquam ignis*, seditque supra singulos eorum: *et repleti sunt omnes* Spiritu Sancto
(Act. Apost. 2, 2-4)

sì che di nuovo un altro tuon rimbomba,
che fu proprio la porta in sul serralla.
Poi si sentì come un rombar di fromba,
e pareva di lungi una farfalla:
ecco apparire una bianca *colomba*,
e pososi a Turpino *in su la spalla*
(*Morg.* XXVII, 158)

Mt 3, 16: «*et ecce* aperti sunt ei cæli: et vidit Spiritum Dei descendentem *sicut columbam*, et venientem super se».

Oltre al cortocircuito evangelico che si è visto, la scena della morte di Orlando viene però innalzata da Pulci anche mediante altri strumenti, come le similitudini con altre figure di cristiani illustri, che esplicitano la natura già santificata in vita di Orlando («che Francesco alle stimite parea» XXVII, 131; «come Iobbe» XXVII, 141-142; «parea proprio Geronimo quel fosse/tante volte nel petto si percosse» XXVII, 149).

Inoltre non è mai stato messo in debita considerazione dagli studi come tutti i discorsi di Orlando e dell'arcangelo Gabriele siano fitti di formule bibliche: «dimetti il servo tuo, come a te piace/lasciami a te, Signor, venire in pace» (XXVII, 121) traduce «Nunc dimittis servum tuum, Domine, secundum verbum tuum in pace» (Luca II, 29); «la carne è inferma, e l'animo ancor franco» XXVII, 122 è reminiscenza da «Spiritus quidem promptus est, caro autem infirma» (Matteo XXVI) 41; «molti son chiamati, e pochi eletti» (XXVII, 122) rielabora «Multi enim sunt vocati, pauci vero electi» (Matteo XX, 16; XXII, 14); «Porgi, Signore, al tuo servo la mano» (XXVII, 124) deriva da «operi manuum tuarum corrige dexteram» (*Iob* XIV, 15); *vanitas vanitatum* è la formula di *Eccl*. I, 2; 125, 1-2; «Non entrare in iudicio, Signor, meco,/ché nel cospetto tuo giustificato/non sarà alcun, se tu non vuoi già teco» (XXVII, 129) riecheggia «Et non intres in iudicium cum servo tuo, quia non iustificabitur in conspectu tuo omnis vivens» (*Psalm.* CXLII, 2); «e disse un tratto: – *Viri Galilei* – (XXVII, 132) è citazione da *Act. Apost.* I, II: «Viri Galilei, quid statis aspicientes in coelum?»; «*Nunc dimittis*» (XXVII, 150), infine è da Luca II, 29.

Oltre alle citazioni bibliche, Pulci nobilita questa sezione del poema mediante l'intarsio di numerose citazioni dantesche, tratte dai passi più alti della *Commedia*[141]. Ad esempio, il verso «e come nuvoletta che in su vada,/*–In exitu Israël* – cantar – *de Egitto*» (*Morg.* XXVII, 154) deriva da una contaminazione di due versi danteschi («Sì come nuvoletta in su salire», *Inf.* XXVI 39, e «*'In exitu Isräel de Aegypto'*/cantavan tutti insieme ad una voce», *Purg.* II, 46-47) e il cortocircuito memoriale viene a connotare la morte di Orlando come la liberazione dal peccato delle anime purgatoriali; ancora, un evidente debito dantesco si può riscontrare in «si cognobbe al tremolar le penne» che è ricalcato su *Purg*. I, 117: «conobbi il tremolar della marina». Ma la maggior parte dei prestiti di questa sezione derivano dal *Paradiso*: «e poi degnasti farti sua fattura» (XXVII, 127) da *Par*. XXXIII, 5-6: «che 'l suo Fattore/non disdegnò farsi sua fattura»; «venissin giù come mosse da iri» (XXVII, 131) da *Par.* XXXIII, 116-119; «e sentirai cantar nostre carole» (XXVII, 134) da

[141] Sulla diffusa memoria dantesca presente in tutto il *Morgante* cfr. il già citato studio di M. C. CABANI, *Pulci e Dante: la ricerca di un modello*, cit., ora anche in EAD., *L'occhio di Polifemo: studi su Pulci, Tasso e Marino*, cit., pp. 17-80.

Par. XXIV, 16 e *Par.* XXV, 99 «a che rispuoser tutte le *carole*». Canti particolarmente sfruttati da Pulci sono l'XI e il XII, quelli dedicati al cielo del Sole dove sono le anime dei teologi: «tu se' di Dio nel mondo atleta/vero campion, perfetto archimandrita» (XXVII, 134) è ad esempio un intarsio di due versi del *Paradiso*, «la santa voglia d'esto *archimandrita*» (*Par.* XI 98) e «de la fede cristiana, il santo *atleta*» (*Par.* XII, 56), dedicati rispettivamente a San Francesco e San Domenico; e ancora il «tutto serafico» inserito da Pulci al momento della morte di Orlando rimanda a *Par.* XI, 37, ancora una volta riferito a San Francesco.

Orlando, al momento della morte, viene dunque esplicitamente collocato dal narratore al fianco di Cristo e di grandi figure della cristianità, sia attraverso il parallelo esplicito del narratore sia tramite la fitta memoria intertestuale biblica e dantesca, che fa scattare l'implicito accostamento con Cristo stesso e con San Francesco e San Domenico, gli spiriti guida della cristianità. Raggiunto l'apice della sua esaltazione, il personaggio, quasi trasfigurato rispetto alla sua prima connotazione, viene descritto, fino a sfiorare l'incongruenza, come un «vecchio», un nobile magnanimo al pari di Carlo Magno: «io son per gli anni pur defesso e stanco» (XXVII, 122); «il misero corpo […] il qual tu vedi già canuto e bianco» (XXVII, 122); «e tu perdona a questa chioma antica» (XXVII, 123); «o santo vecchio, o ben nel mondo visso!» (XXVII, 153).

Lavorando di cesello per innalzare notevolmente la scena della morte di Orlando, Pulci sfronda questa sezione di tutte le parti più pedestri e meno sublimi presenti nella tradizione: viene ad esempio cassata la scena del tentativo da parte di un saraceno di sottrarre Durlindana al cadavere di Orlando (*Sp.m.* XXXIII, 7-10) e viene parallelamente eliminata la scena della miracolosa resurrezione di Baldovino per opera di Cristo per consentirgli di testimoniare a Carlo l'inganno di Gano (*Sp.m.* XXXII, 21-27). Colui che giungerà da Carlo a informarlo dell'accaduto è, come nella *Spagna maggiore*, lo scudiero Terigi, che rimane in vita (è soltanto «come quasi morto») e muore solo dopo essere arrivato da Carlo (come Baldovino nella *Spagna minore*, mentre invece lo scudiero di Orlando nella *Spagna maggiore* rimane in vita fino alla fine del poema):

> ma Terigi era come morto quasi

per gran dolor; pur, riposato alquanto,
a tutti parve che montassi in sella
e che portassi la trista novella.
(*Morg.* XXVII, 160)

Anche l'ultimo incontro tra Carlo e il cadavere di Orlando, con la consegna di Durlindana da parte del paladino all'imperatore, viene presentata dall'autore del *Morgante* non come una repentina resurrezione di Orlando morto grazie all'ingresso dello Spirito Santo, ma un miracolo voluto da Dio per esaudire la richiesta di Carlo Magno. Ancora una volta, Pulci elimina le sezioni meno sublimi dell'ipotesto (l'imperatore che preso dalla venerazione cade tramortito, l'inverosimile discorso di Orlando da morto) e opera un intreccio di elementi tra le varie versioni: traendo il motivo del sorriso del paladino dalla *Spagna minore*, e riprendendo dalla versione *maggiore* la sua posizione reverenziale in ginocchio e non in piedi:

Come a Dio piacque, intese le parole,
Orlando sorridendo in piè rizzossi
con quella reverenzia che far suole,
e innanzi al suo signore inginocchiossi
(e non sia maraviglia, poi che il sole
oltre al corso del ciel per lui fermossi),
e poi distese ridendo la mana
e rendégli la spada Durlindana.
207
Carlo tremar si sentì tutto quanto
per maraviglia e per affezïone,
ed a fatica la strinse col guanto.
Orlando si rimase ginocchione,
l'anima si tornò nel regno santo.
Carlo cognobbe la sua salvazione;
che, se non fussi questo sol conforto,
dice Turpin che certo e' sare' morto.
(*Morg.* XXVII, 206-207)

Allora, come a Cristo fu in piacere,
nel conte Orlando entrò lo Spirto Santo:

levossi ritto, che stava a giacere,
verso di Carlo, che facea gran pianto,
e certo vivo quel corpo pareva
per la vertù de Dio che 'l conduceva.
10
Così Orlando colla spada in mano
inverso Carlo si volse ridendo
e parlò umìle, come corpo umano:
— Re Carlo Mano, tua spada ti rendo. —
Carlo la prese e poi il corpo vano
rimase morto per terra cadendo:
lo spirto si partì e 'l corpo, privo
com'era, cadde morto e non già vivo.
(*Sp.M.* XXXVII, 9-10)

Come Dio volse, Orlando driçossi;
po' prexe Durlindana per la ponta
e dinançi da Carlon *çenochiossi*:
sença parlar ne le sue man l'afronta.
Carlo la prese et el morto caschossi.
Più che de prima a Carlo doglia monta
E tramortì più volte sovra lui.
(*Sp.m.* XXXIV, 19)

Dopo questa attenta opera di rielaborazione condotta a vari livelli per la morte di Orlando, le innovazioni pulciane più significative si concentrano nelle scene dell'arrivo di Carlo Magno a Roncisvalle, poi nell'assedio di Saragozza e infine nella morte di Marsilio e Gano. In primo luogo, Pulci limita l'intervento divino in favore dell'imperatore soltanto nel miracolo dell'arresto del sole e cassa lo spianamento dei monti che pure è riportato dalle due versioni della *Spagna* (*Sp.M.* XXXVI 47-49 e *Sp.m.* XXXIII, 31-39) e anticipato dallo stesso narratore alla fine del primo *Morgante* («spianar si vedrà più d'un monte» XXIII, 50)[142]. Qui, l'autore rivendica la sua presa di posizione esplicita rispetto alle fonti (come avveniva per le ambasciate di Falsero-

[142] Per le informazioni che da questa incongruenza di possono trarre sulla cronologia degli ultimi cantari, cfr. *supra*, cap. III, par. 1.

ne e di Bianciardino e la scena della ceffata a Gano) e presenta la sua versione come l'unica autorevole:

Fermossi il sol, ch'era turbato prima
e dice alcun, ma par supervacano,
benché e' sia aüttor da farne stima,
che le montagne diventorno piano,
ché Carlo aggiunse al suo prego ancor questo.
Ma io qui danno l'aüttore e 'l testo:
175
io me n'andrò con un mio carro a vela
e giugnerò le lepre e' leopardi;
ché in picciol tempo la fama si cela
degli scrittor, quando e' son pur bugiardi,
e rimangonsi al lume di candela
la sera al fuoco annighittosi e tardi,
e gente son prosuntüose quelle,
tanto che Marsia ne perdé la pelle.
(*Morg.* XXVII, 174-175)

Questa presa di posizione si può spiegare, ancora una volta, con una più fedele adesione del poema al dettato biblico, in quanto il miracolo di Giosué narrato nella Bibbia prevede appunto soltanto l'arresto del sole e non lo spianamento delle montagne: «*Stetit* itaque *sol* in medio cæli, et non festinavit occumbere spatio unius diei. Non fuit antea nec postea tam longa dies, obediente Domino voci hominis, et pugnante pro Israel» (Gs. 10, 12-14).

L'ipotesto viene inoltre innalzato verso uno stile alto-tragico nella descrizione del campo di battaglia all'arrivo di Carlo Magno, che viene condotta su un registro macabro e raccapricciante assente nelle *Spagne* e di stampo lucaneo:

E ragguardava i cavalieri armati
l'un sopra l'altro in su la terra rossa,
gli uomini co' cavalli attraversati;
e molti son caduti in qualche fossa,
nel fango in terra fitti arrovesciati;
chi mostra sanguinosa la percossa,

chi 'l capo avea quattro braccia discosto,
da non trovargli in Giusaffà sì tosto;
199
tanti squartati, smozzicati e monchi,
tante intestine fuor, tante cervella;
parean gli uomini fatti schegge e bronchi,
rimasi in istran modi in su la sella;
tanti scudi per terra e lance in tronchi.
O quanto gente parea meschinella!
O quanto fia scontento più d'un padre!
E misera colei che sarà madre!
200
Carlo piangeva, e per la maraviglia
gli trema il core e 'l capo se gli arriccia,
e Salamone strabuzza le ciglia,
Uggieri e Namo ognun si raccapriccia:
perché la terra si vede vermiglia
e tutta l'erba sanguinosa, arsiccia;
gli arbori, i sassi gocciolavan sangue,
sì che ogni cosa si potea dir langue.
(*Morg.* XXVII, 198-199)

Pulci riprende dai testi della *Spagna* anche la maledizione di Roncisvalle (*Morg.* XXVII, 201, da *Sp.M.* XXXVII, 17 e *Sp.m.* XXXIV, 23-24) e il miracolo chiesto da Carlo per il riconoscimento dei cadaveri dei paladini (*Sp.M.* XXXVII, 17) ma anche in questo caso accentua notevolmente il tasso di patetismo delle scene:

Or qui comincia un mar tanto frangente
di pianto e duol, che non sare' creduto:
chi truova il figliuol morto e chi 'l parente,
amico o frate; e quel ricognosciuto,
abbraccia il corpo e l'elmo gli dilaccia
e mille volte poi lo bacia in faccia.
213
Carlo si pose per dolor la mano
agli occhi, quando Astolfo morto vide,
e se potessi, come il pellicano

quando la serpe i suoi nati gli uccide,
lo sanerebbe col suo sangue umano.
Così per tutto quel campo si stride:
Rinaldo piange, Ricciardetto plora;
pensa se Namo anche piangeva allora!
(*Morg.* XXVII, 212-213)

Infine, anche nella conclusione delle vicende, Pulci appare fortemente selettivo riguardo alle scene da ripercorrere nel suo poema. Ad esempio, la battaglia dei Saraceni del re Balugante contro l'esercito di Carlo Magno giunto a Roncisvalle (ben cinquanta ottave nella *Spagna maggiore*, XXXVII, 38-XXXVIII, 42) viene liquidata da Pulci in poche ottave (XVII, 226-234) per passare invece alla narrazione della sezione di suo maggiore interesse, ossia l'assedio di Saragozza, con la cattura del re Marsilio e la messa a ferro e fuoco della città pagana. Anche in questo caso, la descrizione dell'assedio (tramandata dalla sola *Spagna maggiore*) viene notevolmente amplificata attraverso precise strategie retoriche: la distruzione della città viene confrontata con episodi biblici, come la distruzione di Sodoma e Gomorra (XXVII, 254) o la rovina di Gerusalemme (XXVII, 256 e 266), o con scene classiche, come l'assedio di Troia (XXVII, 258), l'assedio di Roma contro i Giudei (XXVII, 259), Sagunto distrutta da Annibale o Cartagine distrutta da Scipione l'Africano (XXVII, 259). Il narratore quindi, attraverso la scelta dei paragoni convocati, si muove su un doppio binario: da una parte restituisce il senso biblico di una città di peccatori giustamente colpita dalla giustizia divina, dall'altra si innalza però anche ai livelli di un patetismo di marca virgiliana che lo porta a provare pietà per la sorte della popolazione vinta:

In questo tempo la reina Blanda
era con Lucïana strascinata:
ella non ha più d'oro la grillanda;
ella era dalla furia traportata;
ella gridava, ella si raccomanda
ch'almen come regina sia ammazzata,
e che non era in questo modo onore
d'un tanto degno e magno imperatore;
250
e pareva la furia di Ericonne,

per modo eran le chiome scompigliate;
e' drappi ricchi e le purporee gonne
eran tutte per terra scalpitate.
O infortunata più che l'altre donne,
venuta al fin d'ogni calamitate!
Tanto ch'io credo questo essemplo basta
della antica miseria di Iocasta.
(*Morg.* XXVII, 249-250)

Le due ultime grandi innovazioni pulciane riguardano la sorte di Gano e Marsilio, nemici giurati dei Cristiani e fautori dell'inganno di Roncisvalle. Il re saraceno, infatti, asserragliatosi nel suo palazzo durante l'assedio di Saragozza, non muore gettandosi volontariamente giù dal balcone per non cadere preda dei cristiani (*Sp.M.* XXXIX, 17-18, la *Spagna minore* invece non rappresenta la morte di Marsilio), ma viene catturato, consegnato a Carlo Magno in persona, da questi scagliato a terra dal balcone e infine suppliziato dai Cristiani:

e funne a Carlo portato di peso.
Carlo lo prese in quella furia pazza
e d'un veron lo gittò in su la piazza;
(*Morg.* XXVII, 245)

Pulci scarta dunque significativamente l'opzione del suicidio eroico per il nemico dei Cristiani e lo consegna alla cruenta vendetta dei paladini, con conseguenze, come si vedrà, interessanti sulla fisionomia del personaggio[143]. Anche la morte di Gano viene rielaborata da Pulci, rispetto alla duplice tradizione presente all'interno delle *Spagne*. Nella *Spagna maggiore* dopo essere stato imprigionato in una torre da Carlo Magno con l'accusa di tradimento, tenta di fuggire, non ci riesce e, dopo essere stato duramente colpito dai paladini, la sua sorte viene decisa tramite un duello tra suo nipote Pinabello, che ne prende le difese, e Terigi, lo scudiero di Orlando; l'ordalia proclama colpevole Gano e lui stesso, ormai senza speranza, chiede di essere ucciso mediante squartamento (*Sp.M.* XL 37-39). Nella *Spagna minore*, invece, il signore di

[143] Cfr. *infra*, par. 3.

Maganza riesce a fuggire di prigione attraverso un'evasione rocambolesca, ma, in preda al pentimento per le azioni commesse, perde lucidità e non riesce a portare a termine la fuga; viene quindi recuperato e, dopo essere stato suppliziato, viene giustiziato per sua stessa volontà sempre per squartamento (XXXIV, 25-31). Pulci concepisce la morte di Gano, la fine dell'anima malvagia di tutto il suo poema, come un altro dei momenti apicali del *Morgante*. Per tale motivo, elimina tutta la sezione romanzesca della fuga riuscita o meno del personaggio, il processo e il duello giudiziale per deciderne la sorte. Come avveniva per lo schiaffo di Ulivieri a Gano e i miracoli chiesti da Carlo a Dio per arrivare a Roncisvalle, anche qui l'autore prende posizione sulla questione ed esplicita la sua decisione con controcanto polemico verso le proprie fonti:

> Or perché alcun qui dice, Ganellone
> sendo con certa astuzia scarcerato,
> che gli apparì sì gran confusïone
> di nebbia che l'avea tutto obumbrato,
> e ritornossi smarrito in prigione,
> ché così lo guidava il suo peccato;
> dico io: non so se confirmar mi debbia,
> per non parere un aüttor da nebbia.
> (*Morg.* XXVIII, 6)

Il riferimento anche verbale che Pulci fa a *Sp.M.* XXXIX, 24 («per la virtù de Dio tutto s'anebbia/con una profondissima gran nebbia») lascia in realtà emergere una sostanziale modifica dell'antecedente: il malvagio traditore non muore infatti attraverso una fine indegna che viene liquidata in una singola ottava nella *Spagna maggiore* (*SP.M.* XL 39), ma subisce un lungo supplizio da parte dei paladini, in una scena al contrario ampia e articolata, che viene enfatizzata dal narratore per dare il senso della giusta punizione divina giunta al termine dell'*escalation* di violenze perpetrate dal personaggio fin dal primo cantare.

Come si evince da questo studio sistematico del lavoro condotto da Pulci con le proprie fonti, a differenza della prima parte dell'opera, dove è attivo il modello dell'*Orlando laurenziano*, nella seconda parte del *Morgante* non vi è un'unica fonte di riferimento ma per lo meno due, coincidenti con le due versioni della *Spagna*, fer-

rarese e parigina. Come si è potuto dimostrare attraverso la ricerca dei debiti a livello contenutistico ed espressivo che si possono rintracciare tra il *Morgante* e questi testi, l'autore fiorentino li conosceva entrambi, li consultò in forma scritta e li tenne con sé come riferimento per tutta la durata della composizione degli ultimi cantari. Il raffronto scena per scena tra le due versioni della *Spagna* ha quindi permesso di entrare nel laboratorio scrittorio dell'autore e poter analizzare l'atteggiamento da lui tenuto nella rielaborazione di questi modelli. Come si è potuto vedere, Pulci, pur mostrando una predilezione per la versione maggiore della 'materia di *Spagna*', attua sostanzialmente una *contaminatio* dei due testi all'interno del proprio poema, prelevando di volta in volta le scene e gli episodi più congeniali alla sua operazione e che trova nell'una o nell'altra versione. Spesso l'intarsio tra le due fonti si può apprezzare anche all'interno di una singola ottava, dove vengono accostati tra loro e fusi in un nuovo insieme anche minimi elementi linguistici appartenenti alle due tradizioni distinte. Pulci inoltre appare decisamente libero nella riscrittura dei propri modelli, spostando le singole scene dalla loro consequenzialità, ricombinandole in una nuova struttura narrativa e intervenendo con innovazioni anche sostanziali sul racconto tradizionale. Queste inoltre, come si è dimostrato attraverso un'attenta ricognizione della memoria intertestuale contenuta nei singoli versi e fino ad oggi non debitamente valorizzata, vengono costantemente fatte interagire con ipotesti biblici ed evangelici e passi scelti del *Paradiso* dantesco così da innalzarle su un piano sacrale e universale.

Lo studio ravvicinato del rapporto con questi modelli di riferimento ha permesso inoltre di tracciare anche le direttrici generali seguite dall'autore nella sua rielaborazione e quindi i dati critici più rilevanti del secondo *Morgante*: un ampliamento quantitativo dei singoli nuclei narrativi; un innalzamento stilistico e tonale delle ottave; un costante intreccio della materia cavalleresca con ipotesti biblici ed evangelici; una maggiore enfasi sul pedale del patetico e del sublime. Da questo punto di vista, dunque, risultano confermati nei fatti la rivendicazione della verità del poema e del nuovo impegno compositivo del suo autore che, come si è visto nel primo capitolo, Pulci rivendica come elementi centrali della sua nuova «fantasia» e che, lungi dall'essere una mera affermazione astratta, riflettono una concreta nuova prassi scrittoria attuata a partire dal cantare XXIV, in poi.

Quello che resta da focalizzare meglio, dopo la lettura del poema condotta in parallelo con le fonti, è la nuova connotazione assunta dai personaggi della vicenda e il nuovo senso generale che l'episodio della Rotta assume attraverso la rielaborazione condotta da Pulci.

3. Le innovazioni pulciane. I personaggi e il senso della vicenda

Pulci, rielaborando le *Spagne* all'interno degli ultimi cinque cantari del *Morgante*, strappa i personaggi della Rotta di Roncisvalle da una fisionomia stereotipata e, attraverso minime ma sostanziali modifiche al racconto tradizionale, conferisce loro una connotazione originale del tutto specifica all'interno del nuovo sistema di senso del poema.

Un primo personaggio che risulta decisamente modificato rispetto alla tradizione della materia di Spagna è il personaggio di Gano. Come si è visto, infatti, nella rielaborazione di Pulci è lui che diviene il vero artefice della sconfitta dei Cristiani; fin da subito scrive lettere ad Antea per esortarla a vendicare la morte del proprio padre da parte dei paladini approfittando dell'assenza di Rinaldo, che è in Egitto (XXIV, 10); è lui che, di fronte al ripensamento di Marsilio di muovere l'attacco congiunto a Carlo, spinge il re ad attaccare i paladini con la scusa che Carlo sta per muovere guerra alla Spagna per spodestarlo e mettere al suo posto Orlando (XXIV, 19-29); è lui che distrae i paladini con «feste e giostra» (XXIV, 33) così da non far loro minimamente sospettare il tradimento che si sta preparando; è lui che accetta di buon grado il suo ruolo di ambasciatore in Spagna e blandisce Falserone per poter organizzare insieme il tradimento.

Gano, che è sulla scena fin dal primo canto del *Morgante* come motore malvagio di intrighi e che è sempre stato l'innesco delle avventure dei paladini, nella seconda parte acquisisce una fisionomia più cupa e fosca ed assurge effettivamente al ruolo di anima nera di tutto il poema: fin dall'inizio decide di sferrare l'ultimo e definitivo attacco ai paladini e mobilita tutte le forze a sua disposizione per portare il regno di Carlo alla disfatta totale. Come si è visto, infatti, la grande innovazione di Pulci al racconto tradizionale è che la responsabilità della Rotta di Roncisvalle cade tutta e interamente su di lui: la decisione di congiurare con Marsilio non è una scelta con-

tingente per vendicarsi della ceffata di Ulivieri ma un piano radicato nella sua cattiva coscienza (rimane «quel ch'egli è sempre stato», *Morg.* XXV, 140; e cfr. *Morg.* XXIV, 48 «l'anima avea già beuto il tòsco:/e non isperi ignun con Dio concordia,/passato il segno di misericordia») e deciso fin dall'inizio per infliggere un colpo decisivo all'impero di Carlo Magno. La proposta di tradimento non viene suggerita da istanze esterne, come Bianciardino, che fa leva sul risentimento del personaggio (*Spagna maggiore*) o da uno spiritello malvagio che instilla in lui il proposito di vendetta (*Spagna minore*), ma è un piano escogitato esclusivamente da Gano a seguito del fallimento delle altre sue manovre diaboliche elaborate a partire dalla sua nuova entrata in scena nel cantare XXIV.

Il personaggio di Gano conosce quindi una decisa evoluzione in senso marcatamente negativo da primo a secondo *Morgante*. Se nella prima parte il personaggio era dominato da sentimenti quali l'invidia cortigiana o l'ingratitudine, a partire dal cantare XXIV, il signore di Maganza si macchia volontariamente e con sua personale deliberazione del peccato di tradimento, ponendosi come artefice di un attacco mortale ai paladini di Carlo Magno. Pulci, fedele anche in questo frangente al poema dantesco, intende il tradimento come il peggior peccato esistente, quello meritevole del punto più basso nell'*Inferno*. Per questo il tema viene così insistito e sottolineato in termini foschi nella seconda parte del poema e, d'altra parte, il cerchio dei traditori viene esplicitamente rievocato da Pulci a *Morg.* XXV, 72 con riferimento all'episodio dantesco di *Inf.* XXXIII, 118-119:

> Orlando in Roncisvalle, come io dico,
> per fare al re Marsilio compagnia,
> che paressi deposto ogni odio antico,
> e il tributo ricevere: il qual fia
> le frutte amare di frate Alberico.
> (*Morg.* XXV, 72)

Nel sistema di senso del poema, il tradimento si identifica come l'azione più infima e, non a caso, lo stesso personaggio di Margutte, che pure viene presentato come ricettacolo di ogni vizio, esclude dai suoi mille peccati proprio quest'ultimo:

Io t'ho lasciato indrieto un gran capitolo
di mille altri peccati in guazzabuglio;
ché s'i' volessi leggerti ogni titolo,
e' ti parrebbe troppo gran mescuglio;
e cominciando a sciòrre ora il gomitolo,
ci sarebbe faccenda insino a luglio;
salvo che questo alla fine udirai:
che tradimento ignun non feci mai. –
(*Morg.* XVIII, 142)

Il peccato viene considerato così tanto spregevole da meritarsi un miracolo di Dio: nel momento in cui Falserone viene ucciso da Orlando, addirittura il corpo del saraceno traditore scompare subito, per non avere sepoltura, e rimane solo la sua corazza:

La gente sua vi corse con gran fretta,
e scesi in terra e distesa la mano,
l'arme trovoron come quando getta
il guscio il granchio, ché drento era vano.
O nuovo caso, o segno, o gran portento,
quanto Iddio abbi in odio il tradimento!
(*Morg.* XXVI 71)

Il lato fosco e totalmente negativo del personaggio viene restituito, ancora una volta con una sua connotazione *sub specie biblica*, e cioè tramite il suo instito paragone con la figura di Giuda. La similitudine tra i due personaggi viene già anticipata nei primi 23 cantari, secondo la retorica canterina degli *exempla* a cui paragonare le azioni dei personaggi: «Gan come Giuda in fronte usa baciarlo» XI 6; «quel traditor ch'è pien d'ogni magagna/ più ch'altro Giuda o che Sinon da Troia» XI 188; «più che Giuda tristo e traditore» XVI 84; ma nella seconda parte questa comparazione diviene sistematica e inoltre il paragone non è più, come nella prima parte, a carico delle percezioni dei singoli personaggi, che enfatizzano le malvagità del traditore, ma viene esplicitamente segnalato dalla voce del narratore, acquisendo maggiore forza enunciativa: «O traditor malvagio, o Scariotto,/tu n'hai pur fatte più che Giuda Cristo!» (XXIV, 34); «tu ciurmi Carlo Mano,/che non cognosce ancor di Giuda i baci» (XXIV, 42); «Poi baciòe Ulivier, come fe' Giuda» (XXV, 4); «e 'l bacio dato come

Scariotto» (XXV, 13); «Io non ti chieggo, come Giuda, argento» (XXV, 65); «Era Gan traditor di sua natura,/prescito più che Giuda Scariotto» (XXV, 69); «Era disopra alla fonte un carrubbio,/l'arbor, si dice, ove s'impiccò Giuda» (XXV, 77); «non dice come a Giuda: "Ad quid venisti?"» (XXV, 114); «io dissi: "O Giuda, noi ti conosciamo!» (XXVII, 167); «questo arbor secco che ci è qui davante,/dove ancor Giuda si fu attaccato» (XXVII, 279).

Al di là delle menzioni esplicite, è evidente come Pulci, per restituire la gravità del tradimento, intrecci sistematicamente la vicenda della Rotta con quella evangelica della Passione di Cristo, favorendo un cortocircuito significativo tra le due figure di traditori e innalzando la storia narrata su un piano biblico e universale. Lo schiaffo di Ulivieri a Gano viene paragonato dal narratore al «dì che Maddalena adora/e sparge a' piedi il prezïoso unguento» (*Morg.* XXIV, 48), cioè al giorno in cui Giuda decide di vendersi e di tradire Gesù (cfr. Mt 26, 6-13; Mc 14, 3-9; GV, 12, 1-8); uno dei prodigi nefasti che seguono il patto tra Marsilio e Gano – come si è visto – è un carrubo che stilla sangue, albero che Pulci riconduce a quello al quale si impiccò Giuda; lo stesso Gano, quando viene interrogato su questo evento da parte dei negromanti che non sanno interpretarlo, si spaventa a sentirsi implicitamente paragonato al traditore di Cristo (*Morg.* XXV, 85).

Pulci, inoltre, per far percepire dietro agli eventi narrati la filigrana dell'episodio biblico, introduce la scena del bacio di Gano a Ulivieri (XXV, 4), assente nella tradizione della *Spagna*, proprio per sottolineare il suo legame con la figura del nemico di Gesù. Il legame viene rafforzato anche sul piano intertestuale, attraverso la ripresa di precise tessere evangeliche tratte proprie dal racconto della Passione: quando Carlo Magno, scoperto finalmente il tradimento, afferma «Voi siete, dico, mondi, ma non tutti,/e parmi or tempo a giudicare a' frutti» (*Morg.* XXVII, 165), riprende evidentemente «Et vos mundi estis, sed non omnes» di Gv. XIII, 10; ancora, il «pigliate adunque questo traditore./Meglio era al mondo e' non fussi mai suto» (*Morg.* XXVII, 166) è una reminiscenza di Matteo XXVI 24: «Vae […] homini illi per quem Filius hominis tradetur: bonum erat ei, si natum non fuisset homo ille» (anche in Marco XIV, 21).

La natura non meramente contingente e cortigiana ma biblico-apocalittica associata da Pulci al tradimento di Gano, viene anche sottolineata dal fatto che nel poema

viene spesso menzionata la punizione divina esemplare per questo tipo di azioni, ovvero la dannazione eterna già inscritta nel progetto divino:

> e so ch'un seggio è per lui preparato,
> e s'io ho la sua vita ben raccolta,
> piangerà le sue colpe in sempiterno
> tosto l'anima trista nello inferno.
> (*Morg.* XXV, 140)

> Al traditor che la tua gente ha morto
> perdona pur, ché sarà ben punito.
> (*Morg.* XXVII, 147)

Proprio per la nuova fisionomia che Pulci vuole conferire al personaggio di Gano – come si è visto – innova profondamente la materia di *Spagna*, eliminando ogni emersione di pentimento (come nella *Spagna minore*), polemizzando contro questa variante della storia (*Morg.* XXVIII, 6), e cassando anche la delega a un duello giudiziale della scelta sulla colpevolezza del personaggio (*SP.M.* XL 24-39). La sua punizione esemplare è inscritta infatti nel piano divino fin dall'inizio e così viene commentata dall'autore:

> Cotal fine ebbe il maladetto Gano,
> ché lo etterno giudicio è sempre appresso
> quando tu credi che sia ben lontano.
> (*Morg.* XXVIII, 15)

Gano non si pente delle sue azioni, non chiede perdono a Carlo, non chiede di essere risparmiato e accetta impassibile la sorte senza battere ciglio. A lui viene dunque riservato un autentico castigo divino e per questo Pulci concentra l'attenzione del lettore su questa scena significativa: prima dello squartamento fatale, al personaggio viene inflitto lo stesso trattamento che aveva ricevuto Astolfo (*Morg.* XI 68) e, per innalzarlo su un piano memorabile, Pulci lo paragona, con scelta in realtà al limite del paradossale, a quello subito da Cristo:

Fece quel carro la cerca maggiore;
e chi si cava pattìn, chi pianelle,
per vedere straziare il traditore
sì che di can non si strazia più pelle:
tanto tumulto, strepito e romore
che rimbombava insin sopra le stelle,
– Crucifigge! – gridando – crucifigge! –
E 'l manigoldo tuttavia trafigge.
(*Morg.* XXVIII, 13)

Se nel caso di Gano si assiste, nel passaggio da *Spagna* a *Morgante* a un ispessimento di questa figura con l'accentuazione dei suoi caratteri negativi e l'amplificazione delle sue azioni con una collocazione in una sfera biblica alta, il personaggio di Marsilio subisce una sorte molto diversa.

Il re saraceno, in entrambe le versioni della *Spagna*, appare come un personaggio epico, magnanimo, forte. Entra personalmente in battaglia a fianco dei soldati (*Sp.m.* XXXI 31 e *Sp.M.* XXXVI 10-11) e le sue imprese vengono cantate in maniera altisonante:

Marsilione entrò nella battaglia:
la lancia abassa e 'l bon cavallo sprona;
e riscontrassi nell'aspra bresaglia
nel frote e pro' Angiolier di Baiona.
Passogli l'arme di piastra e di maglia:
fino di dietro passò la persona.
Morto per terra per quel colpo cade
el paladino di tanta bontade.
11
A cinque tolse Marsilio la vita
inanzi che sua lancia fusse rotta;
poi misse mano a sua spada forbita
e feria per lo campo, che non dotta.
[…]
13
Marsilion come fiero serpente
per lo stormo ferìa da ogni lato
(*Sp.M.* XXXVI 10-11)

Marsilio, grazie al suo ardore guerriero, mette a segno due morti eccellenti, Angiolieri di Baiona e Sansonetto (*Sp.M.* XXXVI 10-13), si vede amputato un braccio dalla spada Durlindana proprio perché ha ingaggiato un duello contro Orlando (*Sp.M.* XXXVI 22-23) e alla fine, una volta vista la disfatta imminente, commette un suicidio eroico (*Sp.M.* XXXIX, 17-18). Tutto al contrario, la figura di Marsilio perde i suoi connotati epico-sublimi nel *Morgante* e, tramite piccole ma essenziali modifiche al racconto, viene ridotto a un personaggio vile e meschino. Negli ultimi cantari, infatti, Marsilio non entra mai concretamente in battaglia contro i paladini e non è mai protagonista di scene eroiche: uccide Angiolieri di Baiona (XXVII, 13), personaggio minore, ma non è lui ad essere artefice dell'uccisione più importante di Sansonetto, che – come si è visto – viene amplificata da Pulci e resa scena apicale della Rotta (l'amico di Orlando viene infatti ucciso dal gigante Grandonio, *Morg.* XXVII, 10). Per la gran parte delle scene di cui è protagonista, Marsilio viene raffigurato in momenti, tutti originali pulciani e non presenti nei modelli, di viltà, di paura, di meschinità e di ipocrisia: Marsilio, infatti, fin dall'inizio della battaglia vede l'esercito in pericolo e dubita di Gano (XXVI 95-96); ha paura per i segni infausti seguiti alla stipula dell'accordo con Gano e, in preda al panico, decide di convocare i negromanti (XXXV, 72-81); si lamenta per due volte della sua sorte (XXXV, 116-117 e 120-123); per ben tre volte, di fronte a Orlando che lo cerca per ucciderlo, non ingaggia un duello con lui e fugge, «tanto era ancor d'Orlando impaürato» (XXVII, 37-39; 71; 98); esorta i suoi uomini a una guerra di conquista contro tutta l'Europa in nome della fede saracena ma è pronto lui stesso a rinnegare il proprio credo non appena vede le sorti dei Cristiani volgere in meglio (XXVI 116-117).

Se Gano, nel nuovo sistema di senso del *Morgante*, assume un ruolo di spessore quanto meno come demonio incarnato, Marsilio non ha una caratura paragonabile a quella del signore di Pontieri e viene connotato come un personaggio vile, meschino, con un'esplicita palinodia di quanto narrato in precedenza[144]:

[144] Questa connotazione vile e ipocrita del personaggio che, come si vede, viene esplicitamente ricercata da Pulci rispetto ai propri modelli potrebbe corroborare l'ipotesi, avanzata da Paolo Orvieto e accettata in maniera pressoché unanime dagli studi successivi, che dietro il personaggio del re sarace-

Era Marsilio un uom che in suo segreto
credea manco nel Ciel che negli abissi:
bestemmiator, ma bestemmiava cheto;
pur questa volta volle ognuno udissi;
e se fu anche gentile e discreto,
come in altro cantar già dissi e scrissi,
io il dico un'altra volta, e parlo retto,
ché questo non emenda altro defetto:
119
ché e' sapeva anche simulare e fignere
castità, santimonia e devozione,
e la sua vita per modo dipignere
che il popol n'ebbe un tempo espettazione.
(*Morg.* XXVI 118-119)

Anche in questo caso la morte del personaggio viene a esplicitare la sua vera natura (e si ricordi che per Pulci «il fin mostra d'ogni cosa il tutto», cfr. *Morg.* XXVIII, 1): Marsilio, nel *Morgante*, non commette il suicidio eroico per non finire in mano dei cristiani («per gran superbia che al cuor gli balestra/col capo in giù gettossi in sulla scala», *Sp.M.* XXXIX, 17) ma si chiude impaurito nel suo palazzo dove viene poi catturato dai paladini; meschino e traditore fino all'ultimo, implora i paladini di non ucciderlo all'istante proponendo loro in cambio di vendere il suo alleato Bianciardino (XXVII, 245-246); ipocrita verso la stessa fede che predica, chiede fino alla fine di poter essere battezzato così da scampare alla morte (XXVII, 275). In chiusura, come massima ingiuria e morte ingloriosa, viene quindi condannato non a un supplizio a suo modo onorevole come quello di Gano (che ha il suo precedente in quello di Astolfo e si circonda anche di un'atmosfera cristologica) ma a una morte vile per impiccagione all'albero del carrubo («Carlo rispose che volea impiccarlo/(ché il tradito-

---

no si nasconda in realtà la nuova figura egemone della cultura medicea e avversario di Pulci, Marsilio Ficino. L'ipotesi è suggestiva e probabile ma non mi trovano personalmente d'accordo tutte le ipotesi avanzate dallo studioso di 'doppia lettura', letterale e allegorico-biografica, di passi degli ultimi cinque cantari. Cfr. P. ORVIETO, *Per un'interpretazione allegorico-polemica dei cantari XXIV-XXVIII,* in ID., *Pulci medievale*, cit., pp. 244-283. Sul contrasto tra Ficino e Pulci, cfr. anche *infra*, cap. III, par. 2.

re al capestro si fida)/a quel carubbo, come Scariotto/dove egli aveva ogni cosa condotto», XXVII, 267)

Nella sfera dei personaggi, le innovazioni più significative riguardano, infine, Orlando e Carlo Magno, che appaiono fortemente modificati rispetto ai loro ruoli tradizionali e accuratamente riconfigurati rispetto alle loro sembianze nella prima parte del poema. Come si è visto, dall'eroe collerico e avventuroso dei cantari I-XXIII, Orlando diviene negli ultimi cantari martire della fede e *figura Christi*. Come per Gano con Giuda, il suo legame con la figura di Cristo viene sottolineato in maniera sistematica da parte dell'autore, sia sul piano esplicito del paragone sia su quello allusivo-intertestuale. Il percorso di iniziazione progressiva e di perfezionamento interiore che, come ha ben mostrato Alessandro Polcri[145], il personaggio compie per tutta la prima parte del poema, giunge al suo apice proprio negli ultimi cinque cantari, quando l'eroe compie le azioni che, come previsto fin dall'inizio del poema, lo consegnano al cielo di Marte nel *Paradiso*:

> Non so se Rafael con lui sarà:
> credo che sì, ché non dovea lasciarlo;
> forse che no; ma più tosto verrà
> cogli altri in paradiso accompagnarlo,
> dove l'anima giusta e benedetta
> nella gloria de' martiri s'aspetta
> (*Morg.* XXV, 100)

La presenza di Orlando alle guerre di Spagna viene giudicata provvidenziale e necessitata da Dio:

> venisti, e bisognòe la tua persona,
> ché così era già pronosticato,
> come a Troia d'Acchille si ragiona
> (*Morg.* XXVII, 137)

---

[145] Cfr. A. POLCRI, *Percorsi allegorico-morali nel Morgante*, in ID., *Luigi Pulci e la Chimera*, cit., pp. 67-194.

Orlando stesso, *alter Christus* come nella *Chanson de Roland*, è consapevole della sua missione, preconizza già la sua morte in quanto sacrificio espiatorio per salvare l'umanità e rivendica lui stesso per sé la responsabilità del martirio per la salvezza della Cristianità. È il personaggio in prima persona che si paragona a Cristo e a Isacco, che nella tradizione esegetica biblica, fin dai Padri della Chiesa, veniva interpretato come una *figura Christi*[146]:

> Credo che Orlando, come antico e saggio,
> cognosceva il suo mal già presso alfine,
> ma non mostrava nel volto il coraggio;
> ed aspettava corona di spine
> *omai* di Spagna e 'l tributo e l'omaggio;
> (*Morg.* XXVI 7)

> Quant'io per me, qual mansüeto agnello
> me ne vo come Isac al sacrificio,
> bench'io vegga già fuor tutto il coltello
> (*Morg.* XXXVI 29)

Il lettore, mediante il riconoscimento di Gano e di Orlando come *figurae* rispettivamente di Giuda e di Cristo, è dunque chiamato ad andare oltre il piano letterale della vicenda narrata, a osservare in filigrana il racconto di una vicenda più alta ed universale e a prestare alle scene un sovrasenso simbolico, che se, come propone Polcri, scorre già sotto traccia nei primi cantari, qui diviene evidente e sottolineato dal narratore.

En passant, non si può non constatare come lo stesso processo di raffinamento si riscontri anche per il personaggio eponimo del poema, che da gigante irrequieto e spesso indisciplinato diviene strumento nelle mani di Dio per raddrizzare i torti in terra:

---

[146] Cfr. almeno ISIDORO DI SIVIGLIA, *Allegoria quaedam Scripturae Sacrae*, in *Patrologia Latina*, cccxi, col. 250, n. 5: «Quis ergo in Abraham, ut praedictum est, per illam immolationem figurabatur, nisi Pater excelsus? Quis in Isaac, nisi Christus?».

facesti, come a Dio perfetto amico,
mentre ch'egli era il tuo Morgante teco,
forse lo spirto del quale è qui meco:
139
il qual nel Ciel ti farà compagnia
come soleva un tempo fare al mondo,
perché tu il dirizzasti per la via
che lo condusse al *suo stato giocondo*.
E perch'io intendo la tua fantasia
poi ch'io dissi "Morgante", io ti rispondo:
tu vuoi saper di Margutte il ribaldo:
sappi che egli è di Belzebù giù araldo;
140
e ride ancora, e riderà in etterno
come solea, ma tu nol cognoscesti,
ed è quanto sollazzo è nello inferno.
(*Morg.* XXVII, 138-140)

È dunque l'autorità stessa dell'arcangelo Gabriele che identifica in Morgante un «a Dio perfetto amico» come lo è Orlando, anche lui assunto «nel Ciel» come lo sarà il paladino e in uno «stato giocondo». L'autore istituisce un evidente parallelo con la prima parte del poema e invita il suo lettore ad apprezzare l'evoluzione dell'opera e dei suoi personaggi verso l'acquisizione del loro significato finale, la realizzazione della loro essenza.

Sotto questo punto di vista si spiega anche la trasformazione forse più evidente tra prima e seconda parte dell'opera, quella cioè che interessa il personaggio di Carlo Magno. A partire dal cantare XXIV, il re franco perde del tutto i suoi connotati di vecchio rimbambito e sciocco, incapace di reggere le redini del potere e continuamente sotto lo scacco degli inganni cortigiani. Al contrario, viene accentuato nelle sue valenze di vecchio saggio, di imperatore onesto e virtuoso messo alla prova dalla sorte. Anche in questo caso, Pulci mira quindi a rendere manifesta una evoluzione netta del suo personaggio e a raddrizzare il suo poema, riportandolo alle intenzioni iniziali di esaltazione degli eroi della cristianità come «nella sua Comedìa Dante […] dice,/e mettelo […] in Ciel felice» (*Morg.* I, 8).

Al posto del «vecchio rimbambito e pazzo» tipico della prima parte (*Morg.* XI 113; «rimbambito» riferito a Carlo Magno ricorre anche a *Morg.* XIII, 23; XXII, 29), che può essere scalzato dal trono da Rinaldo in preda all'ira ed è costretto «per paura» a cercare scampo presso la casa di Alda la Bella (*Morg.* XI 114), si sostituisce un venerando saggio, che viene descritto con rispetto e venerazione da parte del narratore («increscemi di Carlo, che è pur vecchio», *Morg.* XXIV, 4) e con espressioni cariche di memoria letteraria («Carlo si stava in Parigi contento;/era già vecchio e pur *canuto e bianco*», *Morg.* XXIV, 35, con ripresa di *RVF* 16). Anche Orlando lo definisce il «buon Carlo vecchio» e come uno dei «servi» di Dio «in ch'io mi specchio» (*Morg.* XXVII, 130). La modifica della dignità del personaggio si ha anche a livello onomastico, in quanto la formula «Carlone», attestata nei primi ventitré cantari (*Morg.* X, 88; X, 133; XI, 46; XI 79), viene del tutto abbandonata negli ultimi cinque; ad essa, specularmente, viene a sostituirsi la forma non alterata o la versione «Mainetto», il soprannome di Carlo giovane, presente con 6 occorrenze soltanto nella seconda parte[147].

Il personaggio, inoltre, sganciato da un ritratto ridicolo e innalzato su un piano serio-sublime, a partire dal cantare XXIV, non viene più biasimato da parte del narratore o degli altri paladini, ma al contrario viene sempre confermato nella sua condotta e viene giustificato nelle sue motivazioni. Ad esempio, la sua decisione di mandare Gano a trattare la pace con Marsilio, errore fatale che determina la Rotta, non viene condannata dall'autore come un colpevole obnubilamento, ma viene giustificato come una valutazione lucida, ancorché errata, della capacità di Gano di poter risolvere al meglio la situazione:

> Pareva a Carlo a suo modo di pignere
> un uom, com'era Gan, da queste pratiche,
> da saper ben dissimulare e fignere,
> dove a trattar s'avea cose rematiche;
> (*Morg.* XXV, 7)

[147] Cfr. XXIV, 27; XXV, 32; XXV, 55; XXV, 71; XXVII, 281; XXVIII, 54.

Il suo errore non viene descritto come l'ennesima scempiaggine da parte dell'imperatore rimbambito ma come un errore inevitabile data la lunga sequela di inganni di Gano:

> Ma benché questa andata ognun pur danni,
> lo imperator non vi ponea l'orecchio:
> ché, quando egli è barbato per molti anni,
> convien che molto possi un error vecchio,
> e par di se medesimo s'inganni
> chi s'è sempre veduto in uno specchio
> (*Morg.* XXV, 6)

Carlo Magno assume inoltre, sotto la penna di Pulci, una caratura epico-sublime impensabile per la prima parte e anche per le fonti della *Spagna*. L'imperatore, infatti, per la prima volta, partecipa ad alcune scene belliche, dimostrando tutto il suo valore. A *Morg.* XXIV, 128, nel pieno della battaglia della Senna e nonostante la tarda età (esplicitamente sottolineata da Pulci), scende in campo contro Antea e il suo esercito e inizia a combattere per ispirazione divina:

> E chi arebbe creduto che il vecchione
> Carlo tener non si potessi in posa?
> Credo che da Dio fussi spirazione:
> la bella spada chiamata Gioiosa
> tanti ne fésse il dì sopra l'arcione
> che la terra e sé fece sanguinosa;
> e da quel giorno poi lo imperatore
> questa spada mai più non trasse fore.
> (*Morg.* XXIV, 128)

Ancora, Carlo Magno mostra tutto il suo valore nell'uccisione di Balugante, nell'assalire la reggia di Marsilio a Saragozza e nell'infliggere la giusta punizione al re saraceno:

> Balugante transcorse tra' cristiani
> perché il cavallo a forza Io transporta.
> Carlo, che il vide, con ambo le mani

alzò la spada, e tanto sdegno il porta
che disse: – Tu n'andrai fra gli altri cani! –
tanto che cadde come cosa morta;
e come Balugante in terra cade,
sùbito addosso gli fur cento spade.
(*Morg.* XXVII, 231)

Carlo aveva con seco uno squadrone
e Durlindana sanguinosa in mano;
corse al palazzo di Marsilïone
gridando: – Ove è quel malvagio marrano? –
E dismontato in sul primo scaglione,
la scala combatté di mano in mano,
e come Orazio gran punta sostenne,
tanto che insino in su la sala venne.
(*Morg.* XXVII, 244)

La nobilitazione dell'imperatore passa anche attraverso l'opportuno utilizzo di similitudini di marca epica («come Orazio») ed è lo stesso Orlando che nella sua orazione esalta l'impero di Carlo Magno come virtuoso e giusto:

E' m'incresce che Carlo in sua vecchiezza
vedrà forse pur fine posto al regno
di Francia bella e d'ogni gentilezza,
perch'egli è stato imperator pur degno.
(*Morg.* XXVI 31)

e l'autorità dell'arcangelo Gabriele conferma che l'imperatore avrà il suo posto nel paradiso dantesco, nel Cielo di Marte, dove risiedono le anime di coloro che combatterono e morirono per la fede:

Carlo pe' merti suoi devoti e giusti
confirmato è nel corno della Croce
con Iosüè, con tutti i suoi robusti,
d'accordo tutti in Cielo a una voce;
e tu sarai con lui qual sempre fusti.
Vedi quel sol, che parea sì veloce,

che non si cala all'occeàn giù in fretta,
e già venti ore il tuo signore aspetta.
(*Morg.* XXVII, 146)

La morte di Carlo Magno viene narrata in maniera eccelsa e come un ritorno della sua anima a Dio e al Paradiso:

Ma perché morte a nessun mai perdona,
non riguardando a tanto imperatore,
poi ch'egli ebbe tenuta la corona
quaranzette anni con supremo onore,
l'anima sua il secolo abbandona,
e ritornossi a quel lieto Fattore
che si ricorda ristorare in Cielo
i giusti e' buon, come dice il Vangelo.
(*Morg.* XXVIII, 49)

L'apice del processo di nobilitazione del personaggio si ha con l'ultimo cantare, nel quale Pulci riprende il modulo convenzionale della profezia encomiastica tipica del genere epico[148] per esaltare le imprese di Carlo Magno. Pulci per narrare le imprese di tutta la vita dell'imperatore parafrasa le opere di Donato Acciaiuoli e Ugolino Verino[149], affidandole nella finzione ai citaristi Lattanzio (XXVIII, 53-66) e Alcuino (XXVIII, 67-103), e traducendole in ottave anaforiche, di matrice canterina, particolarmente enfatiche:

O protettor del buon Cefas in terra,
o defensor delle cristiane squadre,
o santa spada a gastigar chi erra,
o Moïsè del popol di Dio padre,
o Papirio Cursor famoso in guerra,

---

[148] Cfr. ad esempio VIRGILIO, *Eneide*, VI.

[149] Cfr. rispettivamente D. GATTI, *La 'Vita Caroli' di Donato Acciaiuoli. La leggenda di Carlo Magno in funzione di una "historia" di gesta*, Bologna, Pàtron, 1981 e U. VERINO, *Carlias. Ein Epos des 15. Jahrhunderts*, edizione critica a cura di Nikolaus Thurn, München, W. Fink, 1995.

o Scipio amico all'opere leggiadre,
o fido specchio ove ogni ben s'è mostro,
o fama, o pregio, o gloria al secol nostro!
(*Morg.* XXVIII, 87)

O quante cose magne io non replìco!
ché, come il sole in ogni parte luce,
a conseguir famose opere e degne
in ogni luogo apparîr le sue insegne
(*Morg.* XXVIII, 93)

Anche nel caso di Carlo Magno, come accade per Orlando, l'esaltazione del personaggio passa attraverso la sua identificazione con eccezionali figure della Cristianità. L'imperatore viene infatti paragonato a «Domenico e Francesco» (*Morg.* XXVIII, 39), cioè a coloro che «abbin tanto operato per la fede» e a Giobbe, grazie alla sua forza nella sopportazione delle sventure (*Morg.* XXVII, 196: «e disse: – Pazienza! – come Giobbe»). L'imperatore, inoltre, viene rappresentato da Pulci come un uomo provvidenziale, che assume su di sé le sventure volute da Dio, si dona al sacrificio di sé e dei suoi fedeli fidando nel piano sovrannaturale che potrà condurre alla salvezza dell'umanità. In questo modo, anche Carlo Magno diviene come Orlando un *alter Christus*, provvidenzialmente votato ad immolarsi per salvare la Cristianità dal peccato. Non a caso, il paragone tra Carlo e Cristo viene esplicitato a *Morg.* XXIII, 53, quando le due figure vengono accostate: «O Carlo, presto sarai in gran tormento./O Iddio, la terra già triema e l'abisso:/credo Tu sia di nuovo crocifisso». Il re dei Franchi viene inoltre spesso accomunato a Orlando nella sua figura di nuovo Cristo, prostrato dalle difficoltà della sorte e chiamato provvidenzialmente a soffrire per garantire la salvezza del suo popolo:

«O Carlo, presto sarai in gran tormento»
(*Morg.* XXIII, 53)

«Carlo, avventurato presto in Cielo,
tu sarai tribolato al mondo ancora,
che pur pensando al cor mi nasce un gelo!»
(*Mg* XXIV, 5, 1-4)

L'esistenza di Carlo e la sua determinazione della Rotta vengono dunque viste come una missione provvidenziale di riscatto dell'umanità dal peccato, e vengono descritti, cristicamente, come una evento salvifico nei confronti degli uomini, avendo avuto il compito di sottrarli dagli abissi:

ché se non fussi stato a' lor confini
Carlo a pugnar per la fede di Cristo,
forse saremo ognun maümettisti:
ergo, Carole, in tempore venisti.
(*Morg.* XXVIII, 38)

ché il popol de' cristiani stava fresco;
se non che Iddio a' buon servi concede,
perché ogni cosa è da lui preveduto,
sempre al tempo opportun debito aiuto.
(*Morg.* XXVIII, 39)

O gloria al secol prisco, o lume, o specchio,
o difensor della cristiana fede,
o santo Carlo, o ben vivuto vecchio,
dell'alta fama di tua stirpe erede,
tu taglieresti a Malco l'altro orecchio!
Così fa chi in Gesù si fida e crede;
e bisognava al mondo tu venissi
per cavarci di nuovo degli abissi.
(*Morg.* XXVII, 230)

Sia Orlando che Carlo Magno divengono dunque, nella fine dell'opera, personaggi ad evidente caratura cristologica ed effettivamente *figura* di ciò che è il loro destino ultraterreno già menzionato dal poeta nell'*incipit* del poema, e cioè anime destinate a essere accolti in Paradiso, nel cielo di Giove, dove risiedono gli «spiriti […] beati, che giù, prima/che venissero al ciel, fuor di gran voce,/sì ch'ogne musa ne sarebbe opima» (*Par.* XVIII, 31-33). Per loro è stato prefigurato fin dall'inizio un destino sacrificale inscritto nel piano divino per garantire la salvezza. È molto interessante, i-

noltre, come una delle sezioni polemiche che – come si è visto – puntellano gli ultimi cantari del *Morgante* venga appositamente introdotta da Pulci a proposito dell'ingenuità di Carlo Magno di fronte all'inganno di Gano per smarcare ogni accusa di inverosimiglianza e far capire come anche il fatto che Carlo abbia creduto al signore di Maganza determinando così la Rotta di Roncisvalle è inscritto in un piano sovrannaturale, in un disegno divino già concepito e necessitato:

> Or forse tu, lettor, dirai adesso
> come e' gli abbi creduto Carlo Mano.
> Io ti rispondo: era così permesso;
> era nato costui per ingannarlo
> e convenia che gli credessi Carlo.
> (*Morg.* XXVIII, 15)

Oltre a – come si è visto – la studiata evoluzione dei singoli personaggi, un altro dato centrale degli ultimi cantari e che costituisce una innovazione pulciana rispetto alle fonti e alla prima parte dell'opera è proprio il tema della necessità divina degli eventi e il senso di inevitabilità che grava sulle azioni dei singoli personaggi. Essi sono così scolpiti e strutturati nella loro fisionomia proprio perché rispondono a ruoli e azioni per loro già stabiliti da Dio e a cui essi devono consapevolmente uniformarsi («si che e' non val Malagigi riveli,/ché siam governati da' Cieli», *Morg.* XXIV, 170)

Da questo punto di vista, come osserva suggestivamente Giorgio Manganelli, la seconda parte del *Morgante* è davvero il poema in cui «tutto è già accaduto, e non mai accaduto»[150], pervaso dal senso dell'ineluttabile e da un destino già scritto che muove le azioni dei personaggi, nei diversi episodi del male di Gano, del martirio di Carlo Magno e Orlando, della punizione di Gano per le sue malvagità. Pulci, da par suo, sottolinea sistematicamente questo clima di ineluttabilità delle singole azioni, anticipando costantemente il loro esito al lettore. Il tradimento di Gano, con la sua conseguente punizione esemplare, ad esempio, è già annunciato a *Morg.* XXII, 188: «Lascia pur volger le volubil rote/a quella che nel Ciel tutto ha veduto/ed anco al tra-

[150] G. MANGANELLI, *Un'allucinazione fiamminga: il Morgante maggiore raccontato da Manganelli* [1972], a cura di Graziella Pulce, Roma, Socrates, 2006, p. 23.

ditor d'ogni fallenzia/serberà a tempo la sua penitenza». Lo stesso Malagigi preannuncia la sconfitta di Roncisvalle per opera di Gano però non viene creduto, venendo paragonato dall'autore a Cassandra che preannunciò il disastro di Troia ma non essendo presa sul serio fu costretta ad assistere inerme alla strage del suo popolo. La natura già scritta delle vicende, la loro preconizzazione da parte di Malagigi, tutti particolari assenti nella tradizione della *Spagna*, rafforzano il senso di determinazione provvidenziale in cui si collocano gli eventi e innalzano il racconto a una condizione apocalittica e immodificabile:

E Malagigi avea di nuovo fatto
l'arte, e sapea ciò che diceva Gano,
e dicea con Orlando: – O Carlo matto
(ché non si può chiamar più Carlo Mano),
tutti sarete mal contenti un tratto. –
E così fu dello imperio troiano,
poi che l'ultimo termin fu veduto,
che non era a Cassandra il ver creduto.
(*Morg.* XXIV, 169)

Era il tempo venuto al tristo pianto
che Malagigi avea predetto tanto
(*Morg.* XXV, 6)

Poi che l'ultimo giorno è pur venuto
che Malagigi ha più tempo temuto.
(*Morg.* XXVI 1)

Or son le profezie di Malagigi
adempiute per sempre a questa volta!
(*Morg.* XXVI 10)

O Malagigi, or t'avess'io creduto!
Omè, tu eri pur del ver pronostico!
(*Morg.* XXVII, 166)

Malgigi è quel che lo cognosce appunto,

e mille volte pur te l'ha già detto;
e che e' dovessi il campo stare in punto
gridato ho tanto, ch'io n'avea sospetto.
Non m'hai creduto: ora è quel tempo giunto
che tanti annunzII, tristi hanno predetto
(*Morg.* XXVI 22)

Oltre al mago Malagigi, anche altri sono i personaggi che preconizzano la propria sorte, come Ulivieri, che, prima della battaglia, fa un «molto terribil sogno/ tanto che messo gli aveva sospetto» (*Morg.* XXVI 6, la scena ancora una volta non è presente nella *Spagna*) e come Orlando, il quale – come si è visto – non è colto di sorpresa dall'agguato di Roncisvalle, in quanto è già a conoscenza del destino scritto per lui e a questo va consapevolmente incontro:

Credo che Orlando, come antico e saggio,
cognosceva il suo mal già presso alfine,
ma non mostrava nel volto il coraggio;
ed aspettava corona di spine
omai di Spagna e 'l tributo e l'omaggio;
e poco vaglion le nostre dottrine,
però che quando un gran periglio è presso,
difficil molto è consigliar se stesso.
(*Morg.* XXVI 7)

Credo, Rinaldo mio, s'io non m'inganno,
ch'oggi tutti morremo in questa valle;
benché tanti pagan prima morranno
che sempre si dirà di Runcisvalle
(*Morg.* XXVII, 110)

Oltre al disastro dei paladini, anche la punizione di Marsilio e degli abitanti di Saragozza viene esplicitamente annunciata dal narratore:

Ma così tosto sarà ancor dolente
questa città [Saragozza], ch'oggi parea sì in calma
e reputava il suo salvator Gano,

che dovessi portar la pace in mano
(*Morg.* XXV, 24)

In conclusione, dunque, in questo paragrafo si è visto come Pulci intervenga in maniera incisiva nella rielaborazione della materia di Spagna: sul piano della fisionomia dei suoi personaggi, per esplicitare di volta in volta i loro comportamenti e conferire loro una caratterizzazione ideologica ben precisa e individuata, a differenza di quanto poteva leggere nelle fonti; e a livello di senso della storia, innalzandola su un piano biblico-religioso e presentandola come una serie di eventi tutti già previsti e inscritti in un disegno provvidenziale che, ancorché inconoscibile, viene consapevolmente accettato dai personaggi. In definitiva, Pulci ambisce a innalzare la storia della Rotta così come tramandata dalle fonti su un piano di maggiore complessità semantica e problematicità ideologica: il narratore polemico del secondo *Morgante* interviene direttamente nella vicenda almeno in tre casi (come mai Carlo si fidò di Gano pur conoscendo la sua propensione al tradimento; come mai Gano si decise a tradire pur sapendo che sarebbe andato incontro alla condanna a morte; perché Orlando accettò di essere lui capo della spedizione in Spagna) per colmare le lacune di senso presenti nel racconto tradizionale e presentare a chiare lettere l'intepretazione degli eventi sottesa alla sua narrazione. Significativo, a questo proposito, è il commento che fa Erich Auerbach alla *Chanson de Roland* proprio mettendo in luce certe apparenti incongruenze della storia: «La poesia, da parte sua, non spiega e non analizza in alcun modo ciò che vi è di enigmatico in questo [perché Carlo si decida ad accettare la proposta di Gano di mettere Orlando nella retroguardia nonostante presagisca un suo inganno, *n.d.R.*] e in altri fatti […]. Il poeta non spiega nulla, ma tutto ciò che succede è espresso con tanto vigore paratattico da convincere che nulla potrebbe succedere diversamente e che non ci sia bisogno di legami chiarificatori. Ciò si riferisce non solo agli avvenimenti ma anche ai principi che ispirano i personaggi nel loro agire»[151]. Questa stessa struttura arcaica di giustapposizione paratattica degli eventi senza spiegazione è presente anche all'interno delle fonti utilizzate da Pulci e

[151] E. AUERBACH, *Nomina di Orlando a capo della retroguardia*, in ID., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1956], Torino, Einaudi, 2000, vol. I, pp. 112-113.

l'autore del secondo *Morgante*, con gli interventi che si sono visti, mira proprio a sviluppare quei «legami chiarificatori» di cui parla Auerbach e che mancano nei testi di riferimento. Come si è visto, lo snodo concettuale individuato dall'autore per dare pienezza di senso e verosimiglianza al racconto è la natura ineluttabile e predeterminata degli eventi e la consapevole adesione dei singoli personaggi al destino già scritto per loro, tema che, in termini di *inventio*, consiste appunto nel principale valore aggiunto del secondo *Morgante* rispetto alla tradizione. Se, giusti i rilievi di Auerbach, l'epica cavalleresca di riferimento appare apodittica, schematica e aproblematica, Pulci interviene proprio su quei punti deboli del racconto per ri-connotarli in maniera più verosimile e più complessa sul piano ideologico: la natura 'alta' del secondo *Morgante* deriva anche da questo nuovo aspetto problematizzante e dubitativo assunto dalla vicenda per opera del suo autore.

Nel prossimo paragrafo si cercherà di trarre le somme dalla folta messe di dati testuali raccolti fin qui mediante il sistematico raffronto con le fonti seguite da Pulci, cercando di delineare più precisamente il *modus operandi* di Pulci, l'*intentio* generale che muove la riconversione del poema con l'addizione degli ultimi cinque cantari e, infine, la nuova fisionomia generale che esso assume con la sua chiusura.

4. Le innovazioni pulciane. Dinamiche dell'intertestualità

Tracciando le conclusioni dei dati raccolti nei precedenti paragrafi, si può fare un bilancio delle dinamiche intertestuali che Pulci stabilisce, nel secondo *Morgante*, con la fonte precedente. Come si è visto, infatti, il rapporto tra i due testi è molto più complesso e libero rispetto alla prima parte del poema, dove la filigrana dell'*Orlando laurenziano* è ravvisabile in maniera più costante e decisa dietro gli episodi dei cantari pulciani[152].

[152] Come si è detto, tuttavia, la questione del rapporto tra i due testi è ancora controversa ed è stata riproposta ancora in tempi recenti la tesi della posteriorità del poema anepigrafo laurenziano rispetto al *Morgante*, come in P. ORVIETO, *Pulci. Luigi e una famiglia di poeti*, cit. Pur senza entrare nel merito della questione, come si evince, la prospettiva di chi scrive è maggiormente incline alla tesi tradizionale del Rajna. Sulla rielaborazione da parte di Pulci degli episodi dell'*Orlando*, cfr. gli studi già

In primo luogo, l'autore non riprende lo scritto antecedente *in toto* ma attua una rigida eliminazione di diverse scene dall'ipotesto non ritenute in linea con la propria creazione, cassando soprattutto scene o dettagli meno sublimi, non confacenti al contenuto epico serio e legati alla dimensione basso-corporea (come il sonno di Orlando nel momento dell'attacco saraceno, l'ambasceria di Candia figlia di Marsilio per distrarre i paladini, l'invio di donne ai soldati cristiani per distrarli). Pulci dunque non è, come afferma Orvieto, «del tutto ossequiente alla tradizione per il contenuto»[153] ma anzi ha una prassi rielaborativa piuttosto accentuata.

Le scene che, al contrario, vengono selezionate *ad hoc* dall'una o dall'altra versione della *Spagna* subiscono nella riscrittura pulciana una significativa amplificazione quantitativa, così da renderli momenti centrali della vicenda e farli emergere in maniera monumentale sul basso continuo delle altre vicende: è il caso della morte di Orlando, del colloquio di Gano con Marsilio e Bianciardino, della scena dei prodigi funesti, della morte del cavallo Vegliantino, tutte scene ampie, epico-patetiche e che vengono enfatizzate da Pulci per renderle ciascuna un *punctum* isolato della narrazione[154]. Alla struttura narrativa ordinata e quasi simmetrica della *Spagna*, fatta di cantari tutti della stessa lunghezza e di tante scene di piccola estensione inanellate l'una con l'altra, Pulci oppone una nuova sequenzialità narrativa, insofferente di ogni proporzione geometrica e fatta di singoli blocchi di eventi apicali, dominati da una sovrabbondanza di *inventio* e legati tra loro da uno schema di scene al contrario più inerti, anodine e più pedisseque nei confronti della tradizione. La lunghezza esosa e del tutto sproporzionata della seconda parte del *Morgante* rispetto alla prima e rispetto ai poemi cavallereschi del tempo balza immediatamente all'occhio come testimonianza lampante di questa prolissità dell'ultimo Pulci, di questa «altra fantasia» insa-

---

citati, D. DE ROBERTIS, *Una toppa per l'«Orlando» laurenziano* (1954-55), cit., R. CESERANI, *L'allegra fantasia di Luigi Pulci e il rifacimento dell'«Orlando»*, cit. e ID., *Un episodio cavalleresco dell'«Orlando» rifatto nel «Morgante» di Luigi Pulci*, cit.

[153] P. ORVIETO, *Pulci medievale*, cit., p. 273

[154] Sul concetto di *punctum*, che trova origine in R. BARTHES, *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003, soprattutto pp. 43-61 e che si è diffuso soprattutto nell'analisi cognitiva delle opere letterarie con la traduzione di *elemento attrattore*, cfr. A. CASADEI, *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze cognitive*, B. Mondadori, Milano 2011.

ziabile, irrequieta e fatta di una ridondanza contenutistica di gusto quasi proto-barocco.

La sovrabbondanza che l'autore vuole dare al proprio racconto per esaurire il dicibile nella sua completezza e innalzarlo verso le vette della «tragedìa» si sostanzia anche in un altro fenomeno del rapporto intertestuale tra *Morgante* e *Spagna* e già attivo nei primi ventitré cantari, ovvero la duplicazione degli episodi dell'ipotesto (le ambascerie da Marsilio a Carlo, le allocuzioni a Roncisvalle), o addirittura già presenti nel *Morgante* (la descrizione del padiglione di Luciana, il supplizio di Gano che replica quello di Astolfo).

Ancora, il rapporto di libera e autonoma ricreazione che Pulci ha nei confronti della *Spagna* si evince anche dalla radicale modifica che Pulci fa della sequenzialità narrativa degli eventi (lo schiaffo di Ulivieri a Gano anticipato alla prima ambasciata, le morti eccellenti dei paladini posticipate tutte a ridosso di quella di Orlando). Anche in questo caso, l'operazione è funzionale a dare maggior risalto ad alcune scene collocandole in posizione strategica e a creare un'impressione di saturazione non ulteriormente implementabile, mediante l'accumulo, ad esempio, di tutte le morti dei paladini all'inizio dell'ultimo cantare sulla Rotta.

Le dinamiche intertestuali non interessano, tuttavia, solo aspetti del macrotesto, come la *dispositio* degli eventi o l'*elocutio* dei singoli episodi: infatti, Pulci interviene anche su minimi dettagli micro-narrativi della *Spagna* che riflettono precise scelte ideologiche (l'ambasceria di Falserone e non di Bianciardino, il supplizio di Marsilio al posto del suicidio) o sono finalizzate ad accentuare il tasso di patetismo delle scene (Zambugeri che tenta di salvare il padre Marsilio, la vendetta di Orlando per la morte di Sansonetto). Infine, di notevole significato è anche l'introduzione all'interno della propria fonte di intere ottave del tutto originali e con episodi costruiti *eX, novo,* che come si è visto, sono pensati da Pulci per aumentare la connotazione sublime, epico-classica della propria vicenda (l'orazione di Orlando ai soldati, la rassegna dell'esercito, l'orazione di Marsilio ai saraceni) o per consentire una nuova interpretazione degli eventi narrati (l'interrogazione dei negromanti per l'interpretazione dei presagi funesti, la confessione di Orlando in fin di morte, l'enfasi sull'ineluttabilità e provvidenzialità delle vicende).

Come si è visto, nella maggior parte dei casi Pulci addita esplicitamente le proprie innovazioni al lettore invitandolo ad apprezzare le modifiche rispetto all'ipotesto di riferimento e rivendicando la maggiore verosimiglianza e spessore ideologico del proprio testo (lo schiaffo a Gano, la mancata fuga del traditore dalla prigione, la fiducia accordata da Carlo al signore di Maganza fino all'ultimo): Pulci, per usare il commento di Auerbach alla *Chanson* già menzionato, trova nelle fonti «una struttura paratattica di dati che sono molto semplici, ma insieme spesso pieni di contraddizioni tra loro e di un'estrema limitatezza»[155] e proprio in quelle incongruenze, in quei tratti eccessivamente elementari e arcaici si inserisce per poter sviluppare le intuizioni più originali che danno tutta un'altra fisionomia all'opera.

L'intervento più sostanziale di Pulci sul proprio ipotesto, che rende la sua riscrittura un testo irriconoscibile e del tutto altro rispetto al modello di partenza, consiste nella dinamica intertestuale più sistematicamente condotta dall'autore, e cioè la correzione ideologica e assiologica della storia, attraverso la radicale risemantizzazione degli eventi e l'attribuzione di un sovrasenso allegorico. È quello che Pulci fa – come si è visto – veicolando, sia sul piano esplicito del paragone, sia su quello allusivo dell'intarsio di storie diverse, un nuovo significato della storia e costruendo attentamente una filigrana dietro alle vicende dei paladini che permette di far diventare queste una storia sacra, universale, provvidenziale: Gano è in realtà Giuda, Orlando è un nuovo Cristo, Carlo è nuovo martire provvidenzialmente guidato nelle azioni per garantire la salvezza dell'umanità, la Rotta di Roncisvalle non è un tragico inganno dalle conseguenze nefaste ma, come la Passione di Cristo o l'Apocalisse giovannea, un evento fatale inscritto in un disegno provvidenziale per riscattare la Cristianità, gli eventi terreni sono predeterminati e necessitati e non sono altro che un riflesso della dimensione trascendente («combatte Cristo e Macometto/prima sù in Cielo, e noi qua giù poi in terra», *Morg.* XXIV, 121).

Lo stesso Pulci, in un intervento autoriale decisivo all'interno del poema, afferma che «venuto è il tempo da filosofare» e invita i propri lettori a questa duplice lettura degli ultimi cinque cantari, letterale-cavalleresca e allegorico-religiosa insieme:

---

[155] E. AUERBACH, *Nomina di Orlando a capo della retroguardia*, in ID., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1956], cit., p. 113.

Un cerchio immaginato ci bisogna
a voler ben la spera contemplare:
così, chi intender questa istoria agogna,
conviensi altro per altro immaginare;
perché qui non si canta e finge e sogna:
venuto è il tempo da filosofare;
non passerà la mia barchetta Lete,
che forse su Misen vi sentirete.
41.
Ma perché e' c'è d'una ragion cicale
ch'io l'ho proprio agguagliate all'indïane,
che cantan d'ogni tempo e dicon male,
voi che leggete queste cose strane,
andate drieto al senso litterale
e troverretel per le strade piane:
ch'io non m'intendo di vostro anagogico
o morale o le more o tropologico.
(*Morg.* XXVII, 40-41)

A differenza di quanto proposto da Orvieto, non penso tuttavia che in questi versi Pulci annunci «in sostanza più significati palinsesti da dischiudersi con chiave biografica» e che espliciti il fatto che «nell'interlinea del contesto vengono celati potenti huomini e personali denunce polemiche»[156], dunque un programma di allegoria privata, pensata a proprio uso e consumo soltanto per sfogare i propri risentimenti personali (Marsilio come Marsilio Ficino per intenderci).

Oltre che a limitare fortemente il peso di una simile dichiarazione d'intenti autoriale, così evidentemente esibita, penso che l'interpretazione di Orvieto sia errata anche perché non coglie il punto del poema in cui essa è collocata. Che questa ottava vada intesa come legata non tanto a «chiavi interpretative reperite in collaterali esperienze biografiche»[157] ma propriamente alla natura biblico-religiosa del testo viene

[156] P. ORVIETO, *Per un'interpretazione allegorico-polemica dei cantari XXIV-XXVIII*, in *Pulci medievale*, cit., pp. 244-283.

[157] Ivi, p. 250.

testimoniato dal fatto che essa, e la cosa non è mai stata notata, viene inserita in un punto preciso del testo, e cioè immediatamente dopo la scena di Marsilio che, vista la morte del figlio Zambugeri da parte di Orlando, ricerca il braccio per esporlo come reliquia nelle moschee e deplora per l'ennesima volta lo scarso aiuto venuto ai saraceni da parte delle divinità pagane (XXVII, 39). Pulci decide di esplicitare la natura allegorica del proprio testo partendo da questa occasione in particolare («non so s'ognun che legge intende e nota»), in cui Marsilio mostra una religiosità feticista e strumentale, fatta di reliquie, e invoca la potenza del dio dei Saraceni. Il fatto che l'autore del secondo *Morgante* voglia additare il sovrasenso allegorico del poema proprio dopo questa scena è un chiaro segnale della natura biblico-religiosa e non personale-biografico della sua «allegoria»; di fronte alla contrapposizione tra Dio cristiano e «Apollin, Belfagor e la sua setta», Pulci invita i suoi lettori 'colti' («chi intender questa istoria agogna») a concentrarsi sugli episodi di quel genere nel poema e a trarne un significato universale sulla superiorità della fede cristiana dei paladini e sulla provvidenzialità divina nel determinare uno scontro tra cristiani e pagani per assicurare la vittoria ai primi. Pulci chiede al suo lettore (evidentemente non più un ascoltatore popolare ma appunto un lettore colto che si confronta concretamente con l'opera) di far continuamente interagire il testo che sta leggendo con gli episodi biblici ed evangelici menzionati in maniera esplicita o allusi sul piano intertestuale, così da associare all'opera un significato di secondo livello che la specifica. È in questo modo che l'impatto con il proprio modello di riferimento muta sostanzialmente rispetto ai primi ventitré cantari del *Morgante*: se lì si assisteva a una riscrittura abbastanza pedissequa, qui la storia viene ripresa per essere esplicitata ideologicamente e risemantizzata in un nuovo significato di secondo livello rispetto a quello letterale. Se «il sostrato biblico emerge nella tradizione carolingia ogni volta che si voglia sottolineare la tragicità o l'esemplarità di un evento»[158], qui in Pulci la situazione è diversa, perché il contenuto cristologico diviene un significato di secondo livello che trasfigura la materia cavalleresca in un senso più alto.

[158] R. DONNARUMMA, *Boiardo e Pulci. Per una storia dell'"Innamorato"*, art. cit., la cit. è a p. 165.

Ritengo quindi che per questi versi vada tenuto in considerazione il più minuzioso inquadramento che di essi dà Alessandro Polcri nelle pagine finali della sua monografia[159]: Pulci qui sta invocando, rispetto alle fumose costruzioni allegoriche ficiniane assai di moda a Firenze, una precisa intenzione di scrivere comunicando «altro per altro», cioè un'allegoria diretta ed evidente che è quella della tradizione medievale che Dante nel *Convivio* (II, i 2-6) aveva chiamato «allegoria dei poeti». Non a caso Pulci, proprio seguendo la scorta del *Convivio* dantesco prende le distanze dai due livelli superiori di sovrasenso, e cioè morale e antropologico, e rivendica per sé solo quello allegorico, il primo stadio di interpretazione ulteriore, che Dante definisce così:

> L'altro si chiama allegorico e questo è *quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna*: sì come quando dice Ovidio che Orfeo facea con la cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere; che vuol dire come lo savio uomo con lo strumento de la sua voce faccia mansuescere e umiliare li crudeli cuori, e faccia muovere a la sua volontade colore che non hanno vita di scienza e d'arte; e coloro che non hanno vita ragionevole alcuna sono quasi come pietre. […] *Sempre lo litterale dee andare innanzi, sì come quello ne la cui sentenza li altri sono inchiusi, e sanza lo quale sarebbe impossibile ed inrazionale intendere a li altri, e massimamente a lo allegorico* […] con ciò sia cosa che ne le scritture la litterale sentenzia sia sempre lo di fuori, *impossibile è venire a l'altre, massimamente a l'allegorica, sanza prima venire a la litterale*[160].

Ancora una volta dunque vi è una grande fedeltà al dettato dantesco che Pulci fedelmente parafrasa nella sua ottava per rivendicare superiorità e discontinuità rispetto al contesto culturale di riferimento: se pure il poeta della *Commedia*, tra le quattro chiavi di lettura proposte, considerava effettivamente applicabili alle proprie canzoni soltanto le prime due, riservando i sensi *morale* e *anagogico* solo ai brani scritturali, Pulci stesso segue questo dettame opponendosi polemicamente agli arditi tentativi esegetici cari ai ficiniani e pensando per il suo poema un più semplice accostamento di significato letterale cavalleresco e significato allegorico-religioso superiore. Per questo, non essendo riuscito a costruire storie che potessero essere lette allegorica-

[159] A. POLCRI, *Luigi Pulci e la Chimera*, cit., pp. 244-250.

[160] Cito il passo da D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di G. Inglese, Milano, Bur, 2015 pp. 84-85.

mente secondo i quattro sensi cari ai ficiniani, chiede di essere letto solo seguendo il senso letterale che, proprio come inteso da Dante, viene considerato la chiave di accesso primaria per il senso allegorico. Il sovrasenso attribuito da Pulci al suo racconto è dunque una sorta di *allegoria in factis*, non un'«allegoria dei teologi», per utilizzare la definizione dantesca, che schiude alti significati, ma un senso intrinsecamente legato al piano letterale, che se apprezzato dà significato più alto al dettato ma che non necessariamente deve essere inteso per la corretta fruibilità del testo. Pulci, ostile per natura a ogni rigida schematizzazione, propone un poema cavalleresco ormai nuovo e diverso, una storia sacra e con un sovrasenso allegorico che il lettore smaliziato potrà intendere scoprendo il significato più alto sotteso agli eventi. D'altra parte però, ammettendo l'assenza di pretese della propria struttura allegorica, consente al lettore ingenuo di continuare a godere del solo senso letterale e di trarre da quello sicuro godimento. D'altra parte, è lo stesso Pulci a rivendicare, nell'ultimo cantare, la doppia opzione di lettura, a livello sociologico e culturale, della propria opera:

> Forse coloro ancor che leggeranno,
> di questa tanto piccola favilla
> la mente con poca esca accenderanno
> de' monti o di Parnaso o di Sibilla;
> e de' miei fior come ape piglieranno
> i dotti, s'alcun dolce ne distilla;
> il resto a molti pur darà diletto,
> e l'aüttore ancor fia benedetto.
> (*Morg.* XXVIII, 141)

> ma dove sia poi giudice bastante,
> materia c'è da camera e da piazza
> (*Morg.* XXVIII, 142)

In conclusione, l'indagine condotta in questo capitolo, mediante il raffronto serrato del poema con i propri modelli, non ha consentito soltanto di fornire uno sterile bagaglio delle 'fonti' tenute presenti dal poeta, ma ha permesso di entrare nella sua officina scrittoria, visionando nel concreto il suo corpo a corpo con i modelli, i criteri seguiti nella selezione del materiale, l'orientamento che guidò la rielaborazione e le

direttrici seguite dalla sua scrittura. La delineazione corretta delle pratiche intertestuali intercorse con i propri modelli e la loro interpretazione critica ha quindi costituito una lente privilegiata dalla quale visionare la nuova poetica dell'ultimo Pulci e stabilire i caratteri più importanti dell'«altra fantasia». Attraverso quest'indagine, si può infatti riscontrare, in qualche modo, 'come lavorava Pulci', il concreto confezionamento del proprio poema, l'ideazione della propria originale creazione all'interno di una tradizione di genere collaudata, la nuova idea di poema e di scrittura che sta dietro a questa concreta modalità rielaborativa. Come si è visto, l'autore opera per levare, sfoltendo gran parte degli episodi ritenuti non consoni alla propria idea originale, ma soprattutto per aggiunta e addizione, a tratti quasi sovrabbondante, di nuovo materiale poetico teso a conferire al testo un nuovo significato e ad inglobare la fonte in un nuovo sistema di senso del tutto altro.

Resta da vedere, nel prossimo capitolo, il senso di questa operazione e le finalità di questo *modus operandi*, cercando di delineare una visione complessiva della seconda parte (o, se si vuole, del poema giunto a compimento e concepito nella sua interezza) e tenendo in debita considerazione anche i dati extratestuali, forniti dal contesto culturale in cui matura l'opera. E, infine, andrà esaminato anche il lavoro stilistico e linguistico compiuto da Pulci sul poema, anche in questo caso con una profonda rielaborazione dei propri modelli e in esibita evoluzione rispetto alla prima parte.

CAPITOLO III
L'ULTIMO PULCI: UNA NUOVA IMMAGINE DEL POEMA E DEL POETA

1. Il poema come storia sacra e l'autore profeta

Come si è visto, una delle innovazioni fondamentali che Pulci opera nei confronti dei modelli della *Spagna* è la risemantizzazione ideologica che le vicende assumono sotto la sua penna: il sottotesto cristologico che era implicito nella tradizione fin dalla *Chanson de Roland*, viene esplicitato e notevolmente amplificato da parte di Pulci, che attua una vera e propria sacralizzazione dei personaggi e attribuisce un sovrasenso apocalittico-sovrannaturale a tutte le vicende mediante precisi cortocircuiti, attivi sul piano del paragone esplicito del narratore e a livello più profondo sul piano intertestuale, con i modelli biblici ed evangelici.

Oltre ai casi emblematici di Carlo, Orlando e Gano, tuttavia, il sovrasenso biblico e religioso della vicenda cavalleresca è un dato sistematicamente esteso da Pulci a tutta la propria narrazione. La partecipazione delle forze sovrannaturali viene infatti più volte menzionata da Pulci nel corso degli ultimi cinque cantari, con la delineazione di una sorta di «meraviglioso cristiano» *ante litteram*, assente nelle fonti, e che esplicita la dimensione cosmico-metafisica assunta dalla battaglia.

In molteplici occasioni il testo ribadisce che «combatte Cristo e Macometto/prima su in Cielo, e noi qua giù poi in terra» (XXIV, 121) e lo scontro cavalleresco tra Cristiani e Saraceni viene innalzato alla sfera universale di un ultimo scontro totale tra forze del bene e agenti del male per la difesa della Cristianità. Ad esempio, la partecipazione dell'arcangelo Michele alle azioni militari riprende l'*Apocalisse* di Giovanni[161]:

Credo che il Cielo Orlando suo aiutasse

[161] Cfr. le ottave riportate con i seguenti passi della Bibbia: *Ap*. 12, 7-9: «Et factum est prælium magnum in cælo: Michael et angeli ejus præliabantur cum dracone, et draco pugnabat, et angeli ejus: et non valuerunt, neque locus inventus est eorum amplius in cælo»; *Ap.* 20, 1: «Et vidi angelum descendentem de cælo, habentem clavem abyssi, et catenam magnam in manu sua»; 2 Reg. XIX, 35: «Factum est igitur in nocte illa, venit angelus Domini, et percussit in castris Assyriorum centum octoginta quinque millia».

per grazia, come e' fe' già più d'un tratto,
ch'aiuta sempre i buon, quando e' bisogna:
però non sia quel ch'io dico, menzogna
(*Morg.* XXVII, 33)

Pensa quel dì se menoron la coda
Eaco, il gran Minòs e Rodomanta,
e quel Satàn se tu credi che e' goda;
e se Caron nella sua cimba canta,
rassetta i remi, e la vela rannoda
col mataffione, e le vele rammanta;
e se si fece più d'una moresca
giù nello inferno e taferugia e tresca!
91.
E così in Ciel si faceva apparecchio
d'ambrosia e nèttar con celeste manna;
e perché Pietro alla porta è pur vecchio,
credo che molto quel giorno s'affanna,
e converrà ch'egli abbi buono orecchio,
tanto gridavan quelle anime – Osanna! –
ch'eran portate dagli angeli in Cielo;
sì che la barba gli sudava e 'l pelo.
(*Morg.* 90-91)

Io veggo un nuvoletto in aire, un nembo,
che certo vien per voi di paradiso,
e già di Miccael si scuopre un lembo,
tal ch'io non posso contemplarlo fiso
(*Morg.* XXVI 39)

Orlando aveva alla sua gente detto:
– Della battaglia ognun libero sia:
qui non è cavalier se non perfetto;
e Miccael vi farà compagnia. –
(*Morg.* XXVI 50)

Chi sa se Miccael qui scognosciuto,
come altra volta là a Gerusalemme,
n'uccise il dì quanti egli arà voluto,

ch'a ogni colpo può segnare un emme?
Forse che e' venne a' cristiani in adiuto
da quel Signor che nacque in Betleemme,
il qual tien sempre degli amici cura;
e la forza del Ciel non ha misura.
(*Morg.* XXVII, 77)

Non so chi leggerà come e' consente
che tanta gente però morta sia;
ma perch'io ho quella parola a mente:
"E Miccael vi farà compagnia",
io non credo che Orlando veramente
avessi simulata la bugia,
ma che e' vi fusse il campion benedetto.
E poi ch'e' fu di maggio sia ridetto.
(*Morg.* XXVII, 113)

La battaglia viene inoltre spesso paragonata alla Valle di Giosafat dove viene collocato secondo la tradizione la scena del Giudizio Universale, veicolando il senso di un ultimo scontro capitale capace di decidere le sorti delle anime dopo la morte e la divisione tra eletti alla salvazione e reprobi alla perdizione[162]:

e risonava più d'una trombetta
per Runcisvalle con certo clangore
che parea proprio al Giudicio chiamassi
in Giusaffà, sì che i morti destassi.
(*Morg.* XXIV, 17)

«da non trovargli in Giusaffà sì tosto»
(*Morg.* XXVII, 198)

«e come in Giusaffà, le mane e' piedi
e l'altre membra insieme accozza»
(*Morg.* XXVII, 210)

[162] Su questo, cfr. il già menzionato studio di S. CARRAI, *Il giudizio universale nel «Morgante»*, in ID., *Le muse dei Pulci*, cit., pp. 113-172.

Il sacrificio di tutti i soldati cristiani, non solo quello di Orlando, viene esplicitamente paragonato alla Passione di Cristo e alla fine del mondo e, oltre ai casi diffusamente analizzati in precedenza, anche tutti gli altri paladini vengono considerati come spiriti combattenti per la fede che saranno accolti in Paradiso per i loro meriti:

ch'io sento già quello etterno giudicio
dove fia giudicato il buono e il fello;
tosto fia ministrato il grande oficio:
"Venite, benedicti patris mei",
e nell'inferno discacciati i rei.
(*Morg.* XXVI 29)

e Turpin va con la croce segnando,
e cominciava tutti a confortare
ch'ognun morissi volentier per Cristo
e ricordare la passion di Cristo.
(*Morg.* XXVI 16)

Rinaldo dopo a te nel mondo resta
per difender di Cristo il gonfalone;
e tosto faran sù gli angeli festa
di Turpin vostro pien d'affezïone,
e Ricciardetto anche al Signor mio piace.
Rimanetevi, o servi di Dio, in pace. –
(*Morg.* XXVII, 148)

L'arcangelo Gabriele paragona esplicitamente il martirio di Orlando a quello di Giobbe, a una prova di sofferenza e di dolore provvidenziale, mandata da Dio per testare la sua fede. Anche in questo caso la citazione dalla fonte scritturale è puntuale:

Vuolsi a Dio inclinar le spalle gobbe
e dir: "Signor, fammi constante e forte
a patire ogni pena" come Iobbe,
"sì ch'io sia obedente insino a morte";
il qual, poi che il voler di Dio cognobbe,
contento fu d'ogni sua afflitta sorte;
né cosa alcuna più gli era rimasa,

quando e' gli fece rovinar la casa;
142
e perché pur la moglie si dolea,
e' disse: "Donna mia, ora m'ascolta:
Dominus dedit: lui data l'avea;
Dominus abstulit: lui l'ha ritolta;
sicut Domino placuit, in ea
factum est: così fatto è questa volta";
e poi: "Sit nomen Domini" ebbe detto:
"il nome del Signor sia benedetto".
(*Morg.* XXVII, 141-142)

Giobbe 1, 21-22: «Nudus egressus sum de utero matris meæ, et nudus revertar illuc. *Dominus dedit, Dominus abstulit*; *sicut Domino placuit, ita factum est*. *Sit nomen Domini benedictum*. In omnibus his non peccavit Job labiis suis, neque stultum quid contra Deum locutus est». Pulci modifica pero l'«ita factum est» in «in ea factum est».

La narrazione viene costantemente collocata su uno scenario biblico, sovrannaturale, apocalittico, che la sgancia dalla contingenza cavalleresca e la rende parte di una storia sacra più generale[163]. La vera innovazione di Pulci rispetto alla produzione cavalleresca precedente è questo processo di esplicita sacralizzazione della vicenda, la sua riconfigurazione dell'ultima parte del poema come una sorta di vasta sacra rappresentazione, di «poema sacro» in cui alle figure dei paladini tramandati dalla tradizione e attivi ancora in tutti i primi ventitré cantari si sostituiscono figure bibliche provvidenzialmente create da Dio per testimoniare le verità del messaggio cristiano e garantire la salvezza dell'umanità. È dunque l'adozione dell'ipotesto biblico in sé che induce una seconda lettura del testo, in quanto, come afferma Pulci stesso «è figurato / il detto della Bibbia» (XXIV, 110, 6-7). In definitiva, più che un sistematico schema allegorico sul modello dantesco, alla studiata evoluzione dei propri personaggi ricercata da Pulci nel passaggio da primo a secondo *Morgante*, si può ap-

[163] Ho avuto modo di anticipare parte dei contenuti di questo capitolo in un intervento dal titolo «*Qui comincian le dolenti note*»: *la materia tragica e biblica del 'secondo Morgante'*, che ho tenuto all'interno della giornata di studi internazionale *Le Morgante de Luigi Pulci entre «comedia» et «tragedia». Poésie, philosophie et politique à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, organizzata da Matteo Residori, Parigi, Sorbonne Nouvelle, 25 gennaio 2019.

plicare l'interpretazione figurale studiata da Erich Auerbach[164]: i personaggi del poema hanno tutti un destino già scritto per loro e già presente a Pulci fin dall'inizio del poema (Orlando e Carlo martiri della fede in Paradiso, Gano traditore dei cristiani) e tuttavia essi passano dall'essere semplici «figure» o prefigurazioni all'essere «veritas» o adempimento della propria missione soltanto nella seconda parte dell'opera, quando il loro processo evolutivo giunge al termine ed essi acquistano la loro fisionomia definitiva. Nel secondo *Morgante* alla trama disordinata e casuale di matrice canterina, legata all'ispirazione estemporanea dell'autore e alle avventure dei singoli paladini, si sostituisce – come si è visto – una dimensione narrativa necessitata e ineluttabile in cui ogni personaggio non è più autonomo nelle sue azioni ma eterodiretto, poiché già consapevole del proprio destino e pronto ad agire consapevolmente per poterlo portare a pieno compimento. L'ultimo *Morgante* diviene, infatti, per stessa ammissione dell'autore, un testo figurale, che chiede ai suoi lettori di «altro per altro imaginare», cioè di scorgere, dietro la sembianza delle vicende cavalleresche, un significato più alto, una portata semantica universale che riguarda il destino dell'umanità.

2. L'abbandono delle pratiche magiche

Parallelamente all'adesione al dettato biblico e alla delineazione di un testo figurato, che svela ai suoi lettori i misteri della religione, Pulci si conforma anche attraverso una presa di distanza dalle pratiche magiche coltivate in gioventù.

È ormai accertato che Pulci fu dedito alla magia, insieme con diversi amici e con tutta probabilità sotto il beneplacito di Lorenzo, il quale, nel suo profilo di intellettuale poliedrico, doveva egli stesso avere diversi interessi in materia. Nella sua opera, Pulci fa spesso riferimento al demone Salaì (probabile contrazione per 'saladino' ossia 'infedele' e quindi 'diavolo'), nome con cui identifica la creatura diabolica che gli ispira quegli interessi. Il nome ricorre sia nel *Morgante* (XXI, 47, 7), dove è un sinonimo di Lucifero, sia nelle lettere a Lorenzo, dove Pulci si confessa ossessionato da questa creatura:

[164] Cfr. E. AUERBACH, *Figura*, in *Studi su Dante* [1929], Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 176-226.

> Non posso ad altro pensare che a tte e a Salaý: da un tempo in qua, queste sono le mie tarantole[165]

> Idio ci aiuterà o Salaý[166]

Riprendendo alcune tesi anche di Benedetto Dei, Pulci credeva nella presenza dei 'folletti', cioè spiriti che vagherebbero per l'aria e sarebbero in grado di interagire con gli esseri viventi, per lo più ingannandoli («noi siàn tucti spiriti follecti», I, 12; «se tu vorrai piacer co' tua folletti», tenzone LXXV, 13). Come testimoniano anche le accuse di Matteo Franco (tenzone XIII, 10; XLII, 5-8), è probabile che Pulci si allontanò dalle pratiche religiose tradizionali e che si dedicò alle scienze occulte in casa della famiglia Neroni in anni precedenti al 1466, quando questi, che avevano possedimenti in Mugello, caddero in disgrazia per aver preso parte a una congiura antimedicea capeggiata, fra gli altri, da Dietisalvi. Appare difficile, comunque, che Pulci si allontanasse definitivamente dalla religione ufficiale, ed è più probabile che le due esperienze convivessero in una forma di sincretismo. Un avvicinamento al cattolicesimo è comunque provato da un *post scriptum*, forse di mano dello stesso Luigi, contenuto in una lettera di Nannina de' Medici alla madre Lucrezia del 18 aprile 1473, dove si afferma che «Luigi de' Pulci molto divotamente insieme con gli altri questa mattina s'è comunicato, e farà buona riuscita»[167]. È indubbio, comunque, che Pulci stesso alimentò la sua fama di miscredente, perché nelle sue lettere e nelle poesie ricorrono continuamente autodichiarazioni sulla sua eterodossia e posizioni in contrasto con la religione ufficiale:

> io verrò costì in su le fonte a sbattezzarmi dove fui in maladetta hora et punto indegnamente battezzato; che certo io ero più tosto distinato al turbante che al cappuccio[168]

> «ogni cosa dissolve morte»[169]

> «Tu di' ch'io credo poco: / quel poco non ci fusse!» (*Frottola*, vv. 200-1);

---

[165] L. PULCI, *Morgante e lettere*, cit., p. 952.
[166] L. PULCI, *Morgante e lettere*, cit., p. 942. L'antroponimo fu poi utilizzato come soprannome di Gian Giacomo Caprotti, allievo di Leonardo Da Vinci.
[167] A. POLCRI, *Luigi Pulci e la Chimera*, cit., p. 56.
[168] L. PULCI, *Morgante e lettere*, cit., p. 940
[169] Ivi, p. 966.

«noctue, dragoni e populo / servito ho alfine indarno» (*Frottola*, vv. 212-213)

«Io sarò poi quel Momo, / che biasima ogni cosa» (*Frottola*, vv. 64-5)

Attorno al 1473-75, la sua miscredenza raggiunse il culmine, con la pubblicazione dei tre sonetti "di parodia religiosa" (XXXV-XXXVII) che, nati con l'intento di prendere di mira le discettazioni degli accademici platonici sulla natura dell'anima, il bigottismo dei pellegrini e le elucubrazioni contenute nelle *Antiquitates Iudaicae* di Giuseppe Flavio, finirono per suonare come una messa in ridicolo dei più sacri dogmi della fede cattolica.

Nel secondo *Morgante* Pulci approfitta delle azioni compiute da Malagigi per ostacolare i giganti al servizio di Antea per prendere la parola in prima persona e marcare una netta distanza dalle pratiche magiche coltivate in gioventù:

106. Chi mi dicessi: "Or qui rispondi un poco:
se Malagigi avea questa arte intera,
potea pur far, come il boschetto, il fuoco
e strugger que' giganti come cera",
nota che l'arte ha modo e tempo e loco,
ché, se la oppinïon qui fussi vera,
sare' troppo felice un negromante,
anzi signor dal Ponente al Levante.
107. Ma quello Iddio che impera a tutti i regi
ha dato termine, ordine e misura,
e non si può passar più là che i fregi,
però che a ogni cosa egli ebbe cura;
e fatture, aüruspi e sortilegi
non posson far quel che non può Natura,
e le imagin più oltre son di ghiaccio,
perché e' fe' la potenzia nel suo braccio.
108. E se Paulo già vide arcana Dei,
fu per grazia concesso a qualche fine,
acciò che quel potessi i farisei
confonder con le sue sante dottrine;
ma gli spirti infernal malvagi e rei
privati son delle virtù divine;
ma perché pur molti segreti sanno,

per virtù natural gran cose fanno.
109. Vanno per l'aire come uccel vagando
altre spezie di spiriti folletti,
che non furon fedel né rei già quando
fu stabilito il numer degli eletti.
Non so se 'l mio Palmier qui venne errando,
che par di corpo in corpo ancor gli metti,
onde e' punge la mente con mille agora
esser prima Eüforbio e poi Pittagora;
110. e forse qui s'inganna il Tïaneo
che si ricorda, dice, esser pirrato,
e come e' prese un altro in mar più reo,
e come gentilezza gli ebbe usato.
Or tu potresti dir qui d'Asmodeo:
ed io rispondo ch'egli è figurato
il detto della Bibbia, dove e' narra
come egli uccise que' mariti a Sarra.
111. Dunque Malgigi e gli altri nigromanti
ci posson cogli spiriti tentare,
ma non poteva uccidere i giganti
per arte, o il fuoco i demòni appiccare;
potea ben fare apparir lor davanti
il bosco, e lor vi potevano entrare
e non entrar: ch'a nessuno è negato
libero arbitrio che da Dio c'è dato.
112. Potean gli spirti ben portare il fuoco,
ma non poteano accenderne favilla.
Così vo discoprendo a poco a poco
ch'io sono stato al monte di Sibilla,
che mi pareva alcun tempo un bel giuoco:
ancor resta nel cor qualche scintilla
di riveder le tanto incantate acque,
dove già l'ascolan Cecco mi piacque;
113. e Moco e Scarbo e Marmores, allora,
e l'osso biforcato che si chiuse
cercavo come fa chi s'innamora:
questo era il mio Parnaso e le mie Muse;
e dicone mia colpa, e so che ancora
convien che al gran Minòs io me ne scuse,
e ricognosca il ver cogli altri erranti,

piromanti, idromanti e geomanti.

Nel suo discorso Pulci non nega l'esistenza della magia, ma ne sottolinea i limiti imposti dalla Grazia divina. Se è vero che esistono «spirti infernal malvagi e rei», come quelli indagati da Matteo Palmieri nella sua *Città di vita*, è anche vero che questi hanno delle restrizioni imposte loro da Dio, che «ha dato termine, ordine e misura» alla loro sfera di intervento e che non gli consente di «passar più là che i fregi» e di «far quel che non può Natura», essendo quindi essi «privati […] delle virtù divine» e capaci di operare «gran cose» solo «per virtù natural».

Come si evince, questo discoso implica un netto cambio di registro rispetto alla grande importanza annessa da Pulci agli spiriti folletti nella prima fase della sua vita. Non a caso, l'auotre stesso dice di affermare queste cose per esperienza autobiografica perché lui stesso, in passato, è stato «al monte di Sibilla», ossia - fuor di metafora, - ha praticato le arti magiche. Da una lettera a Lorenzo del 4 dicembre 1470, sappiamo che effettivamente Pulci si recò in visita a Norcia per visitare i luoghi della Sibilla:

> E intanto io andrò a Norcia, et spacciato dalla sibilla te ne manderò ancora io, acciò che gli abbi più freschi et non tutti a un tratto[170].

Al tempo stesso, però, l'autore prende le distanze da questo suo passato, e anche se un tempo «questo era il mio Parnaso e le mie Muse» ora lo giudica semplicemente «un bel giuoco» di cui chiedere perdono, ed è pronto a «ricognosc*ere* il ver cogli altri erranti, / piromanti, idromanti e geomanti». Nello stesso punto, Pulci decide di prendere le distanze anche da un autore a lui molto caro in gioventù, ossia Cecco D'Ascoli, autore dell'*Acerba* processato per eresia e morto sul rogo.

La teoria dei folletti menzionata in XXIV, 109, 2 ritorna in altri due punti del cantare successivo del poema con un giudizio negativo, perché associata alle pratiche stregonesche di Marsilio:

Màndati ancor due spiriti folletti,

---

[170] L. PULCI, *Morgante e lettere*, cit., p. 963.

Floro e Farès, e parlerai con loro
in uno specchio dove e' son costretti
(*Morg.* XXV, 92, 1)

Mettendo in scena Astarotte, il diavolo saggio, Pulci si affretta a dichiarare che costui «non è spirto folletto» (XXV, 119), e affida a questo personaggio un'ulteriore distinzione tra le virtù divine e «spiriti folletti», che sono potenze diaboliche che producono «sempre falsitate e inganno»:

160. E sopra tutto a questo ti bisogna
non ti fidar di spiriti folletti,
ché non ti dicon mai se non menzogna
e metton nella mente assai sospetti
e farebbon più danno che vergogna;
e perché intenda, e' non vengon costretti
nell'acqua o nello specchio, e in aria stanno,
mostrando sempre falsitate e inganno.
161. Vannosi l'un con l'altro poi vantando
d'aver fatto parer quel che non sia:
chi si diletta ir gli uomini gabbando,
chi si diletta di filosofia,
chi venire i tesori rivelando,
chi del futuro dir qualche bugia;
sì ch'io t'ho letto un gentil mio quaderno,
ché gentilezza è bene anche in inferno.
(*Morg.* XXV, 160-161)

Il secondo Morgante è, dunque, percorso dalla ricerca di un'esplicita ortodossia religiosa, che prende le distanze dal passato eterodosso dell'autore e che tocca il suo apice nell'orazione di Orlando prima della battaglia, e nella sua confessione in punto di morte. Rimangono da analizzare due luoghi importanti per la configurazione biblico-sacrale del poema, ossia il percorso di formazione di Rinaldo e i discorsi di Astarotte, che saranno oggetto del prossimo paragrafo.

3. Il «romanzo di formazione» di Rinaldo e l'episodio di Astarotte

La connotazione eterodiretta della vicenda, poiché inscritta in un piano divino sovrannaturale di significato universale, e la centralità del messaggio dottrinale implicito nella narrazione della Rotta, oltre che negli episodi già analizzati della confessione di Orlando in punto di morte e del commento autoriale alla vicenda, viene esplicitata in due grandi snodi del racconto sui cui vale la pena soffermarsi più a lungo: il personaggio del diavolo Astarotte e il viaggio di Rinaldo.

Entrambi sono una grande innovazione pulciana che non ha precedenti nella tradizione. Pulci stesso rivendica l'assoluta novità del far partecipare Rinaldo e il diavolo buono alla battaglia di Roncisvalle e, autenticando la propria narrazione con la menzione dell'immaginario cronista Arnaldo che sarebbe la fonte originaria del racconto, vuole presentare la sua versione come la più autentica della Rotta e l'unica in grado di spiegare la vittoria finale dei Cristiani dopo l'agguato dei Saraceni. Entrambe le sezioni, dunque, come si intende, vengono inserite da Pulci come un nesso fondamentale dei propri ultimi cinque cantari e devono essere tenute in debita considerazione per l'analisi della fisionomia che il poema assume con l'«altra fantasia» che ne costituisce la conclusione. Inoltre, in questa sezione Pulci menziona Poliziano, affermando che è lui l'autore che gli ha suggerito la lettura di Arnaldo (XXV, 115; XXV, 169; XXVII, 80; XXVIII, 26): il collegamento con il nuovo poeta di punta dell'età laurenziana è significativo in quanto ci fa capire come, in questo modo e proprio attraverso la sezione di Astarotte che è posta sotto l'egida di questo alto protettore, Pulci tenta di inserirsi all'interno della nuova cultura medicea e accreditarsi come autore di riferimento nel nuovo sistema culturale, alla pari dei suoi maggiori esponenti. La centralità decisiva di questo episodio per l'interpretazione di tutto il poema e la volontà autopromozionale sottesa a questo racconto vengono d'altra parte esplicitamente segnalati dall'autore, che afferma così facendo di superare l'«oscuro bosco» del peccato e di intraprendere «la strada o 'l sentier del vero» (XXV, 169). D'altro canto, come si è visto nel primo capitolo, discutendo la data di composizione degli ultimi cinque cantari, la vicenda di Astarotte viene menzionata già nel primo *Morgante* (XXI 49) e Pulci doveva aver quindi ideato, se non composto, questo episodio col suo significato, che verrà analizzato qui di seguito, già attorno al 1473-1474.

L'episodio di Astarotte ha sempre messo a dura prova i critici del *Morgante* e ha suscitato nel corso degli anni le interpretazioni più varie e contrastanti: dal liberale

De Sanctis, che faceva del diavolo l'eroe del libero pensiero[171], a Luigi Russo che lo definiva «incarnazione della scienza del Medioevo interpretata da uno spirito realistico»[172], da Orvieto che ne ha fatto un «più che probabile alter ego di Pulci»[173] fino al Lebano che ha visto nei suoi discorsi una tirata parodica delle teorie religiose professate da Marsilio Ficino[174]. Un possibile spunto per la creazione di questo personaggio può essere stato fornito a Pulci da un episodio che si ritrova nella *Spagna maggiore* ma, anche in questo caso, il confronto è istruttivo, perché la medesima situazione narrativa viene risemantizzata in maniera del tutto irriconoscibile da Pulci. Nel poema medievale, la trama dell'episodio è la seguente: Carlo, accampato nella penisola iberica per combattere le forze del re Marsilio, non ha più notizie dalla Francia e per tale motivo Orlando decide di evocare il diavolo Macabel (*Sp.M.* XXI, 39-40); il demonio, come fa Astarotte con Malagigi sulle sorti di Rinaldo, gli rivela i dettagli della situazione in Francia; si muta poi in un cavallo nero (*Sp.M.* XXI 45) e Carlo Magno decide di montarci sopra per volare fino a Parigi e avere notizie più precise della situazione (*Sp.M.* XXI 48-51); durante il volo, il diavolo-cavallo gli mostra varie terre (*Sp.M.* XXII, 3-6). L'episodio dell'ipotesto, come si vede, ha degli indubbi tratti di similarità con l'esito pulciano, e però, come si vedrà, quella che si configurava come una pausa romanzesca di carattere canterino e non legata alla fase della Rotta, assume qui una valenza strutturale precisa e uno spessore ideologico di tutto rilievo.

Astarotte viene descritto da Pulci come una sorta di diavolo buono, di *daimon* socratico «molto savio, terribil, molto fero» (XXV, 119), che appare piuttosto «angel discreto» (XXV, 148), che ha con Rinaldo una «dolce […] compagnia» (XXVI 88) e con cui stringe una leale amicizia. Conoscendolo, infatti, Rinaldo dice di aver appre-

---

[171] Cfr. F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana* [1870], a cura di Niccolò Gallo, introduzione di Giorgio Ficara, Torino, Einaudi-Gallimard, 1996, cap. XI, par. 14.

[172] L. RUSSO, *La dissoluzione del mondo cavalleresco: il "Morgante" di Luigi Pulci*, in «Belfagor», 1952 7, pp. 36-54, cit. a p. 42.

[173] P. ORVIETO, *Pulci*, cit., p. 223.

[174] E. A. LEBANO, *I Miracoli di Roncisvalle e la presunta ortodossia del diavolo-teologo Astarotte nel «Morgante»*, in «Italica», XLVI (1959), pp. 120-134.

so come anche «nell'inferno […] sia/gentilezza, amicizia e cortesia» (XXVI 84) e, in virtù dell'aiuto che ha ricevuto da lui, implorerà per lui il perdono divino:

> e quel Signor che la mia legge adora
> *prego*, se il prego dovessi valere,
> *che vi perdoni*, e che ciascun si penti,
> ché ristorar non vi posso altrimenti.
> (*Morg.* XXVI 85)

Astarotte, infatti, come Lucifero, è un angelo caduto, un eX, serafino mandato all'inferno per aver dimostrato la sua cattiveria in Cielo. Il diavolo è pentito per il male commesso, deplora la sua caduta e ricorda con nostalgia il suo primo tempo nell'empireo («serba ogni pianta della sua radice/benché sia tralignato il frutto poi./Or non parliam di quel tempo felice…», XXVI 83). Astarotte è dunque un diavolo buono, che sconta il suo primo errore stando al servizio di Malagigi, il mago cristiano (XXV, 208), parteggia per i Cristiani e non a caso è proprio lui che assieme a Farferello si incarica di portare all'inferno le anime dei peccatori appena morti a Roncisvalle.

Proprio perché angelo caduto, precipitato «nelle infernal grotte», per lesa maestà divina («Per noi fien sempre perdute le chiavi:/Maestà lesa, infinito è il defetto. […] Noi peccamo una volta, e in sempiterno/religati siàn tutti nello inferno» XXV, 284) e consapevole della sua colpa, Astarotte ha tutte le qualità per divenire la guida scelta di Rinaldo, il mentore in grado di indicare al paladino la via dell'ortodossia religiosa per farsi, da cavaliere errante qual è configurato da una lunga tradizione che giunge fino al primo *Morgante*, un perfetto *miles Christi*. Se infatti con Orlando – come si è visto – Pulci ambisce a tratteggiare nel secondo *Morgante* una figura esemplare, tutta d'un pezzo, una vera e propria *figura Christi* da indicare come modello di virtù e di accettazione della missione terrena voluta da Dio, con il personaggio di Rinaldo Pulci ambisce a delineare un personaggio in evoluzione, a segnare le fasi di passaggio che conducono ad assumere una connotazione virtuosa ed esemplare, e a mimare in qualche modo il percorso stesso compiuto dal poema da una sezione favolistico-avventurosa a un finale tragico-sublime.

Rinaldo infatti, nel momento in cui Malagigi invoca lo spirito per portarlo a Roncisvalle, è un paladino errante, impegnato in un tour in diversi luoghi del Mediterra-

neo e che ancora non ha individuato la sua vera missione. Il suo destino, per Pulci, non è quello di farsi eroe esploratore del mondo, come è insito nella tradizione del personaggio nei poemi cavallereschi precedenti[175], ma quello di giungere anche lui a Roncisvalle e salvare la Cristianità dalla disfatta totale. Non a caso Pulci pateticamente prova paura della lontananza del cavaliere e del suo compagno in luoghi remoti («O Ricciardetto, ove t'ho io lasciato?/Tu non sai, lasso, del futuro ancora» XXIII, 49) e infatti inserisce anche questa sua innovazione narrativa in un piano divino preordinato da Dio per scongiurare il dilagare dei saraceni oltre Roncisvalle con il rischio di attaccare direttamente lo stesso imperatore Carlo:

E bisognava che Rinaldo vegna,
se non che Carlo non avea rimedio:
ché, se non fussi sua potenzia degna
che molto tenne la battaglia a tedio,
Marsilio ne venìa con la sua insegna,
e posto arebbe alla fine l'assedio
dove Carlo era, a San Gianni di Porto;
e forse Gan non sarebbe alfin morto.
(*Morg.* XXV, 170)

Il suo cammino verso Roncisvalle, prima da solo e poi con Astarotte, non è dunque una pausa romanzesca all'interno della narrazione epico-tragica, ma, come tutti gli eventi del secondo *Morgante*, un episodio epico, con finalità alta e predeterminato dal disegno divino. Il percorso del paladino prima di giungere alla battaglia non si configura, infatti, come potrebbe sembrare all'apparenza, come una delle tante *quêtes* cavalleresche presenti nella prima parte, ma rappresenta un percorso di iniziazione voluto da Dio, attraverso cui il personaggio, grazie all'aiuto di Astarotte, passa attraverso una serie di tappe progressive al termine delle quali l'eroe si purifica, esce radicalmente mutato nella sua identità e può divenire il campione della fede pronto a combattere contro i Saraceni e garantire la salvezza della Cristianità. Diverse sono le

[175] Cfr. soprattutto *I cantari di Rinaldo da Monte Albano*, edizione critica con introduzione e glossario a cura di Elio Melli, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1973.

prove di iniziazione che Pulci dissemina, in maniera allusiva, nel suo testo e che costituiscono il «romanzo di formazione» di Rinaldo.

La prima è la salita del Monte Olimpo (XXV, 123-126), compiuta simbolicamente in tre giorni, e scandita da scene di forte impatto simbolico: l'impervia salita sulla vetta, con la morte di Fuligatto troppo debole per l'impresa, la scoperta in cima delle «lettere gran tempo scritte prima/in su la rena scolpite» (XXV, 125) e l'uccisione della Chimera. Come ha analizzato Polcri nel suo studio[176], ciascuno di questi elementi ha un preciso significato simbolico che rende questa impresa un atto di fondamentale importanza nel percorso del paladino: la salita al monte Olimpo, infatti, secondo una diffusa antichissima leggenda, attestata tra l'altro nel *De montibus* di Boccaccio, da cui è probabile che l'attinse Pulci, individua in questa vetta un monte di sapienza, che solo a pochi filosofi degni è concesso di raggiungere per poter leggere le «lettere» qui conservate immutate da secoli sulla sabbia e custodi di un'antichissima arcana sapienza. Queste verità antiche conservate sul monte Olimpo sono accessibili solo a pochi saggi in grado di raggiungerle e per questo motivo Fuligatto muore nell'impresa, proprio poiché non degno come Rinaldo di arrivare all'acquisizione di questo contenuto sapienziale. Nell'ascesa di Rinaldo sul monte, Pulci vuole dunque rappresentare un percorso di purificazione, un «rito propriamente iniziatico»[177] che lo rinnova come personaggio e lo porta ad acquisire una nuova conoscenza per pochi discepoli. Non a caso, proprio perché interiormente purificato, durante la discesa il paladino compie un'altra prova significativa del suo «romanzo di formazione», ossia l'uccisione della Chimera, che si può interpretare come una sconfitta del demoniaco necessaria a proseguire il suo percorso di rinnovamento[178].

---

[176] Cfr. Polcri, *La salita del monte Olimpo e le «lettere gran tempo scritte prima»*, in ID., *Luigi Pulci e la Chimera*, cit, pp. 195-230.

[177] Ivi, p. 209.

[178] Sul paradigma della Montagna Sacra come momento iniziatico cfr. anche gli studi menzionati da Polcri nel suo studio: F. CARDINI, *Orizzonti geografici e orizzonti mitici nel 'Guerrin Meschino'*, in *'Imago Mundi': la conoscenza scientifica nel pensiero bassomedievale*, Convegno del Centro di Studi sulla Spiritualità Medievale, Università degli Studi di Perugia, 11-14 ottobre 1981, Todi, Presso l'Accademia Tudertina, 1983, pp. 185-221; ID., *L'avventura cavalleresca nell'Italia tardomedievale. Modelli letterari e forme concrete*, in *L'acciar de' cavalieri. Studi sulla cavalleria nel mondo toscano e italico (secc. xii-xv)*, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 25-72 (soprattutto pp. 50-72); A. GRAF, *Miti,*

Anche le tappe successive del suo percorso, che passa attraverso tutte alture difficili da raggiungere e luoghi di antica sapienza (l'Egitto, Gerusalemme, il monte Sinai, il monte Atlante, il regno del Prete Gianni) costituiscono un «viaggio che inequivocabilmente e topicamente connota i quattro protagonisti come pellegrini e come evangelizzatori»[179]. Un ulteriore rito di passaggio che Rinaldo e i suoi compagni si trovano a compiere avviene al loro arrivo in Spagna e consiste nell'esplicita tentazione demoniaca del diavolo Rubicante, il quale, nelle vesti di eremita, suscita in Rinaldo l'istinto della sete per convincerlo a bere a una fonte con acqua in grado di ucciderlo. Questa è un'ulteriore prova che i pellegrini trovano sul loro cammino e che riescono a superare: grazie agli avvertimenti di Astarotte, i cavalieri decidono, infatti, di non attingere all'acqua della fonte e di proseguire con il loro percorso, rinunciando quindi alle attrattive diaboliche e seguendo convintamente il loro cammino di purificazione. La valenza iniziatica dell'episodio della fonte viene confermata dal fatto che esso costituisce un *topos* fittamente diffuso nella tradizione agiografica, da cui poi trapassa nella letteratura cavalleresca dove pure è ricorrente, e che Pulci stesso fa riferimento alla storia di San Giacomo (XXV, 263)[180].

A queste prove di carattere purificatorio si affiancano però due sezioni narrative dominate, al contrario, dal tema gastronomico, che sembrano interrompere il clima serio-agiografico della narrazione e innescare un brusco ritorno allo spirito basso-corporeo del primo *Morgante*. Rinaldo e Ricciardetto, prima di arrivare a Roncisvalle, partecipano, infatti, a due lauti banchetti, di cui il primo è un «solenne convito» fatto prima di attraversare lo stretto di Gibilterra (XXV, 214-222) e il secondo è un banchetto pantagruelico presso la regina Blanda a cui i vari personaggi partecipano

---

leggende e superstizioni del Medioevo [1889], Milano, Mondadori, 1984, pp. 56-58; G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, ad indicem; F. CARDINI, *Boschi sacri e monti sacri fra tardoantico e altomedioevo*, in *Monteluco e i monti sacri*, Atti dell'incontro di studio, Spoleto, 30 settembre-2 ottobre 1993, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1994, pp. 1-23.

[179] Ivi, pp. 223-224.

[180] Sul simbolismo demoniaco associato alla fonte incontrata nel bosco cfr. G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, cit., *ad indicem*; G. DE CHAMPEAUX-SEBASTIEN STERCKX, *I simboli del Medioevo*, Milano, Jaca Book, 1992, pp. 188-198; F. CARDINI, *Boschi sacri e monti sacri fra tardoantico e altomedioevo*, cit.

rimanendo invisibili (XXV, 290-300). Per quanto Pulci, dato il tema, indulga nella sezione, riversi in essa il suo gusto corporeo e dispieghi tutta la sua passione linguistica burchiellesca, non è mai stato notato come in realtà entrambe le sezioni non siano fine a se stesse, ma abbiano una precisa valenza strutturale, esplicitamente sottolineata da Pulci, che in qualche modo le rende funzionali a un obiettivo serio e le autorizza anche in questa parte finale del poema. Il primo banchetto, infatti, è costituito dalle vivande che «apparecchiava il re Marsilion» (XXV, 221) per fiaccare i soldati cristiani (menzionato a XXV, 107; 183), dunque la compiaciuta consumazione da parte dei paladini risponde alla finalità epica imposta loro di limitare l'impatto dell'assalto sui Cristiani e impedire la vittoria totale dei Saraceni: non a caso, Astarotte rimprovera Rinaldo e Ricciardetto di aver prolungato troppo il pasto proprio perché questo non è una pausa fine a se stessa ma funzionale alla salvezza di Carlo Magno («E se del vostro imperator volete/ch'io facci qui venire lesso o arrosto,/comanda pur, ch'e' ci sarà tantosto» XXV, 221). Nel secondo caso, quello del divertente pranzo come spettri invisibili presso la dimora della regina Blanda a Saragozza, l'autore afferma come questa tappa del percorso dei paladini sia finalizzata a conoscere i piani del nemico, per sentire «dir mille belle trame/di Runcisvalle, e forse il tradimento» (XXV, 291) e acquisire informazioni sulla cinta muraria, che infatti saranno fondamentali nel momento dell'assedio alla città che, non a caso, sarà condotto in maniera brillante proprio da Rinaldo (XXVII, 237-288). Dunque entrambe le sezioni gastronomiche non sono un ritorno *sic et simpliciter* al tema gastronomico del primo *Morgante*, come pure è stato affermato, ma rientrano all'interno della sequenza epica e non hanno niente a che vedere con il «pellegrinaggio gastronomico» di Morgante e Margutte[181].

Oltre a ciò, il percorso di Rinaldo si configura anche come un cammino conoscitivo, che lo porta ad approfondire i dogmi del cristianesimo, ad acquisire una sapienza dottrinale ortodossa e a divenire vero campione cristiano al pari di Orlando. Il maestro di questi insegnamenti è appunto il diavolo pentito Astarotte, che viene ripetu-

[181] Su cui, cfr. l'analisi di M. COLELLA, *L'episodio del liocorno: un'impresa 'eroicomica' nel pellegrinaggio gastronomico di Morgante e Margutte ("Morgante", XVIII, 188-200)*, in «Studi Rinascimentali», n. 11 (2013), pp. 49-60.

tamente interrogato dal discente Rinaldo e che intervalla il loro viaggio verso Roncisvalle con elaborate disquisizioni sulle verità fondamentali del cristianesimo.

Se dunque nei modelli biblici da cui Pulci trae il nome di «Astarotte», questo stava ad indicare un idolo egiziano che gli Ebrei decisero di adorare abbandonando la fede in Dio[182], qui il personaggio diventa, in maniera antifrastica, un diavolo buono che, al contrario, porta al riacquisto della fede da parte del cavaliere e fa acquisire al suo allievo la conoscenza dei dogmi della fede cristiana. Penso siano quindi da rigettare tutte le ipotesi di parodia associate a questi discorsi[183] e che essi vadano intesi seriamente come i momenti più decisivi del percorso di Rinaldo di progressivo abbandono della sua connotazione romanzesca e di acquisizione del suo ruolo di eroe cristiano a difesa della Cristianità.

Molti delle disquisizioni di Astarotte, infatti, correggono, oltre alla filosofia teologica di Ficino, anche le eresie della prima parte del *Morgante*. Ad esempio, se Margutte aveva affermato che «'l vero paternostro è il fegatello,/e possono esser tre, due ed un solo,/e *diriva* dal fegato almen quello» (XVIII, 116), Astarotte corregge il tiro e dichiara che esiste «in una essenzia tre persone» e «un motor donde ogni moto *deriva*/un ordin donde ogni ordin sia construtto» (XXV, 142-143). Ancora, per emendare le empietà pulciane contenute nel primo *Morgante* e nei sonetti giovanili di parodia religiosa, Astarotte afferma l'eterna salvezza dell'anima («l'anima, Chi la diè, credo sua fia;/il resto tutto sai convien che mora» XXV, 283), irrisa nel sonetto *Costor che fan sì gran disputazione*. In aggiunta, ribadisce anche la sacrosanta veridicità dei miracoli compiuti da Cristo (XXV, 242), negati e parodiati nel sonetto *Poi ch'io parti' da voi, Bartolomeo,* e dà una lezione di teologia cristiana, specificando la non totale parità tra Figlio e Padre (XXV, 141).

---

[182] Il nome di Astarotte come idolo egiziano è presente in numerosi passi della Bibbia: cfr. Giudici 2, 13; 3, 7; 10, 6; Samuele 7, 3-4; 12, 10; Re 11, 5 e 33; 14, 15.

[183] Su cui cfr. E. A. LEBANO, *I Miracoli di Roncisvalle e la presunta ortodossia del diavolo-teologo Astarotte nel «Morgante»*, cit., e anche P. ORVIETO, in *Pulci medievale*, cit., pp. 244-283, che aveva parlato di «parodia dell'eccesso di acculturazione ficiniana» per questi passi di Astarotte.

Davvero quindi Astarotte può essere considerato come una sorta di controfigura pulciana, così come proposto da Orvieto[184], ma da intendersi, a mio avviso, nella maniera antitetica a quella individuata dallo studioso: il diavolo non è, infatti, una maschera indossata da Pulci per fare la parodia dei discorsi ficiniani, quanto piuttosto – come si è visto – un *alter ego* a cui delegare un'esibita professione di fede ortodossa, in tutto e per tutto simile a quella da lui stesso enunciata come autore reale nella *Confessione*[185], per correggere le affermazioni ereticali da lui inserite nella sua produzione precedente, in particolar modo nei sonetti di parodia religiosa e nel credo di Margutte.

Il discorso di Astarotte è impregnato di ortodossia religiosa e tra le professioni di fede più importanti ve ne è una di particolare rilievo, cioè che «le strade del Ciel son per noi rotte» (XXV, 135), ossia l'inconoscibilità del progetto imperscrutabile di Dio che gli uomini hanno la presunzione di voler conoscere:

> Né detto l'ho per metterti alcun dubbio,
> ma perch'io veggo che la umana gente
> di molti errori avvolge a questo subbio,
> e vuol saper, sanza saper niente,
> onde esca il Nil, non pur solo il Danubbio:
> basta che tutto ha fatto giustamente
> e giusto e vero è quel Signor di sopra,
> come dice il salmista, in ciascuna opra.
> 159
> E poeti e filosofi e morali
> queste cose ch'io dico anche non sanno;
> ma la prosunzion vuol de' mortali
> saper le gerarchie come elle stanno.
> Io ero serafin de' principali,
> e non sapea quel che quaggiù detto hanno
> Dionisio e Gregorio, *ch'ognun erra*
> a voler giudicare il Ciel di terra.

---

[184] Cfr. P. ORVIETO, *Pulci medievale*, cit., p. 259-261, dove però, e non si capisce davvero su quali basi, viene detto anche che Astarotte serve a rappresentare un «disperato tentativo di salvare la libertà fantastica della poesia» (p. 259) e ID., *Pulci*, p. 223.

[185] Cfr. più avanti le considerazioni svolte su questa ultima opera pulciana.

160
E sopra tutto a questo ti bisogna
non ti fidar di spiriti folletti,
ché non ti dicon mai se non menzogna
e metton nella mente assai sospetti
e farebbon più danno che vergogna;
e perché intenda, e' non vengon costretti
nell'acqua o nello specchio, e in aria stanno,
mostrando sempre falsitate e inganno.
(*Morg.* XXV, 158-160)

Dopo una dottissima e competitiva digressione astrologica (XXV, 137-139), il diavolo impartisce anche una lezione a Rinaldo sull'esistenza del libero arbitrio nell'uomo e la sua relazione con l'onniscienza divina (XXV, 150-156). Il tema, già introdotto da Pulci nella seconda parte del poema («ch'a nessuno è negato/libero arbitrio che da Dio c'è dato» XXIV, 111), è anch'esso di matrice dantesca (*Purg.* XVI 71-5) e viene messo a fuoco in tutta la sua complessità proprio dall'emissario del mago cristiano Malagigi:

150
[…]
libero arbitrio l'uno e l'altro danna:
151
questo fu quel che ci ha dannati tutti.
E lungo tempo per la sua clemenzia
ci comportòe, per non ci far sì brutti,
insino al termin della penitenzia;
e non possian più in grazia esser redutti,
ché giusta è data la nostra sentenzia;
e non ci tolse il preveder suo il tempo,
ché la grazia al ben far fu sempre a tempo.
[…]
Dunque un Primo è nel Ciel, che tutto intese,
da cui tutte le cose son create;
e creando e dannando non ci offese,
ma fe' tutto in iustizia e in veritate;
e 'l futuro e 'l preterito ha palese,
ché, come io dissi, è di necessitate

che tutto appaia a quel Motor davante,
da cui procede ogni virtù informante.
(*Morg.* XXV, 156)

Una delle sezioni fondamentali dei suoi insegnamenti a Rinaldo è quella che riguarda l'onnipotenza divina su tutta la Terra: prendendo posizione sulla leggendaria terra collocata agli Antipodi[186], Astarotte, anticipando in maniera sorprendente le esplorazioni geografiche che prenderanno il via da lì a qualche anno, afferma che essa si può raggiungere e soprattutto che i suoi abitanti dovranno essere convertiti, perché la rivelazione è cristiana è estesa a tutta la Terra e valida anche per loro[187]. Al tempo stesso però Astarotte ribadisce ancora una volta l'esistenza del libero arbitrio e delega quindi ai popoli degli Antipodi la volontà di abbracciare o meno la verità cristiana. È questa la sezione che faceva parlare Francesco De Sanctis di «aria già scettica e miscredente»[188], senza notare però che il diavolo non sta affatto qui anacronisticamente concedendo la libertà di culto ai popoli degli Antipodi e specifica anzi subito dopo che essi, se non decideranno di convertirsi, saranno consegnati alla dannazione eterna:

---

[186] Sul mito degli antipodi, cfr. G. MORETTI, *Gli Antipodi. Avventure letterarie di un mito scientifico*, Parma, Pratiche, 1994, pp. 113-118 (e soprattutto il capitolo *Gli Antipodi nel 'Morgante': Rinaldo missionario*). La parola, con la relativa definizione «huomini che abitano di sotto» compare anche all'interno del *Vocabolista*, su cui cfr. *infra*, cap. IV, par. 1.

[187] Sulla diffusione delle scoperte geografiche a Firenze, cfr. *Firenze e la scoperta dell'America. Umanesimo e geografia nel '400 Fiorentino*, Catalogo a cura di Sebastiano Gentile, Firenze, Olschki, 1992 (in particolare pp. 146-148); L. ROMBAI, *Tolomeo e Toscanelli, fra Medioevo ed età moderna: cosmografia e cartografia nella Firenze del xV, secolo*, in *Il Mondo di Vespucci e Verrazzano: geografia e viaggi. Dalla Terrasanta all'America*, a cura di L. Rombai, Firenze, Olschki, 1993, pp. 29-69. In particolar modo, Pulci non solo aveva ascoltato le lezioni su Manilio di Lorenzo Buonincontri, lettore all'Accademia Platonica ma, con buona probabilità, aveva avuto occasione di avvicinare il Toscanelli o sentito parlare delle sue ricerche tramite l'intermediazione di Francesco di Matteo Castellani che prestava i suoi libri sia a Pulci sia all'illustre matematico e geografo. Nel 1459, infatti, il Castellani prestò al Toscanelli. un suo mappamondo che, con suo grande disappunto, potè avere indietro solo il 2 febbraio 1484. Cfr. R. BESSI, *Luigi Pulci e Lorenzo Buonincontri*, in «Rinascimento», 14, 1974, pp. 289-295; A. FIELD, *Lorenzo Buonincontri and the First Public Lectures on Manilius (Florence, ca. 1475-78)*, in «Rinascimento », 36, 1996, pp. 207-225.

[188] Cfr. F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cit.

– Dico così che quella gente crede,
adorando i pianeti, adorar bene;
e la giustizia sai così concede
al buon remunerazio, al tristo pene:
sì che non debbe disperar merzede
chi rettamente la sua legge tiene:
la mente è quella che vi salva e danna,
se la troppa ignoranzia non v'inganna.
(*Morg.* XXV, 236)

Vera è la fede sola de' cristiani
e giusta legge e ben fondata e santa;
tutti i vostri dottor son giusti e piani
e ciò che appunto la Scrittura canta;
e tutti i Giudei perfidi e i pagani,
se la grazia del Ciel qui non rammanta,
dannati sono, e le lor legge tutte
dell'Alcoran de' matti e del Talmutte.
(*Morg.* XXV, 240)

Astarotte si pone dunque come maestro di Rinaldo e il loro rapporto è caratterizzato da tutti i *topoi* del rapporto docente-discente che restituiscono l'idea di un percorso di formazione dell'allievo (si pensi soltanto, in paragone, al rapporto tra Virgilio e Dante nella *Commedia*): l'incredulità e il timore dell'iniziato («Rinaldo guarda, e non seppe vedere/con chi quel parli, e paura gl'indusse», XXV, 205; «Orsù, qui siam: che fia?», XXV, 206; «Ma Ricciardetto pur gli occhi si chiude/per non veder quanto il caval vada alto», XXV, 212; «Ricciardetto ebbe paura e riprezzo», XXV, 248; «Io sono ancor per la paura fioco/e sento i sensi tremar tutti quanti», XXV, 252; «Rinaldo […] si fermò col caval, turbato e presto», XXV, 280); le sue ingenue richieste di spiegazioni alla sua guida più esperta («par che tu domandi come uom grosso», XXV, 232); la superiorità morale e intellettuale della guida, che rassicura l'adepto («Io intendo il tuo tacere», XXV, 205; «Non temer, Rinaldo», XXV, 224); gli strumenti magici che vengono da essa elargiti (l'«erbetta» degli Antipodi che rende invisibili; i cavalli resi alati, invisibili e quasi come draghi) per poter compiere il

cammino e superare le prove che determinano la progressione verso la nuova identità.

Il viaggio di Rinaldo si configura dunque come un «simbolico *iter cognoscentiae ac salvationis*»[189] un cammino al tempo stesso attivo e conoscitivo, che lo porta al superamento di prove che ne forgiano l'identità e all'acquisizione delle verità fondamentali della fede cristiana.

Per questo Rinaldo, concluso il suo processo di formazione e pervenuto a una nuova identità, è impaziente di arrivare a Roncisvalle e «pargli mill'anni mostrar la sua forza» (XXVI 80). La fine del suo periodo di formazione presso Astarotte e il suo ingresso come eroe nuovo e purificato viene segnalato dalla rimozione dell'erba magica che lo rende invisibile (XXVI 80) e dall'abbraccio con Orlando (XXVI 103), il campione cristiano per eccellenza: Rinaldo, una volta ricevuti tutti gli insegnamenti cristiani di Astarotte e superato il percorso iniziatico, arriverà a Roncisvalle pronto ad assumere consapevolmente su di sé l'identità di *miles Christi* al pari di Orlando:

> Se tu se', Signor mio, deliberato
> ch'io vadi in Runcisvalle, abbi merzé
> di me che son da' nimici portato
> *per soccorrere Orlando e la tua fé:*
> ricòrdati che il mare fu allargato,
> per salvar la tua gente, a Moïsè;
> *spira in me quel ch'io per me non intendo:*
> *in manus tuas me valde commendo.* –
> (*Morg.* XXV, 246)

> O potenzia del Ciel, poi ch'a te piacque,
> maraviglia non fia saltar queste acque!
> (*Morg.* XXV, 247)

Non a caso, dopo la morte di Orlando, è proprio Rinaldo l'unico paladino rimasto, e, purificato, mostra il suo pieno valore vendicando il cugino. Rinaldo, infatti, è l'artefice della distruzione di Saragozza (XXVII, 240) che, attraverso l'uccisione di Marsilio e la sconfitta definitiva delle truppe saracene, riesce provvidenzialmente a

[189] A. POLCRI, *Luigi Pulci e la Chimera*, p. 227.

scongiurare la disfatta totale dei Cristiani e l'uccisione di Carlo Magno. Dopo la morte di Orlando è quindi lui il difensore della Cristianità, il Pietro che dopo l'uccisione di Orlando/Cristo diviene il nuovo punto di riferimento della comunità: Carlo giudica, infatti, il «tanto campion» come proprio figlio e senza di lui «gli parve rimaner sì solo/che non potré mai più dimenticarlo» (XXVIII, 30). Assurto alla dimensione di massima nobilitazione, anche Rinaldo, come Orlando al momento della morte, viene definito da Pulci, in maniera incongrua ma significativa, come «vecchio» (XXVIII, 33).

Il personaggio giunge così anche lui all'apice del perfezionamento interiore e risulta trasfigurato rispetto alla sua fisionomia della prima parte. A differenza di Orlando, che ha un passagio netto da un prima a un dopo che coincide proprio con la transizione da *comedìa* a *tragedìa*, Rinaldo rappresenta piuttosto un percorso in più tappe che porta alla progressiva evoluzione e all'acquisizione di una nuova identità. Giunto all'ultimo stadio del proprio raffinamento, Rinaldo non rinuncia alla sua missione di campione cristiano evangelizzatore e in chiusura, dopo aver vendicato Orlando con lo squartamento del traditore Gano, decide di farsi pellegrino della fede e continuare nella sua opera di proselitismo nel mondo:

> Rinaldo a Carlo Magno un giorno disse
> come e' voleva di corte partire
> e cercar tutto il mondo come Ulisse.
> […]
> che, poi che vendicato aveva Orlando,
> volea pel mondo andar peregrinando.
> (*Morg.* XXVIII, 29)

> acciò che quelle gente convertisse
> ch'adoravan pianeti e vane fole
> (*Morg.* XXVIII, 34)

Rinaldo parte dunque da Parigi per vagare per il mondo, ma non più come paladino errante, come è nella tradizione del suo personaggio e ancora nella prima parte del

poema[190], bensì con l'obiettivo di convertire i popoli della Terra, in special modo gli abitanti degli Antipodi menzionati da Astarotte e non ancora toccati dal messaggio cristiano. Il paragone con Ulisse fatto da Pulci (XXVIII, 29) serve quindi a mostrare tutta la distanza del paladino dall'Ulisse dantesco: Rinaldo, infatti, non è soltanto desideroso di conoscere il mondo, come pure aveva affermato prima della conversione («e sopra tutto commendava Ulisse/che *per veder* nell'altro mondo gisse», XXV, 130) ma è ora un pellegrino, che vuole andare in giro per il mondo, fino alla terra degli Antipodi, per battezzare i popoli non ancora redenti («acciò che quelle gente *convertisse*» XXVII, 34) e mostrare l'onnipotenza di Dio su tutta la Terra[191].

4. Il *Morgante* e la tarda età laurenziana

In ultima analisi, dopo aver delineato il preciso passaggio che il poema compie da prima a seconda parte e l'evoluzione che Pulci vuole esplicitamente segnalare ai suoi lettori, resta da vedere per quale motivo avvenne questo cambiamento e quali furono i fattori che lo influenzarono. Si cercherà qui di trovare le prime risposte da una ricognizione extra-testuale della nuova atmosfera culturale fiorentina in cui maturò il secondo *Morgante* a partire dal 1473.

Il passaggio a quest'«altra fantasia», allegorica, seria e biblica, in Pulci, è infatti fortemente influenzata dal nuovo corso che la letteratura fiorentina sta intraprendendo e che rischia di estromettere l'autore del primo *Morgante* dal nuovo contesto culturale. La nuova fisionomia che Pulci decide di dare al poema, non ripudiando i ventitré cantari ma aggiungendo ad essi una fine che trasfiguri l'intero poema e ne raddrizzi il tiro, risultano infatti essere un tentativo per aggiornare la propria produzione ai nuovi cambiamenti culturali e per ritagliarsi una nuova fisionomia di poeta.

Gli anni Settanta conoscono a Firenze una fioritura sia del platonismo sia della letteratura di ispirazione biblica e a entrambe le correnti Pulci capisce di dover ispirarsi

---

[190] Cfr. ancora *I cantari di Rinaldo da Monte Albano*, ed. cit.

[191] Non si dimentichi, inoltre, che è soprattutto Rinaldo ad apparire come un evangelizzatore: in XXII, 216, infatti, dopo avere convertito il popolo di Saliscaglia, sollecitato da un angelo apparsogli in visione, aveva cominciato il suo viaggio a piedi proprio come un pellegrino con lo scopo di liberare da Fuligatto la via del Santo Sepolcro. Il cammino del paladino si conclude, appunto, in Egitto dopo avere «molte province battezzate» (XXV, 131 2).

per essere in linea con il nuovo corso della letteratura. Per quanto riguarda il primo fenomeno, il 'ritorno a Platone' era iniziato già molto prima di Lorenzo, addirittura nel 1439, sotto Cosimo il Vecchio, quando, durante il Concilio promosso per l'unione tra le chiese greca e latina, erano confluiti a Firenze molti dotti bizantini, come Gemisto Pletone e il Cardinal Bessarione, che avevano riportato all'attenzione della cultura fiorentina sia testi platonici canonici sia opere di una *prisca theologia* pre-platonica (da Ermete Trismegisto a Zoroastro) che diedero il via al rinnovamento del platonismo fiorentino[192]. La nuova corrente culturale fu pienamente appoggiata dalla famiglia Medici al potere, che mirava a porsi in questo modo come sovrani-filosofi e saggi secondo il modello della *Repubblica* di Platone. L'esposizione alla cultura orientale si accentuò ancora di più dopo il 1453, con l'esodo in Italia dei maggiori filosofi bizantini dopo il crollo dell'Impero d'Oriente. A questa data venne fondata l'Accademia platonica, ospitata a partire dal 1463 nella villa di Careggi appositamente donata da Cosimo il Vecchio a Marsilio Ficino come propria sede, e il signore di Firenze incaricò il filosofo della traduzione di tutti i dialoghi di Platone. Quest'opera monumentale venne composta in un lungo periodo, e venne conclusa solo a metà degli anni Settanta sotto Lorenzo, a cui essa è dedicata. Lo stesso primogenito di Cosimo, infatti, salito al potere a partire dal 1469, non interruppe mai il sostegno istituzionale agli studi neoplatonici, e li continuò a incentivare. Come è stato dimostrato dagli studi di Paolo Orvieto[193], fu però il 1473 il vero anno di svolta in cui il

---

[192] Su questi aspetti la bibliografia è vasta, cfr. almeno gli studi più recenti: F. BAUSI, *Umanesimo a Firenze nell'età di Lorenzo e Poliziano, Jacopo Bracciolini, Bartolomeo Fonzio, Francesco Castiglione*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2011; A. BROWN, *Medicean and Savonarolian Florence. Interplay of Politics, Humanism and Religion*, Turnhout, Brepols, 2011; W. INGEBORG, *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, tr. It. Roberto Zapperi, Bari, Donzelli, 2005; R. FUBINI, *Quattrocento fiorentino. Politica, diplomazia, cultura*, Pisa, Pacini, 1995; *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, a cura di G. Garfagnini, Firenze, Olschki, 1992.

[193] Su Lorenzo e il Platonismo, cfr. M. MARTELLI, *La politica culturale dell'ultimo Lorenzo*, «Il ponte», XXXVI (1980), pp. 923-950 e 1040-1069; M. MARTELLI, *La cultura letteraria nell'età di Lorenzo*, in *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, a cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, Olschki, 1992, pp. 39-84; M. MARTELLI, *Letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni Sessanta*, Firenze 1996, pp. 165-178, 185-240; P. ORVIETO, *Lorenzo de' Medici e l'Umanesimo toscano del secondo quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Roma, 1996, vol. III, *Il Quattrocento*, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 295-403.

Magnifico inizò a fornire appoggio concreto a Marsilio Ficino, guarda caso proprio il giro di anni in cui, a mio avviso, i dati in nostro possesso ci permettono di collocare l'interruzione del primo *Morgante* da parte di Pulci[194].

A partire dal 1471-72, infatti, Lorenzo operò una decisa riconversione della propria attività letteraria, abbandonando le composizioni comico-realistiche (il *Simposio*, l'*Uccellagione di starne*, le *Canzoni a ballo*, le *Canzoni carnascialesche*) per dedicarsi esclusivamente a una produzione filosofica e dottrinale di chiara matrice ficiniana[195]. Dal 1473 Marsilio Ficino divenne dunque personalità egemone all'interno della sfera mediceo-laurenziana, e testimonianza lampante del definitivo passaggio del Magnifico sotto l'egida del platonismo è offerta dal *De summo bono*, opera teologica di Lorenzo probabilmente scritta a quattro mani con il filosofo e datata proprio a quell'anno[196]. Con la netta scelta di cambio, anche il *Comento dei miei sonetti* assume una piega smaccatamente platonizzante, provata dalla rilettura delle proprie rime d'amore giovanili come tragitto di progressivo abbandono della sfera sensuale e adesione alla vita spirituale[197]. Negli stessi anni, a segnare la progressiva egemonia che il platonismo sta instaurando nel circolo laurenziano, Cristoforo Landino pubblicò il suo commento alla *Commedia* dantesca (1481)[198], che, riletta attraverso la teoria della palingenesi ermetica ed orfica, viene interpretata come un cammino di purificazione e trasformazione interiore per risorgere alla contemplazione paradisiaca di Dio[199]. Allo stesso modo, anche la *Vita nuova* dantesca viene intesa,

---

[194] Cfr. *supra*, cap. I, par. 1.

[195] Su questo aspetto, cfr. L. DE MEDICI, *Tutte le opere*, a cura di P. Orvieto, Roma, Salerno Editrice, 1992, tomo I, pp. 5-28.

[196] Un'intera sezione di quest'opera di Lorenzo è emblematicamente una parafrasi della *Oratio ad Deum theologica* di Marsilio Ficino, ma per maggiori approfondimenti cfr. L. DE MEDICI, *Tutte le opere*, a cura di P. Orvieto, cit., tomo II, pp. 915-926.

[197] Su tutte questi temi, cfr. L. DE MEDICI, *Tutte le opere*, a cura di P. Orvieto, cit., tomo I, pp. 323-352.

[198] Per il testo del commento di Landino, cfr. C. LANDINO, *Scritti critici e teorici*, edizione, introduzione e commento a cura di Roberto Cardini, Roma, Bulzoni, 1974; ID., *Comento sopra la Comedia*, nell' Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi, a cura di P. Procaccioli, Roma, Salerno, 2001.

[199] Sul commento di Landino, cfr. R. CARDINI, *Landino e Dante*, in «Rinascimento: Rivista dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento», 1990, Vol. 30, pp. 175-90, *Per Cristoforo Landino lettore di Dante il contesto civile e culturale, la storia tipografica e la fortuna del Comento sopra la*

sotto il filtro del neoplatonismo, come la narrazione del passaggio dalla vita attiva alla vita contemplativa, da amore sensuale ad amore intellettuale.

Oltre alla rinascita del platonismo, gli anni settanta vedono a Firenze anche una grande fioritura della letteratura di ispirazione biblica, attraverso l'ingente produzione di sacre rappresentazioni, cantari agiografici, laudi, orazioni e capitoli religiosi[200]: Feo Belcari compone due sacre rappresentazioni, *Di Santo Giovanni Battista quando andò nel deserto* e *Dell'annunciazione di Nostra Donna*[201]; nelle piazze di San Martino si recitano continuamente cantari di argomento sacro, cantati dai canterini Antonio di Guido e Niccolò Cieco. D'altro canto, ad essere impegnati in una letteratura a carattere biblico sono i parenti stessi dell'autore del *Morgante*, come Antonia e Bernardo Pulci, che mettono in versi numerosi episodi dell'Antico Testamento e delle vite dei santi: tra gli esiti più notevoli, la *Rappresentazione di Santa Domitilla*, la *Rappresentazione del figliuol prodigo*, la *Rappresentazione di santa Guglielma* e la *Rappresentazione di Santo Francesco* di Antonia Pulci e la *Passione di Nostro Signore in ottava rima* e *Rappresentazione di Barlaam e Iosafat* del fratello Bernardo[202]. Così che, secondo Erminia Ardissino, «anche l'evoluzione verso

---

Comedia, atti del convegno internazionale (Firenze, 7-8 novembre 2014), a cura di Lorenz Böninger e Paolo Procaccioli, Firenze, Le lettere, 2016, SIMON GILSON, *Leggere Dante a Firenze: da Boccaccio a Cristoforo Landino (1350-1481)*, edizione italiana a cura di Anna Pegoretti, Roma, Carocci, 2019, pp. 203-274, *Da Boccaccio a Landino: un secolo di Lecturae Dantis*, atti del convegno internazionale (Firenze 24-26 ottobre 2018), a cura di Lorenz Böninger e Paolo Procaccioli, Firenze, Le lettere, 2021, pp. 97-116.

[200] Su questi generi di ispirazione biblica, cfr. *Sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento*, a curadi G. Ponte, Milano, Marzorati, 1974; R. RABBONI, *Laudari e canzonieri nella Firenze del '400*, Bologna, CLUEB, 1991; *La poesia religiosa: i cantari agiografici e le rime di argomento sacro*, a cura di A. Cioni, Firenze, Sansoni, 1963; *Laude fiorentine*, a cura di C. Del Popolo, Firenze, Olschki, 1990; *Sacre rappresentazioni del Quattrocento*, a cura di L. Banfi, Torino, Utet, 1963; *Nuovo corpus di sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento*, a cura di N. Newbigin, Bologna, Commissioe per i Testi di Lingua, 1983.

[201] Cfr., oltre ai testi citati alla nota precedente, anche K. Phillips-Court, *Fraiming the Miracle in Feo Belcari's «Rappresentazione quando la Nostra Donna Vergine Maria fu Annunziata dall'Angelo Gabriello»*, in «Annali d'Italianistica», 25, 2007, pp. 233-261.

[202] Su Antonia Pulci si vedano testi e studi in A. PULCI, *Florentine Drama for Convent and Festival. Seven Sacred Plays*, a cura di J. Wyatt Cook e B. Collier Cook, Chicago, The University of Chicago Press, 1996; e *Antonia Pulci's Rappresentazione di santa Domitilla and the Defense of Virginity*

l'intransigenza e la radicale riforma di Savonarola risulta il coronamento di una lunga stagione di spiritualità e di studi religiosi fiorita in seno all'Umanesimo, di cui la passione per la Bibbia era il sostegno»[203].

Al di fuori della produzione dottrinale filosofico-teologico e della letteratura biblica, rimane la produzione cavalleresca e anche questo genere viene sottoposto a una regolamentazione nel nuovo contesto culturale: su commissione di Lorenzo il Magnifico, Ugolino Verino innalza la materia carolingia alla dignità classica dell'epica latina attraverso la *Carlias*, vasto poema epico in latino, ammirato da Poliziano, e che trasferisce le storie dei paladini nel registro del poema epico serio ed erudito[204]. La *Carlias*, iniziata nel 1469 e finita da Verino nel 1480, vide la luce negli stessi anni di composizione del secondo *Morgante* e dovette costituire per Pulci una precisa fonte di ispirazione per l'innalzamento del proprio poema: non a caso, l'autore stesso, al termine delle due orazioni in lode di Carlo Magno, fa un implicito riferimento all'opera di Ugolino affermando che una «tuba risuona/in altra parte, e per tutto si sente,/benché la istoria sia degna e famosa» (XXVIII, 128).

A partire dagli anni Settanta del Quattrocento è dunque un intero mondo culturale che cambia radicalmente, abbandonando i lazzi della «brigata medicea», i generi più compromessi con il sostrato popolare e assestandosi su una produzione letteraria seria, colta, aristocratica e fondata su un netto rigorismo morale. Come scrive Orvieto, la stessa città di Firenze viene «sottoposta ad una radicale operazione moralizzatrice, sotto la personale direzione di Lorenzo» e «nella seconda metà del '73 una serie di

---

in Quattrocento Florence, edited by E. Carney and B. E. Weaver, in *Scenes from Italian Convent Life: An Anthology of Convent Theatrical Texts and Contexts*, Ravenna, Longo, 2009, pp.11-36. Per uno sguardo d'insieme sulla famiglia Pulci, cfr. il recente P. ORVIETO, *Pulci. Luigi e una famiglia di poeti*, ed. cit.

[203] E. ARDISSINO, *Introduzione* a L. TORNABUONI, *Poemetti biblici*, ed. critica a cura di E. Ardissino, Lugano, Agora & Co., 2015, pp. 19-20.

[204] L'opera è tramandata dal codice Riccardiano 838, esemplare splendidamente miniato presentato al re di Francia. Sul poema e sulle sue connessioni con la materia cavalleresca, cfr. F. BAUSI, *L'epica tra latino e volgare*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico: politica, economia, cultura e arte*, atti del convegno di studi, Firenze-Pisa-Siena, 5-8 novembre 1992, Pacini, Firenze, 1996, pp. 357-373 e F. BAUSI, *La 'Carlias' di Ugolino Verino*, in *Paladini di carta. Il modello cavalleresco fiorentino*, cit., pp. 161-173.

leggi impongono una straordinaria modestia nei funerali, nei conviti e nel gioco»[205]. Ficino stesso nel 1473 viene ordinato sacerdote, e inizia a dedicarsi a una produzione religiosa in proprio, con il *De Christiana religione*, pubblicato in volgare nel 1476 con dedica a Lorenzo, il commento delle epistole di San Paolo, il volgarizzamento dei salmi, la traduzione e il commento dei mistici scritti di Dionigi Aeropagita e, infine, la *Theologia platonica*, la grande sintesi di platonismo e cristianesimo uscita a stampa nel 1482 e destinata proprio alla famiglia Medici. La produzione di letteratura spirituale, d'altra parte, era incentivata dagli stessi più alti rappresentati dell'*entourage* mediceo, e cioè Lucrezia Tornabuoni e lo stesso Lorenzo de' Medici, ed è molto probabile che da loro l'autore del *Morgante* traesse ispirazione per la riconversione ortodossa del proprio poema. La madre del Magnifico e protettrice di Pulci, infatti, era autrice di due poemetti biblici in ottave, la *Vita di sancto Giovanni Baptista* e *Ystoria di Iudith*, e tre capitoli in terzine, *Istoria di Ester*, la *Vita di Tubia* e l'*Istoria della casta Susanna*[206]. La datazione di queste opere, non sicura e purtroppo solo approssimativa, è fissata come data *ante quem* al 1479, quando due lettere menzionano alcune sue opere, e in generale «si può verosimilmente pensare agli anni Settanta come il periodo di lavorazione, un momento particolarmente significativo per la divulgazione in volgare delle Sacre Scritture»[207].

Allo stesso modo, anche Lorenzo, sull'esempio del sincretismo ficiniano tra platonismo e cristianesimo, a partire dal *De summo bono*, vira sempre di più la sua produzione verso tematiche cristiane, aggiungendo al suo *corpus* poetico, nell'ultima fase della sua vita e in un momento in realtà successivo alla morte di Pulci, la *Rappre-*

---

[205] P. ORVIETO, *Crisi e decadenza del Pulci*, in ID., *Pulci medievale*, cit., p. 237.

[206] Cfr. S. GAZZANO, *Le laudi di Lucrezia Tornabuoni. Edizione critica*, in «Interpres», 32, 2014, pp. 152-230; D. DELCORNO BRANCA, *Lucrezia, Poliziano, Lorenzo, note su alcune convergenze fra lirica sacra e lirica profana*, in «Interpres», 19, 2000, pp. 111-134. I testi di Lucrezia Tornabuoni hanno avuto di recente una nuova attenzione critica: dopo il classico F. PEZZAROSSA, *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, Firenze, Olschki, 1978, è stata pubblicata *La istoria della casta Susanna*, a cura di P. Orvieto, Bergamo, Moretti e Vitali Ed., 1992 e di recente sono stati editi in traduzione inglese, *Sacred Narratives*, a cura di J. Tylus, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2001. Da ultimo, cfr. il recente e già richiamato L. TORNABUONI, *Poemetti biblici*, ed. critica a cura di E. Ardissino, ed. cit.

[207] E. ARDISSINO, *Introduzione* a L. TORNABUONI, *Poemetti biblici*, ed. cit., p. 25.

sentazione dei Santi Giovanni e Paolo (1491), le *Laudi* (1491) e inoltre 5 orazioni, 2 capitoli e 2 sonetti di ispirazione spirituale[208]. Queste opere, concepite dai vertici del regime mediceo e dunque esplicitamente inserite in un programma di politica culturale, avevano finalità didascalica, proprio come l'ultimo *Morgante*, quasi omiletica, con il compito di veicolare gli insegnamenti cristiani (vanità terrena, provvidenzialità del disegno divino, fiducia nella giustizia di Dio) e di richiamare «il lettore o ascoltatore a delle verità ineludibili»[209] incarnate in storie esemplari della Bibbia o delle vite dei santi.

Proprio in quegli anni di spartiacque tra una prima e una seconda fase della stagione culturale medicea, Pulci decide di interrompere la composizione dei ventitré cantari, capisce che non è più tempo per la materia canterina e sottopone la sua idea di poema a una profonda revisione, che poi, da lì a qualche anno, sfocerà nell'«altra fantasia»: in questa crisi della propria identità di poeta all'interno del nuovo corso culturale fiorentino devono essere ricercate l'incompiutezza del primo *Morgante* e il silenzio che scende sull'opera dal marzo 1472 (data in cui – come si è visto – abbiamo l'ultima testimonianza su di essa, che appare completa, allo stadio di 19 cantari su 23) fino all'ottobre 1478, quando questa prima parte viene licenziata a stampa con la promessa di un seguito che la completi e la rinnovi.

L'estromissione di Pulci dal nuovo contesto culturale ci è d'altra parte documentata da numerosi dettagli: la condanna per sodomia che dovette gettarlo in discredito[210], il suo definitivo passaggio al seguito di Roberto Sanseverino[211], il suo allontanamen-

---

[208] Questi testi sono stati pubblicati in L. DE MEDICI, *Tutte le opere*, a cura di P. Orvieto, cit., tomo II, pp. 979-1109 e in L. DE MEDICI, *Laude*, a cura di B. Toscani, Firenze, Olschki, 1990 e in L. DE MEDICI, *Rime spirituali, La rapresentatione di San Giovanni e Paulo*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2000.

[209] E. ARDISSINO, *Introduzione* a L. TORNABUONI, *Poemetti biblici*, ed. cit., p. 47.

[210] Cfr. Archivio di Stato di Firenze, *Ufficiali di notte e conservatori dell'onestà dei monasteri*, 17, cc. 29v-31r, 43r, e 19, 32r, 73r. Cfr. anche MICHAEL ROCKE, *Forbidden Friendships Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, Oxford, Oxford university press, 1997, p. 198 e 317 e MATTEO FRANCO-LUIGI PULCI, *Libro dei sonetti*, a cura di Alessio Decaria e Michelangelo Zaccarello, Firenze, Cesati, 2017, p. 18, n. 22.

[211] In una lettera del dicembre 1472 Pulci viene definito «nostro» da parte di Roberto Sanseverino; il Volpi ricorda anche una lettera del 30 marzo 1473 (scritta da Giuliano de' Medici a Lorenzo a Pisa) da dove si apprende che Pulci faceva parte del seguito del Sanseverino (G. VOLPI, *Luigi Pulci. Studio*

to fisico da Firenze per compiere delle missioni diplomatiche per conto del suo signore[212], e alcune dichiarazioni epistolari di Marsilio Ficino, che rivelano tutta l'avversione del filosofo per l'autore del *Morgante* e danno testimonianza dell'accusa di eresia che produsse *ad hoc* per colpirlo, sfruttando i sonetti di parodia religiosa:

«qui *contra maiestatem divinam*, quae infinita veritas est, *velenosam linguam calamumque tam impie tamque insolenter exercet*. […] Sed cur instabilem hunc nomine non invenio, qui tam pertinaciter in suo proposito stabilis est, ut in ipsa sua instabilitate et malignitate iam consenuerit»[213].

«nolo enim *pro me contra pulices* leges armari, quae prima adventu frigoris opprimerentur […] hoc est, ut vel levissimo quodam nutu ostendas displicere tibi, *quod Deo ante omnia displicet*, dari videlicet sanctum, et id quidem tuum vel canibus lacerandum, vel canum pulicibus submordendum»[214].

«quod canis ille continue contra me latret, quemadmodum *contra bonos doctosque viros, animamque et Deum*, semper est solitus»[215].

La «crisi e decadenza di Pulci» di cui parla Paolo Orvieto e che si verificarono a partire dal 1473 a causa del mutato contesto culturale produssero, quindi, un'*impasse* scrittoria che venne superata con un ritorno alle intenzioni iniziali del poema, con l'esplicitazione della fine tragica, di contenuto smaccatamente religioso e serio del proprio poema, e con una riconversione del proprio *usus scribendi* in un'«altra fanta-

---

biografico, cit. p. 21 nota). La prima delle lettere pulciane che menziona Luigi al suo servizio è quella del 28 marzo 1473 (*Morgante e Lettere*, p. 983). Su questo periodo della vita pulciana, cfr. M. SIMONETTA, *Le avventure di un condottiero: Roberto da Sanseverino e Luigi Pulci*, cit., e L. POLCRI, *Tra Lorenzo de' Medici e Roberto Sanseverino: missioni diplomatiche o esilio letterario?*, in ID., *Luigi Pulci e la Chimera*, cit., pp. 5-36.

[212] Böninger afferma: «In the 1470s, Pulci frequently traveled on secret missions between Lorenzo de' Medici and Roberto di Sanseverino […]» (L. BÖNINGER, *Notes on the last years of Luigi Pulci (1477-1484)*, cit., pp. 262-263. Accenna brevemente alla figura del Sanseverino e al legame di Pulci con il mondo milanese Annalisa Perrotta, Lo *spazio della corte: la rappresentazione del potere politico nel "Morgante" di Luigi Pulci*, in «The Italianist», 24, 2004, pp. 141-168.

[213] M. FICINII, *Opera omnia*, Torino, Bottega d'Erasmo, 1959, I, p. 661.

[214] Ivi, p. 715. La lettera, a Giovanni Cavalcanti, è del 1 gennaio 1476.

[215] *Ibidem.*

sia» alto-tragica. Il secondo *Morgante* nasce nel pieno della nuova stagione culturale dell'età laureanziana e ne è profondamente influenzato. Come si è avuto modo di notare nel primo capitolo, infatti, gli ultimi cinque cantari sono una macro-apologia di Pulci come autore, l'esibizione di una nuova fisionomia di autore e il tentativo di riallinearsi alla nuova stagione culturale a Firenze. Da molti punti di vista, Pulci tenta una riconversione della propria materia ai nuovi standard della produzione letteraria, per allontanare da sé l'immagine del primo poema e delineare un nuovo autoritratto di poeta.

In primo luogo, per venire incontro all'innalzamento degli standard della produzione letteraria e alla nuova temperie classicista e umanistica che guardava con disprezzo umanistico la materia plebea dei cantari, smette i tratti popolareggianti del canterino e si propone al contrario al proprio pubblico come autore 'umanista', impegnato nella redazione di un fatto storico realmente accaduto, in cerca della versione più autentica del racconto e impegnato nella collazione di un gran numero di fonti per accertare la verità dei fatti.

In secondo luogo, venutosi a trovare all'interno di una sfera culturale ormai egemonizzata dal neoplatonismo ficiniano, Pulci, pur senza riflettere nei contenuti le dottrine del filosofo mediceo, cuce però su di sé i tratti propri dell'autore neoplatonico: si presenta, infatti, come analizzato nel primo capitolo, come poeta vate al pari dei neoplatonici, ispirato direttamente da un *furor* divino e *medium* tra il terreno e l'umano («la mia fantasia non può tenersi/come ruota che mossa ancor vuol ire» XXVIII, 152). La sua poesia è quindi una poesia filosofica («venuto è il tempo da filosofare» XXVII, 40), teologica, intessuta di un contenuto veritativo ispirato da Dio («aiuta tu», XXIV, 1) ed espresso, secondo i dettami neoplatonici, attraverso il velo dell'allegoria e dell'*integumentum* sensibile che racchiude al suo interno un significato filosofico più alto («conviensi altro per altro imaginare» XXVII, 40). Il poema, con l'esplicitazione di una nuova dimensione biblica e del significato religioso a esso sotteso, compie una sorta di *itinerarium in Deum* che riflette i percorsi ascensionali di elevazione dalla dimensione corporea a quella divina tipica della teoria neoplatonica. La progressione dell'opera da *comedìa* a *tragedìa*, da vicende cavalleresco-avventurose ad azioni sublimi e spirituali, mima lo scatto verso l'alto, il divino, caro all'estetica ficiniana, e la stessa della morte di Orlando riecheggia le tematiche neo-

platoniche della fuoriuscita dell'anima dal carcere corporeo per innalzarsi, come essenza spirituale, alla contemplazione paradisiaca di Dio:

> E disse: "O terque, o quaterque beati",
> come disse il troian famoso ancora,
> "e miseri color che son restati,
> come sono io, insino all'ultima ora!
> Ché, benché i corpi sien per terra armati,
> l'anime son dove Gesù s'onora.
> O felice Ulivier, voi siete in vita:
> pregate or tutti per la mia partita!
> (*Morg.* XXVII, 105)

> - O Signor mio, quando sarò io teco?
> L'anima è in carcer di confusione:
> libera me da questo mondo cieco,
> non per merito già, per grazia intendo
> (*Morg.* XXVII, 150)

> quel santo nimbo a poco a poco
> tanti lumi scoprì, tante fiammelle,
> che tutta l'aria pareva di fuoco,
> e sempre raggi cadean dalle stelle
> (*Morg.* XXVII, 155)

Non a caso, il grande modello di scrittura dell'ultimo Pulci, per segnare l'ascensione alto-tragica del poema, è – come si è visto – il Dante paradisiaco che proprio in quegli anni veniva eletto da Cristoforo Landino a cantica più eccelsa della *Commedia* poiché intesa, in termini neoplatonici, come fine del processo di purificazione dell'anima e sua resurrezione palingenetica, in qualità di pura essenza, alla contemplazione estatica di Dio. Infine, sempre tenendo fede ai dettami neoplatonici, Pulci presenta la poesia della sua «altra fantasia» come una produzione non più aperta al «voi» generico del pubblico popolare, ma indirizzata al «tu» singolo del lettore, una poesia dunque semicolta, d'*élite*, aristocratica, pensata affinché «sia anche il dotto satollo» (XXVIII, 51) e che può essere intesa nel suo significato ultimo solo da una ristretta cerchia di privilegiati («de' miei fior come ape piglieranno/i dotti»

XXVIII, 142; «chi intende questa istoria agogna» XXVII, 40, cioè il pubblico esperto, rispetto a «voi che leggete queste cose strane» XXVII, 41, cioè il rozzo pubblico).

Allo stesso tempo, tuttavia, se pure Pulci ambisce a inserire la sua opera all'interno di un quadro generale simil-ficiniano, la sua adesione al neoplatonismo è combattuta e non pacifica, come hanno dimostrato gli studi di Paolo Orvieto[216]: Pulci infatti, pur riecheggiando alcuni moduli neoplatonici per aggiornare il suo poema alla nuova temperie culturale, polemizza al tempo stesso con Ficino (il sintagma derogatorio «cicale indiane», di un sonetto giovanile, XCVI, 16 ritorna infatti citato testualmente nel poema, a XXVII, 40) ed esplicita i forti contrasti con la sua cultura: dai dotti dell'Accademia (a cui contrappone «la mia accademia […] o mia ginnasia» XXV, 117) lo distanzia l'eccessiva sottigliezza interpretativa fine a sé stessa («ch'io non m'intendo di vostro anagogico/o morale o le more o tropologico» XXVII, 40) e il sincretismo platonico-cristiano, che giudica ipocrita e ingannevole, come sembrano dire i versi seguenti, se letti alla luce dell'equazione re Marsilio = Marsilio Ficino proposta da Orvieto:

> Era *Marsilio* un uom che in suo segreto
> credea manco nel Ciel che negli abissi:
> bestemmiator, ma bestemmiava cheto;
> pur questa volta volle ognuno udissi;
> e se fu anche gentile e discreto,
> come in altro cantar già dissi e scrissi,
> io il dico un'altra volta, e parlo retto,
> ché questo non emenda altro defetto:
> 119
> ché e' sapeva anche simulare e fignere
> castità, santimonia e devozione,
> e la sua vita per modo dipignere
> che il popol n'ebbe un tempo espettazione.
> (*Morg.* XXVI 118-119)

Pulci, infatti, pur accettando dal neoplatonismo la sua caratura di autore filosofo e alto, se ne distanzia decisamente per la componente sincretistica, decidendo piuttosto

[216] P. ORVIETO, *Crisi e decadenza del Pulci*, in ID., *Pulci medievale*, cit., pp. 213-243.

di tornare al modello biblico *tout court* attraverso la confezione di una storia sacra e di un poema manifestamente biblico. Rifugge le novità dottrinali ficiniane e, nel tentativo di far fronte alla nuova direzione della letteratura medicea, rimane comunque in tutto e per tutto un autore «medievale», richiamando come suoi modelli di riferimento la Bibbia e il «poema sacro» dantesco e proponendosi come autore integralmente cristiano contro ogni accusa di eresia. Per tutti questi motivi (la progressiva emarginazione dalla sfera letteraria e la denuncia per idee eterodosse prodotta da Ficino), è davvero significativo che la decisione di interrompere la rielaborazione dell'*Orlando laurenziano* e l'idea di riformare il poema nella maniera che si è detta siano giunte proprio in quegli anni, proprio nel periodo in cui si fa più rovente la polemica con Marsilio Ficino e più forte l'esigenza di accreditarsi come poeta organico al nuovo corso della politica culturale medicea. Che il secondo *Morgante* debba essere considerato anche come una esibita auto-apologia a fronte delle accuse di eresia mossegli da Marsilio Ficino nel 1476, rinnovate poi nel 1482 dai primi attacchi del Savonarola[217], è lui stesso a dircelo, quando nell'ultimo cantare polemizza implicitamente contro i suoi detrattori vecchi (Marsilio Ficino contro il sonetto *In principio era buio e buio fia*) e nuovi (Savonarola, nascosto dietro l'allusione alla «dottrina del vostro Aurelio») e testimonia che la sua produzione giovanile, giudicata ereticale, è stata ampiamente sconfessata dal poema appena compiuto:

> io me ne vo poi in bocca a questi frati
> dove vanno anche spesso le lamprede,
> e certi scioperon pinzocorati
> rapportano: – Il tal disse, il tal non crede
> donde tanto romor par che ci sia
> se "in principio era buio e buio fia".
> 43
> In principio creò la terra e il cielo
> Colui che tutto fe' qual sapiente,
> e le tenebre al sol facevon velo;

[217] Su un primo soggiorno fiorentino di Savonarola nel 1482, presso il convento di S. Marco, cfr. S. CARRAI, *La datazione della «Confessione» e le tracce della polemica fra Luigi e il Savonarola*, in ID., *Le muse dei Pulci*, cit., pp. 173-188. Cfr. anche la ricca e dettagliatissima biografia di F. CORDERO, *Savonarola*, Roma-Bari, Laterza, 1986-1988, in particolare il vol. I, *Voce calamitosa, 1452-1494*.

non so quel ch'e' si fia poi finalmente
nella revoluzion del grande stelo:
basta che tutto giudica la Mente;
e se pur vane cose un tempo scrissi,
contra hypocritas tantum pater, dissi.
44
Non in pergamo adunque, non in panca
reprendi il peccator, ma quando siedi
nella tua cameretta, se e' pur manca;
salite colassù col piombo a' piedi:
la fede mia come la tua è bianca,
e farotti vantaggio anche due Credi;
predicate e spianate lo Evangelio
con la dottrina del vostro Aurelio;
45
e s'alcun susurrone è che v'imbocchi,
palpate come Tomma, vi ricordo,
e giudicate alle man, non agli occhi,
come dice la favola del tordo.
(*Morg.* XXVIII, 42-45)

Pulci, nell'ultimo cantare, si nomina esplicitamente («le muse dei Pulci», XXVIII, 139, dopo il «Luigi» di XXV, 115) e fa riferimento alle proprie vicende biografiche (lo scandalo per il sonetto *In principio era buio, e buio fia*) proprio per mettere la firma definitiva alla propria opera e sconfessare le più volte ricevute accuse di eterodossia: contro Marsilio Ficino e contro Matteo Franco (che lo avevano attaccato nel 1473-1474); e contro Savonarola, già presente a Firenze nel 1482 e che lo attaccò duramente in quell'occasione (XXVIII, 44 «non in pergamo adunque, non in panca/riprendi il peccator» fa riferimento alle invettive del frate così come «predicate e spianate lo Evangelio/con la dottrina del vostro Aurelio» rimanda alla regola agostiniana che come domenicano Savonarola doveva seguire)[218].

A prestarsi come modello per l'operazione di riconfigurazione seria e sacrale del proprio poema, più che Ficino e la produzione neoplatonica che Pulci solo bordeggia, si offre la produzione letteraria di Lucrezia Tornabuoni: il testo, da fantastico-

[218] Cfr. *Morgante*, a cura di D. Puccini, cit., *ad locum*.

avventuroso, viene riconvertito in opera veritiera, didascalica, ispirata da Dio e che al suo interno contiene una storia sacra *sub specie* cavalleresca e un'esplicita confessione di fede espressa da Orlando e da Astarotte. Per tale motivo, la patrona del poema viene menzionata proprio nell'ultimo cantare («donna è costì, che forse ascolta,/che mi commisse questa istoria prima», XXVIII, 2), per testimoniare che la sua commissione è stata alla fine compiuta, che il poeta ha «satisfatto al suo desio» (XXVIII, 136) e che il poema di caratura politico-religiosa al quale la madre del Magnifico aveva molto probabilmente pensato in prima istanza è stato alla fine realizzato.

Pulci, nell'ultimo cantare, spiega esplicitamente qual è la finalità della propria opera: cioè offrire, con Orlando e Carlo Magno, degli esempi virtuosi di cristianesimo militante che testimonino il disegno provvidenziale di Dio. Per questo la fine dell'opera salda i debiti con l'inizio e la finalità dottrinale, dichiarata fin dal proemio con il richiamo all'assunzione in cielo di Carlo e Orlando, diviene negli ultimi cinque cantari in tutto e per tutto esplicita. L'ultimo *Morgante* è un poema che – come si è visto – in maniera implicita o esplicita, ripercorre le verità fondamentali del messaggio cristiano: la provvidenzialità degli eventi umani, poiché inscritti nel disegno divino; il sacrificio cristologico per garantire la salvezza alla umanità; la giustizia di Dio che, attraverso la dannazione o salvazione eterna, dà la giusta ricompensa per torti e meriti raccolti in vita; il libero arbitrio dell'uomo, non cancellato pur all'interno dell'onnipotenza divina; l'inconoscibilità dei progetti imperscrutabili di Dio con la necessità di adeguarsi consapevolmente al destino che è stato affidato.

Il secondo *Morgante*, come spero le indagini abbiano dimostrato a sufficienza, è dunque non tanto una palinodia del precedente poema, che viene appunto associato al secondo anche materialmente nella stampa, quanto una riconversione ideologica di esso e un'esplicitazione del suo messaggio fatta per mantenere la promessa contratta con la Tornabuoni e presentarsi con una nuova immagine di poeta.

CAPITOLO IV
LINGUA, STILE, RETORICA E METRICA DEL 'SECONDO *MORGANTE'*

Questo capitolo cercherà di condurre un'analisi linguistica e stilistica degli ultimi cinque cantari del *Morgante*, per verificare se l'opera compia una significativa trasformazione non solo – come si è visto nei capitoli precedenti – sotto il profilo ideologico e contenutistico, ma anche dal punto di vista formale, e per tentare quindi di delineare l'evoluzione tra prima e seconda poetica pulciana anche sotto questo aspetto. Un'analisi di questo genere, con un confronto sistematico di lingua e di stile tra prima e seconda parte, non è stata mai condotta, ma – come si vedrà – rivela dettagli interessanti per capire meglio l'operazione compiuta da Pulci nel confezionamento di un poema bipartito in *comedìa* e *tragedìa*. D'altra parte, l'autore stesso afferma che in questi cantari «nuova cetra s'apparecchia e canto» (XXVIII, 25) e proclama l'incapacità delle sue «rime o versi» di cantare al meglio la «tragedìa» a cui il poema è giunto[219].

1. Una nuova lingua per il poema

Una prima specola da cui osservare la differenza tra prima e seconda parte del poema è l'aspetto linguistico, che – come hanno spesso sottolineato gli studi – è l'aspetto decisivo della scrittura pulciana[220]. Come ha suggestivamente proposto Getto, infatti, l'avventura dei paladini del *Morgante* è anche e soprattutto un'«avventura

[219] Ho anticipato l'esito di queste mie ricerche nel seguente contributo: L. ZIPOLI, *Da «comedìa» a «tragedìa»: lingua e stile del secondo Morgante*, in *Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il Morgante*, cit., pp. 113-138, che rielabora un intervento orale da me tenuto alle giornate di studio *Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il Morgante* che si sono tenute il 18 e 19 gennaio 2018 a Modena, presso l'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena, e organizzate da Maria Cristina Cabani e Licia Beggi Miani.

[220] Sulla lingua, limitata però soprattutto alla prospettiva del primo *Morgante*, cfr. gli studi ormai classici: L. SPITZER, *"Crai e poscrai o poscrilla e posquacchera" again, or the Crisis in Modern Linguistics*, in «Italica», 21 n. 4 (1944), pp. 154-169, ora in ID., *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen, 1959, pp. 596-614; F. AGENO, *Scelta linguistica e reazione antiletteraria nel Morgante*, in «Lettere italiane», VII, (1955), pp. 113-129; il capitolo *L'avventura della parola*, in G. GETTO, *Studio sul Morgante*, cit., pp. 133-184.

della parola» e il *primum* nella stesura delle ottave sembra essere precipuamente linguistico, finalizzato all'utilizzo di volta in volta di un vocabolario burchiellesco al limite del *nonsense*[221], termini tecnici, e all'esibizione di giochi fonici, bisticci linguistici e lessico raro e peregrino. Lo stesso Fubini afferma che «al Pulci interessano […] le singole parole, ricavate dal ricco armamentario del fiorentino, e questa gioia di invenzione verbale è una cosa sola col ritmo gioioso della sua poesia»[222]. Di questa attenta ricerca linguistica come fondamentale alla sua composizione letteraria ci è data testimonianza, d'altronde, da una dichiarazione epistolare dell'autore stesso, che in una lettera del 27 aprile 1465 fa riferimento alla «mia buona diligenzia, la mia povera fatica in ricercare per ogni parte vocaboli acomodati al bisogno»[223]. Oltre a ciò, un altro strumento molto utile per poter seguire nel concreto il lavoro linguistico condotto dal poeta per il secondo *Morgante* è il cosidetto *Vocabolista*, che consiste in una lista manoscritta di 710 vocaboli derivanti dal latino o di matrice colta con relativa spiegazione. La lista non è autografa di Pulci ed è tramandata dal ms. Laur. Pl. 42, 27, conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana e compilato da Giovanni Mazzuoli da Strada detto lo Stradino «a petizione della sopra detta mona Lucrezia di Iacopo Salviati e di tutti loro di casa», dunque verosimilmente nel corso della prima metà del Cinquecento[224]. Nel trascriverla, lo Stradino afferma di stare copiando un originale pulciano e, per quanto il dubbio metodico nell'attribuzionismo filologico debba sempre passare al vaglio le testimonianze per sconfessare casi di autorialità passate in giudicato pure con contraddizioni evidente sul piano dei dati, non pare in

---

[221] Su questo, cfr. A. DECARIA, *Con Burchiello dopo Burchiello. Il nonsense nella poesia toscana del secondo '400*, in *Nominativi fritti e mappamondi: il nonsense nella letteratura italiana*, atti del convegno di Cassino, 9-10 ottobre 2007, a cura di Giuseppe Antonelli, Carla Chiummo, pp. 65-92 e P. ORVIETO, *Il comico del nonsenso relativo (la frottola) e del nonsenso assoluto (Burchiello)*, in P. ORVIETO e L. BRESTOLINI, *La poesia comico-realistica: dalle origini al Cinquecento*, Roma, Carocci, 2000, pp. 185-198.

[222] M. FUBINI, *Lezioni inedite sull'ottava*, a cura di M. C. Cabani, Pisa, Edizioni della Normale, 2016.

[223] *Morgante e opere minori*, a cura di Aulo Greco, ed. cit., p. 1210.

[224] Il cosiddetto *Vocabolista* (d'ora in avanti sigliato *Voc.*) si può ora leggere in G. VOLPI, *Il Vocabolista di Luigi Pulci*, Rivista delle Biblioteche e degli Archivi, XIX, (1908), n. 1-2, pp. 9-15, 21-28, con l'integrazione di S. CARRAI, *L'inedito repertorio mitologico di Luigi*, in ID., *Le Muse dei Pulci*, pp. 35-52.

questo caso di poter dubitare sulla bontà della dichiarazione del copista e si può ricondurre il testo con buona probabilità allo scrittoio pulciano[225]. A corroborare questa attribuzione vi sono, infatti, una serie di elementi: in primo luogo, la testimonianza della lettera a cui si è fatto riferimento. Inoltre, vi sono diverse prove dell'assidua frequentazione pulciana dei classici (da cui sono tratti gran parte delle voci, come nomi di Muse, di divinità mitologiche, il lessico latineggiante): tramite le testimonianze commerciali della famiglia Castellani, presso la quale Pulci fu in servizio in gioventù, sappiamo che il 2 gennaio 1460 prese in prestito dal patrono un Virgilio, restituito il 21 dicembre 1462, «per andare a udire messer Bartolomeo da Colle» e il 21 maggio del 1460 un Dottrinale «per studiare l'arte metrica»; è probabile, inoltre, che il poeta avesse accesso anche ad altri volumi di classici che sappiamo essere passati per la casa di Castellani, discepolo di Francesco Filelfo e autore in proprio di composizioni di poesia latina recentemente riscoperte[226]. Pulci stesso, d'altro canto, dimostra una conoscenza abbastanza approfondita di Ovidio, autore tesaurizzato dal fratello Luca nel suo *Driadeo*. Infine, dato indiretto dell'effettiva composizione pulciana dell'elenco all'origine ci è fornito anche dal fatto che non tutti i lemmi si ritrovino nel *Morgante* o nelle altre opere pulciane, consentendo quindi di scartare il dubbio che la lista possa in realtà rappresentare un glossario confezionato *a posteriori* dallo Stradino con l'annotazione delle formule più oscure incontrate durante la lettura del dettato pulciano.

L'elenco si pone dunque come un documento eccezionale delle abitudini di lettura dell'autore del *Morgante*, che, proprio come dice la testimonianza epistolare sopra menzionata, aveva una tipologia di lettura attiva, finalizzata a trarre dai testi di rife-

---

[225] Per quanto non siano mai stati forniti approfondimenti mirati sulla questione e queste righe sono la prima volta che viene sollevato il dubbio sull'autoria pulciana del documento, tutti gli studiosi pulciani che se ne sono occupati hanno sempre ricondotto il manoscritto all'autorità pulciana: cfr. i già citati contributi di G. VOLPI, *Il Vocabolista di Luigi Pulci*, cit., e S. CARRAI, *L'inedito repertorio mitologico di Luigi*, cit.

[226] Su tutti questi dati, cfr. FRANCESCO DI MATTEO CASTELLANI, *Ricordanze*, a cura di G. Ciappelli, Firenze, Olschki, 1992-1995; G. VOLPI, *Luigi Pulci. Studio biografico*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXII, (1893), pp. 1-55; C. CARNESECCHI, *Per la biografia di L. P.*, in «Archivio storico italiano», s. 5, 6 XVII, (1896), pp. 371-379; A. DECARIA, *Luigi Pulci*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit.

rimento le peculiarità linguistiche più interessanti da riutilizzare poi nella propria autonoma scrittura.

Il secondo *Morgante* è uno dei frutti più evidenti di questa accorta indagine lessicale condotta dall'autore a partire dai testi letti e testimoniata dal *Vocabolista*. Dal punto di vista linguistico, infatti, il secondo *Morgante* conosce, rispetto alla prima parte, un netto incremento di lessico poetico raro e peregrino, fortemente debitore dell'esempio dei classici e derivante dal *Vocabolista*.

Sul piano del lessico, ad esempio, aumenta in maniera decisiva il tasso di latinismi rispetto alla prima parte: la maggior parte di essi sono *hapaX, legomena* rispetto ai primi ventitré cantari ed è significativo che molti di essi si ritrovino all'interno del *Vocabolista*, a testimonianza del minuzioso studio linguistico dell'autore. Infine, molti di essi vengono collocati in posizione rimica di rilievo per sottolineare l'innalzamento stilistico dell'ottava. L'elenco che segue fornisce le forme linguistiche più innovative del secondo *Morgante*, menzionando anche la loro eventuale posizione *en rejet* in sede rimica o la presenza all'interno della lista lessicografica pulciana. Dove possibile, inoltre, si segnala anche la probabile fonte di questo lessico erudito, che il più delle volte coincide con il *Paradiso* dantesco, che, come si è già avuto modo di notare, è modello fittamente presente a vari livelli nell'ultimo *Morgante*:

aguria XXV, 79, 1; in posizione rimica; latinismo (neutro plurale);

auruspi XXIV, 107, 5 (ipercorrettismo, derivato dall'intreccio con *auspici*);

cimba XXVI, 90, 4 letter. 'barchetta', 'navicella'; cfr. *Voc.:* «la nave di Caron con che passa l'anime»;

clangore XXVI, 17, 6; cfr. *Voc.:* «proprio lo stridere»;

coturno XXIV, 17, 4; in posizione rimica; cfr. *Voc.:* «calzamenti portavano i poeti e' più degni uomini;

estollere XXVIII, 134, 3;

glebe XXVIII, 146, 7; in posizione rimica; cfr. *Voc.:* «la zolla della terra»;

globo XXV, 227, 6 (ma già XIV, 72, 3); cfr. *Voc.:* «la rotondità della terra ed il mondo ed ogni cerchio»;

idioma XXVII, 220, 7; XXVIII, 109, 7; 149, 6; tutte e tre posizioni rimiche;

ingegno XXV, 61, 2 (presente già nei primi ventitré cantari); sempre in posizione rimica;

latria XXVII, 135, 2; in posizione rimica; cfr. *Voc.:* «l'adorazione che si fa a Dio proprio» (da *Par.* XXI, 111);

magna 'grande' XXV, 41, 7 (qualche occorrenza già nella prima parte ma soprattutto per *Carlo Magno* o in composti *magnanimo*, *magnificenza*);

negozio XXVIII, 126, 8; in posizione rimica; cfr. *Voc.:* «faccenda, esercizio»;

nimbo XXVII, 155, 2; cfr. *Voc.:* «tempesta di aria e la nugola»;

obietto XXV, 330, 2; in posizione rimica; cfr. *Voc.:* «chi è posto a rincontro»;

occaso XXV, 129, 5; 239, 3; XXVII, 172, 7; sempre in posizione rimica; cfr. *Voc.:* «dove il sole si corica»;

omei XXVI, 81, 4; XXVII, 25, 4; XXVIII, 90, 2; in posizione rimica;

osanna XXV, 150, 7; XXVI, 91, 6; in posizione rimica (già 3 occorrenze nella prima parte);

peplo XXVIII, 106, 2; cfr. *Voc.:* «quello coprimento sopra a' capegli delle donne»;

perizoma XXVIII, 149, 3; in posizione rimica; cfr. *Voc.:* «Circustante» (da *Inf.* XXXI, 61);

pira XXVII, 255, 3; XXVIII, 147, 5 qui in posizione rimica; cfr. *Voc.:* «catasta di legna quando s'ardevano i corpi antichi» (da *Inf.* XXVI, 52-4);

plaustro 'carro' latinismo XXVII, 232, 3;

plettro XXVIII, 146, 2; cfr. *Voc.:* «la penna da sonare il liuto o simile cose»;

plorare XXVII, 213, 7; in posizione rimica;

portento XXIV, 63, 2; XXVI, 71, 7 qui in posizione rimica; cfr. *Voc.:* «cosa miracolosa quando appare»;

prodigio XXIV, 63, 1; XXV, 73, 2; XXVII, 272, 4; in due casi su tre in posizione rimica; Cfr. *Voc.:* «sono segni celesti, con che significano gran fatti in futuro»;

prole XXVII, 134, 1; XVIII, 126, 5; entrambi in posizione rimica; già due occorrenze nella prima parte;

rabi XXV, 5, 2; cfr. *Voc.:* «cioè maestro in ebereo; e sono parole di Vangelo»;

rezza XXVI, 60, 5; in posizione rimica; da lat. *retia*, plurale di rete;

rivilicare XXVIII, 111, 6; in posizione rimica;

rubo 'rovo' latinismo biblico XXVII, 157, 7;

scelo 'misfatto' latinismo XXVII, 270, 6; XXVIII, 35, 2; in entrambi i casi in posizione rimica;

secordia 'indolenza, trascuratezza' latinismo XXVII, 119, 7; in posizione rimica;

senettute XXV, 326, 4; XXVII, 129, 7 qui in posizione rimica; cfr. *Voc.:* «Senettute: la vecchiezza»;

spazzo 'suolo' da lat. *spatium* XXIV, 131, 6; in posizione rimica;

statici 'ostaggi' XXVIII, 86, 1;

tabernacolo XXV, 218, 8; in posizione rimica;

tiron 'giovane recluta', latinismo; XXVII, 37, 3; cfr. *Voc.:* «cavaliere nuovo in battaglia»;

tuba 'tromba' XXIII, 53, 5; XXIV, 129, 7; 153, 2; 179, 6; XXVIII, 195, 4; XXVIII, 128, 5; in un caso in posizione rimica;

vestigi XXVII, 272, 2; XXVIII, 45, 7; in posizione rimica (già 8 occorrenze nella prima parte);

voragine XXV, 35, 4; in posizione rimica; cfr. *Voc.:* «lo 'nghiottimento delle acque a' navili»;

Inoltre, negli ultimi cinque cantari l'autore fa ricorso a un'aggettivazione di tipo aulico e colto, anche in questo caso evidenziata dal posizionamento di queste espressioni in fine verso e ancora una volta dall'occorrenza di questi termini nel glossario erudito composto da Pulci. Qui di seguito si offre una lista degli aggettivi e dei participi più interessanti della *tragedìa* del *Morgante*, segnalando anche in questo caso l'eventuale sede di rilievo nel verso e la presenza in parallelo all'interno del *Vocabolista*:

agusto XXVIII, 99, 8;

argivo XXIV, 2, 3; XXVIII, 148, 3; in posizione rimica, cfr *Voc.* «Argivo: greco»

ausonio XXVIII, 144, 3 qui in posizione rimica; XXVIII, 148, 3, cfr. *Voc.:* «italiano»;

assunto XXV, 244, 4; XXVII, 143, 8; 216, 4; in due casi in posizione rimica, cfr. *Voc.* «preso»;

circunscritto XXV, 147, 4 (con già un'occorrenza in VI, 1, 2);

construtto XXV, 202, 8 in posizione rimica, cfr. *Voc.:* «ordinato, edificato»;

curro latinismo XXV, 226, 4 in posizione rimica;

defesso latinismo XXVII, 122, 2; XXVIII, 123, 3 qui in posizione rimica;

dimesso XXV, 152, 8; 154, 8 in entrambi i casi in posizione rimica, cfr. *Voc.:* «lasciato andare, perdonato»;

diruto latinismo XXVII, 75, 2 in posizione di rilievo a inizio verso, cfr. *Voc.:* «rovinato»;

divo XXVIII, 146, 1; 148, 5, cfr. *Voc.:* «divino», da *Par.* IV, 118; XVIII, 82; XXIV, 23;

egregio XXIV, 6, 5; XXV, 41, 7; XXVII, 60, 7; XXVIII, 82, 1, cfr. *Voc.:* «fuori della gregge degli altri»;

esoso XXVIII, 84, 3 in posizione rimica, cfr. *Voc.:* «a noia, rincrescevole»;

flebile XXVIII, 67, 8, cfr. *Voc.:* «cosa da piangere»;

funereo XXVII, 81, 3, cfr. *Voc.:* «l'essequie»;

furcifero XXV, 25, 7 (doppia occorrenza), cfr. *Voc.:* «da forche, manigoldo»;

imo XXV, 207, 7 in posizione rimica (già XXII, 5,6), cfr. *Voc.:* «basso»;

inculto latinismo XXVII, 106, 5; XXVIII, 74, 4, cfr. *Voc.:* «non lavorato, non adornato»;

indomito XXVIII, 75, 5, cfr. *Voc.:* «non domo»;

infuso XXV, 44, 8, cfr. *Voc.:* «isparto drento e mescolato»;

intemerato XXV, 29, 8; 87, 6; XXVII, 284, 4, in due casi in posizione rimica, cfr. *Voc.:* «incorruttibile»;

osceno XXVI, 21, 4, cfr. *Voc.:* «scellerato e brutto»;

paterino 'eretico' XXVII, 8, 5, in posizione rimica;

perso 'nero' XXVIII, 140, 7 in posizione rimica, da *Inf.* V, 89; VII, 103;

predito 'eccellente' XXIV, 129, 3 in posizione di rilievo a fine verso;

prefato 'già menzionato' XXIV, 134, 7;

prescito 'predestinato' XXV, 69, 2 in posizione di rilievo a inizio verso;

preterito XXIV, 72, 5; XXV, 57, 7; 136, 6; 156, 5; XXVII, 135, 8; in un caso in posizione rimica;

prisco XXVII, 230, 1, cfr. *Voc.* «antico»;

profano XXVII, 259, 3 in posizione rimica, cfr. *Voc.:* «scomunicato e scellerato»;

pronosticato 'predetto' XXVII, 137, 4 in posizione rimica, cfr. *Voc.:* «indovinare per auguri o segni»

redutto XXV, 151; XXVIII, 85;

religato XXV, 207, 6, cfr. *Voc.:* «in qualche luogo proprio»;

rematico XXV, 7, 4 in posizione rimica;

remenso XXV, 137, 5 in posizione rimica, cfr. *Voc.:* «rimisurato» dal lat. remetior;

robusto XXVII, 146, 3; XXVIII, 33, 4; 76, 5, cfr. *Voc.:* «forte»;

rubesto 'violento' XXV, 75, 5 qui in posizione rimica; XXVII, 147, 4;

rubizzo 'vigoroso' XXVII, 248, 4;

supervacano 'superfluo' XXVII, 174, 4 in posizione rimica;

temerario XXVIII, 52, 6, cfr. *Voc.:* «pazzo, cioè chi non teme quello è da temere»;

venusto XXVIII, 119, 8 in posizione rimica, cfr. *Voc.:* «bello, degno»;

visso 'vissuto' XXVII, 153, 5 in posizione rimica;

Ancora, anche nel secondo *Morgante* si rileva la fitta presenza di termini tecnici cari alla scrittura pulciana, solo che in questi ultimi cantari, essi non sono riferiti al campo semantico tecnologico-artigianale (lessico specifico di attività quali la falegnameria, le attività rurali, la nautica ecc.[227]) ma a quello scientifico-erudito (come testimoniato dai nomi di serpenti descritti nel padiglione di XXV, 311-332) e soprattutto teologico e astratto-intellettuale:

accademia XXV, 117, 1, cfr. *Voc.:* «iscuola o setta di savi»;

admistione XXV, 142, 6 termine teologico;

ambrosia XXV, 216, 8, cfr. *Voc.:* «erba di che si fa cibo di Giove e delli altri iddII, cioè nettare»;

archimandrita XXV, 134, 7, cfr. *Voc.* «il principale del gregge», da *Par*. XI, 99;

ariopago XXV, 117, 7, cfr. *Voc.* «luogo dove si disputava in Attena»;

ceraldo XXIV, 127, 3 etimo incerto, forse dal franc. Ant. *Charaude*, cfr. *Voc.:* «quelli che dicono: I' sono della casa di San Pagolo» (cioè ciarlatani, con riferimento

[227] Su questo aspetto linguistico, cfr. F. AGENO, *Termini del linguaggio marinaresco nel "Morgante*", in «Lingua nostra», XII, (1951), pp. 39-43, e EAD., *Ancora sui termini marinareschi nel "Morgante"* , ivi, XIV, (1953), pp, 69-72.

alla leggenda secondo la quale san Paolo, morso da una vipera, avrebbe concesso agli abitanti della casa in cui si trovava l'immunità dal veleno dei serpenti e la capacità di curarne gli effetti);

barbarismo XXVIII, 46, 5, cfr. *Voc.:* «iscorretto nel profferire le parole»;

chimera XXV, 125, 8, cfr. *Voc.:* «uno animale con varia forma di più animali»;

clima XXVII, 174 3, cfr. *Voc.:* «una parte delle tre del mondo o Asia o Affrica o Europa»;

elitropia XXV, 204, 4;

emisperio IX, 2, 3; XV, 1, 2; XVI, 1, 2; XXIV, 144, 6; XXV, 75, 6; 230, 1, cfr. *Voc.:* «mezza ispera cioè il mondo»;

falange XXVI, 3, 5, cfr. *Voc.:* «le stiere»;

farisei XXIV, 108, 3;

Gange perifrasi per il sorgere del sole, cfr. *Voc.:* «uno fiume nel Levante»; cfr. *Rep.*: «Uno fiume in Levante dove nasce il sole»;

giattura tecnicismo XXVII, 81, 7, cfr. *Voc.:* «il danno de' navili, quando si getta la roba in mare per fortuna»;

ginnasia XXV, 117, 1, cfr. *Voc.:* «luogo di scuola o ridotto di scolari e di libri»;

nettare XXV, 216, 8 e XXVI, 91, 2; cfr. *Voc.:* «il beveraggio di Giove e delli Iddei»;

orizonte XXVI, 3, 2, cfr. *Voc.*: «dove nasce il sole»;

olocausta XXV, 234, 6, cfr. *Voc.:* «quello animale si pone al sacrificio»;

personaggio 'maschera' XXV, 23, 2;

piromante XXIV, 113, 8;

piromanti, idromanti e geomanti XXIV, 113, 8; XXV, 259, 5;

pronostico 'profeta' XXVII, 166, 7;

remunerazio 'ricompensa' XXV, 236, 4;

rubrica XXV, 157, 6; 267, 6;

sabaot XXV, 150, 3; cfr. *Voc.:* «re delli eserciti, referito a Dio proprio»;

salmodia XXVII, 157, 1;

sartore XXIV, 19, 3; XXV, 267, 8;

semideo XXVIII, 129, 7, cfr. *Voc.:* «mezzo uomo e mezzo iddio»;

sigillo XXV, 247, 6;

sillogismo XXVIII, 46, 1, cfr. *Voc.:* «parlare dubbioso loico»;

sodalizio XXV, 49, 1, cfr. *Voc.:* «il luogo ove si fa il convito o cena a molti»;

sofismo XXVIII, 46, 3, cfr. *Voc.:* «parlare dubbioso e mostrare falso per vero»;

subbio 'legno attorno a cui si avvolge la tela ordita'; XXV, 77, 5; 158, 3 in posizione rimica;

sustanzia XXIV, 150, 2, da *Par*. XXXIII, 88;

tabernacolo XXV, 218, 8 in posizione rimica;

In alcuni casi, l'innalzamento linguistico del poema da parte di Pulci si può osservare attraverso alcune correzioni sistematiche operate dall'autore tra la prima e la seconda parte del poema. È il caso del passaggio di alcune forme pedestri ad allotropi culti: *ginocchione*, che ha 14 occorrenze nel primo *Morgante*, cala drasticamente nella seconda parte (4 occorrenze) e al suo posto viene utilizzato il più aulico *genuflesso* (XXIV, 29; XXVII, 129), assente nei primi ventitré cantari; l'oscillazione tra *conoscere* e *cognoscere* nel verbo e nei suoi derivati, se risulta equilibrata nella prima parte, con maggiore propensione per la prima forma (75 occorrenze di *conoscere*, 26 di *cognoscere*), è molto più polarizzata nella seconda parte, dove a fronte delle sole due occorrenze del primo tipo si registra una sistematica maggioranza di *cognoscere*, più fedele all'etimo latino (38 occorrenze, il 60% del totale); allo stesso modo *imperio*, più vicino all'origine latina, diviene nettamente dominante nella seconda parte (7 occorrenze e solo 2 nella prima parte), laddove, in maniera speculare, la forma più comune *impero* è maggioritaria nella prima parte (8 occorrenze nei cantari I-XXIII, e solo 1 nei cantari XXIV-XXVIII); significativo anche il caso di *veglio* (XXV, 32), che, utilizzato nella prima parte solo in formula fissa per il personaggio del Veglio della Montagna, a partire dal cantare XXIV, si avvicenda come aggettivo allo stilisticamente meno connotato *vecchio*; stesso fenomeno per *filio*, latinismo assente nella prima parte, dove si legge solo *figlio*, e che invece nella seconda viene ad affiancare il sinonimo più pedestre con ben 3 occorrenze (XXV, 33; 40; XXVIII, 153).

Ad essere staccate dalla forma volgare e ad essere maggiormente avvicinate all'origine latina sono anche le desinenze morfologiche in *–ia*: ad esempio, se nella prima parte vi è oscillazione tra *potenza* e *potenzia*, nel secondo *Morgante* si registra solo questa seconda, perché di marca latineggiante. Stessa cosa avviene con le altre parole caratterizzate dallo stesso morfema, producendo anche casi di ipercorrettismo,

come *partenzia*, che in un'occorrenza (XXIV, 101) viene a sostituire il più etimologicamente corretto *partenza* della prima parte (1 occorrenza XXII, 220).

In alcuni casi Pulci è ancora più rigoroso e sistematico. Ad esempio *rovina*, sulla scorta dell'etimo latino, viene corretto sistematicamente da Pulci in *ruina* nella seconda parte (XXV, 80; XXVII, 46), mentre nei primi ventitré cantari la parola compare in questa veste solo per il personaggio di Ruinatto; atteggiamento analogo si riscontra nelle parole astratte con finale tronca, che subiscono un sistematico intervento arcaicizzante mediante l'aggiunta del nesso epitetico *–te*. A questo proposito, si veda *volontà* (2 occorrenze nella prima parte, II, 6; XXII, 204) che nel secondo *Morgante* diventa *voluntate* (con tra l'altro *u* etimologica al posto di *o*, cfr. XXIV, 153; XXVII, 28), oppure *calamità* (XXI, 161) che passa a *calmitate* (XXVII, 170; 250) e, per analogia, necessità a *necessitate* (XXV, 142; 156; XXVII, 170).

La volontà nobilitante di Pulci è particolarmente attiva sul piano lessicale, come si è visto in precedenza, con le aggiunte vocabolaristiche compiute solo a partire dal cantare XXIV. Tra le altre addizioni lessicali, si possono notare altre formule impiegate solo nella seconda parte, come *paleo* (XXVIII, 137) termine aulico tratto dal *Paradiso* dantesco (XVIII, 42); *aussilio* (XXV, 33), con grafia arcaicizzante; *ostacul* (XXV, 34) con fonetica etimologica; *militi*, latinismo che solo nel secondo *Morgante* sostituisce in un caso il più trito *paladini* (XXV, 193); l'altro latinismo *duce* che nella seconda parte (XXV, 207; XXVIII, 93) si affianca al più stilisticamente neutrale *condottiero*; *putere*, che viene utilizzato come forma aulica in XXVII, 276; e infine *lira* in accezione meta-letteraria, che è acquisizione degli ultimi cinque cantari e viene esibita *en rejet* in posizione rimica (XXVIII, 52; 147; 152).

Anche nel caso del lessico, tuttavia, al di là delle aggiunte erudite al proprio vocabolario poetico compiuto da Pulci, si può riscontrare una prassi correttoria più sistematica e in direzione nobilitante. Ad esempio *martello*, forte di 3 occorrenze nella prima parte (VII, 55; XVII, 68; 100), scende drasticamente a una sola nella seconda parte (XXV, 64) per lasciare il posto al latineggiante *mallo* (XXVII, 45); *aiuto* diviene nell'«altra fantasia» pulciana *adiuto* (XXVII, 77), con forte reminiscenza della sua origine latina. Anche nel caso di *lago* viene effettuato negli ultimi cantari un ripristino della fonetica etimologica: *laco*, presente solo nella seconda parte (XXV, 323; XXVII, 95), diviene nettamente maggioritario rispetto alla forma volgare (solo 2 occorrenze nella seconda parte); stesso fenomeno per *drago/dragone*, che sono forte-

mente polarizzati in 32 occorrenze nella prima parte e solo 3 nella seconda, dove invece si fa strada il latinismo *draco* (XXV, 323; XXVII, 95), pure già attestato una volta nei primi ventitré cantari (XIV, 81).

La stessa sistematicità auto-correttoria in senso latineggiante è evidente anche in altri casi significativi: ad esempio, l'*aombrare* caro a Pulci per indicare l'effetto di spiacevole sorpresa in un personaggio (IV, 37, V, 111, XXI 39) passa al più pesante *obumbrato* riferito a Gano (XXVIII, 6); *tuba* (7 occorrenze tutte nella seconda parte) si sostituisce a *tromba*, ampiamente diffuso nella prima parte (13 occorrenze) e quasi scomparso nella seconda (2 sole occorrenze); *macchia* e derivati s'innalzano verso il latineggiante *maculato* e simili in ben due occorrenze degli ultimi ventitré cantari (XXV, 312; XXVIII, 88). Sempre nel secondo *Morgante* si incontra *aguglia* (XXVIII, 24), termine dantesco, ancora una volta dal Paradiso (*Par*. I, 48), che si sostituisce al più corrivo *aquila*. Un caso interessante in cui la propria volontà aulicizzante viene a determinare un'implicita correzione a Dante che pure è modello fortemente presente in tutto il secondo *Morgante* è quello di *disio/disiare*: se nella *Commedia* è maggioritaria la forma con la *i* al posto della *e* (basti solo il «disio e 'l *velle*» di *Par*. XXXIII, 143), nel secondo *Morgante* questa forma viene abbandonata in favore di *desio*, più rispettoso dell'etimo latino (6 occorrenze nella seconda parte su 13)[228].

Infine, in chiusura del poema, per dare l'ultimo suggello alla *tragedìa* che costituisce il coronamento dell'opera, Pulci sfodera *suave* (XXVII, 132), innovazione assoluta rispetto al *soave* maggioritario nella prima parte; e *auro* (XXVIII, 151), che sostituisce *in extremis oro* già forte di 10 occorrenze in tutto il *Morgante*.

Come si vede, a un'analisi mirata si può scorgere, nella scrittura pulciana, se non un «sistema di varianti implicate», come quelle studiate da Contini in casi celebri come Ariosto e Leopardi[229], sicuramente però alcune linee e tendenze correttorie costanti nel passaggio da prima a seconda parte dell'opera che testimoniano l'esibito

[228] In quest'ultimo caso, tuttavia, data la grande autorevolezza riconosciuta da Pulci a Dante, rimane il dubbio se Pulci non leggesse queste forme all'interno di trascrizioni della *Commedia* a lui coeve.

[229] Cfr. G. CONTINI, *Implicazioni leopardiane*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1979 (I ediz. 1970), p. 45.

innalzamento che l'autore vuole segnare e rendere evidente al proprio lettore nel passaggio da *comedìa* a *tragedìa*.

Un altro fenomeno abbastanza costante, sempre dal punto di vista linguistico, è la diminuzione delle forme di aggettivi alterati, come diminutivi e accrescitivi. Anche in questo caso la divisione non è netta, non vi è una modifica definitiva del proprio *usus scribendi*, ma piuttosto una rimodulazione del proprio sperimentalismo linguistico in base alla nuova fisionomia del poema. Per un confronto utile dei dati, che tenesse in debito conto le diverse proporzioni delle due sezioni testuali, i calcoli che qui si presentano sono stati fatti in percentuale, dunque dividendo il numero di occorrenze, di volta in volta, per il numero di versi o di ottave complessivi della sezione e ottenendo così la loro 'quantità relativa' rispetto al totale della prima o seconda parte del *Morgante*.

Per quanto riguarda i diminutivi, eclatante è il caso delle forme con infisso derivativo *ell-*: queste, infatti, passano, in proporzione, dallo 0,3% della prima parte allo 0,16% della seconda, venendo di fatto ridotti in proporzione della metà (rispettivamente 58 forme nei primi ventitré cantari, 15 negli ultimi cinque). I casi più emblematici sono quelli di *cattivell-*, che tra prima e seconda parte passa da due a zero occorrenze o di *meschinell-*, che vede dimezzate le sue occorrenze da 15 a 8.

Sempre a livello di diminutivi, le forme alterate in *in-* (27 nella prima parte, 7 nella seconda) passano, statisticamente, dallo 0,13% di attestazion allo 0,08%, venendo dunque anche in questo caso quasi dimezzate: a partire dal cantare XXIV, nessuna traccia quindi dei pur precedentemente frequenti *bucolino* e *pecorino* (5 occorrenze ciascuno nei primi ventitré cantari).

A testimonianza dell'assenza di rigore assoluto nel procedere pulciano, ma piuttosto del suo essere guidato da linee di tendenza generali, si può rilevare come invece i diminutivi derivati da *ett-* rimangano sostanzialmente invariati: sono 147 nella prima parte e 62 nella seconda, dunque la loro percentuale di occorrenza, considerata appunto la diversa quantità del materiale poetico delle due parti, rimane costante in entrambe le parti allo 0,7%. Per quanto, infatti, sia evidente il caso di *solett-*, che da 28 occorrenze del primo *Morgante*, cala drasticamente a 4 della seconda parte, vengono promosse da Pulci nella «tragedìa» le *maliziette* di Gano, che hanno 3 occorrenze nella prima parte e ben 4 nella seconda, o *giovinett-*, che mantiene un numero elevato di attestazioni nella seconda parte, 11 rispetto alle 18 dei primi ventitré cantari, per-

ché frequentemente utilizzato in chiave patetica per sottolineare la giovane età dei morti a Roncisvalle.

Discorso analogo per le più rare forme di doppia infissazione alterativa, *ell+ett-* o *ell+in-*, che con 11 occorrenze nei primi ventitré cantari e 4 negli ultimi cinque (poco meno della metà) si attestano su un costante 0,05%-0,04% di probabilità.

Passando agli accrescitivi, le parole derivate da infissi in *on-* sono 111 nella prima parte e 26 nella seconda, registrando dunque anche in questo caso una flessione significativa dallo 0,52% allo 0,29%. Emblematici, nel concreto, sono i caso di *compagnone*, caro al Pulci della prima parte e che però da 17 occorrenze della *comedìa* passa a solo 1 occorrenza nella «tragedìa», o di *poltrone*, compresso a una sola occorrenza rispetto alle 13 della prima parte. Il bando ai sostantivi accresciuti non riguarda tuttavia i nomi propri di persona, in quanto, a parte il caso dell'imperatore che, come si è visto in precedenza, nella seconda parte non è più *Carlone*, vengono mantenuti i vari *Ganellone*, *Marsilione* e *Margheritone*[230].

Tra prima e seconda parte del poema vi è dunque una decisa riconversione dello sperimentalismo linguistico pulciano: esso non si incardina più sulla tradizione burchiellesca, con la profusione di aggettivi alterati, vocaboli inventati, bisticci paronomastici e scontri fonici, ma si innova proponendo soluzioni inedite e finalizzate a un diverso effetto stilistico, come la scelta di un lessico raro e peregrino e l'adozione di allotropi culti per termini prima utilizzati nella loro attestazione più pedestre. La fonte tenuta presente non è più riscattata, come nel caso dell'*Orlando*, mediante la manipolazione ludica della parola cara alla tradizione fiorentina, ma piuttosto attraverso il suo deciso innalzamento linguistico attraverso il lessico e le minime ma significative varianti fonico-grafiche che si sono messe in luce. L'utilizzo di materiali culti non avviene dunque più in senso straniante e parodico, ma il materiale erudito viene sistematicamente dispiegato a tutti i livelli (lessico, fonetica, grafia) per riscattare la sciatteria canterina della propria fonte e marcare la discontinuità con la prima parte attraverso l'esibizione del *pedigree* di letterarietà del dettato.

---

[230] Meno interessante il discorso sugli alterati peggiorativi, che sono poco utilizzati da Pulci (solo 6 occorrenze nella prima parte e 9 nella seconda), non consentendo quindi di delineare un tasso di probabilità e un confronto tra le due sezioni apprezzabile.

Anche nella seconda parte, quindi, la grande forza dell'ottava pulciana rimane quella che Fubini definisce l'«allegra invenzione verbale»[231], il gioco linguistico messo in piedi dal suo autore e l'esibizionismo vocabolaristico di cui dà sfoggio, solo che questo viene cambiato di segno e dal piano ludico-comico viene trasportato su quello tragico-sublime.

La grande innovazione linguistica del secondo *Morgante*, tuttavia, che testimonia che la fucina è ancora attiva ma votata a un'«altra fantasia» consiste soprattutto nell'inserzione di diversi passi in latino pretto, per conferire solennità al proprio dettato. Il fenomeno ha qualche avvisaglia già nei primi ventitré cantari («quando Cristo – *Quem quaeritis* – diceva» VII, 42; «*Te Deum laudamus*, sommo Padre» X, 1; «*peccavi, Domine, miserere mei*» XII, 70) ma negli ultimi cinque diviene quantitativamente più rilevante e sistematico: «"*O rabi, ave*. Io so che tu ne menti"» XXV, 1; *isiurando* XXV, 189, 1; «ogni cosa *ab initio* ha in sua presenzia» XXV, 244; «*vanitas vanitatum*, pien d'errori» XXVII, 124; «*Contra hypocritas tantum pater*, dissi» XXVIII, 43, 8; *Pro re, paüca dixi* XXVIII, 152, 6; *Rogatus rogo* XXVI 82; «*Nunc dimittis* - mormorando seco» XXVII, 150; *Nihil occultum* XXVII, 271. Il modello è, ancora una volta, quello dantesco, e l'uso sempre più insistito del latino che Pulci fa nella seconda parte del poema mima l'identica progressione presente nella *Commedia*, dove il ricorso a termini ed espressioni in latino aumenta sistematicamente con il passaggio al *Purgatorio* e poi al *Paradiso*.

Anche le sezioni in latino vengono spesso inserite in posizione di rilievo in fine di verso e questo porta alla creazione di un artificio stilistico nuovo, inedito nella tradizione cavalleresca, in cui latino e italiano sono uniti nella verticalità rimica determinando così un esibito cortocircuito tra le due lingue e una spinta all'innalzamento ancora più esplicita. Il fenomeno trova dei precedenti nel poema dantesco e anche in questo caso alcuni esempi di rima tra latino e volgare sono già presenti nella prima parte dell'opera pulciana (XII, 6; X, 43). Nel secondo *Morgante* il fenomeno risulta però di ben maggiori proporzioni quantitative e finalizzato a diversi effetti stilistici: il virtuosismo metrico della creazione di rime bilingue, infatti, non risponde a ragioni ludico-parodiche, ma ha la finalità di preciso innalzamento stilistico.

---

[231] M. FUBINI, *Lezioni inedite sull'ottava*, cit., p. 98.

Il più delle volte il latino occupa anche un verso intero e viene isolato nella posizione di distico finale, così da costituire il suggello solenne e sentenzioso dell'ottava appena svolta. L'elenco che segue si incarica di fornire uno spoglio completo di tutte le forme latine presenti nella *tragedìa* e di indicare anche la fonte di riferimento, che nella maggior parte dei casi, come si è avuto modo di notare nei capitoli precedenti, consiste in passi scritturali:

che: "*Amice*", non sia detto "*ad quid venisti*?".
Ricòrdati, *ovem lupo commisisti*.
(*Morg*. XXIV, 166): intreccio tra Matteo, 26, 50 («Dixitque illi Jesus: Amice, ad quid venisti?», incontro tra Cristo e Giuda) e Terenzio, Eunuco, v. 832 (V, 1, 16).

alter alterius onera portando;
e così confirmato ha il nostro Orlando
(*Morg*. XXV, 38): Paolo, Lettera ai Galati, 6, 2: «Alter alterius onera portate».

né sia chi l'altra oppinïon concluda:
in diebus illis salvabitur Iuda.
(*Morg*.XXV, 155): Geremia 33, 16: 6 («In diebus illis salvabitur Juda»)

spira in me quel ch'io per me non intendo:
in manus tuas me valde commendo. –
(*Morg*. XXV, 246): Salmi 30, 6; Luca 23, 46: «in manus tuas commendo spiritum meum»

"Venite, benedicti patris mei",
e nell'inferno discacciati i rei.
(*Morg.* XXVI 29): Matteo, 25, 34 e *Purg.* XXVII, 58.

ecco quell'angel che a Maria disse "*Ave*",
che vien per grazia de' superni Iddei,
e disse un tratto: – *Viri Galilei*. –
(*Morg.* XXVII, 132): Atti 1, 11

Pensi ciascun quanto parea soave
veder quell'angel che per noi disse "*Ave*"
(*Morg.* XXVII, 179): Luca, 1, 28: «ad eam dixit: Ave gratia plena» e *Par.* XVI, 34: «Da quel dì che fu detto *Ave*»

forse saremo ognun maümettisti:
ergo, Carole, in tempore venisti.
(*Morg.* XXVIII, 38)

Molte volte la presenza del latino in posizione rimica diviene il fulcro dell'innovazione linguistica di tutta l'ottava:

Carlo si studia che par che trafeli;
non dice come a Giuda: "Ad quid *venisti*?"
[…]
insin che gli fia detto un "*Dirupisti*:
(*Morg.* XXV, 114): da Salmi (73, 15; 115, 7)

Cesare disse che se *iusiurando*,
cioè la fede che è data ed accetta,
romper si debba, lecito era quando
(*Morg.* XXV, 189): da Cicerone, *De Officis* III, 21, 82

che par che venga da un *Miserere*
o che dal vespro di poco partissi;
e poi dicea: – Ben vegnate, messere!
(*Morg.* XXV, 272)

O felici cristian, voi par che lavi
una lacrima sol col pugno al petto,
e dir: "Signor, *tibi soli peccavi*!".
(*Morg.* XXV, 284): da Salmi, 50, 6

E disse: "*O terque, o quaterque beati*",
come disse il troian famoso ancora,
"e miseri color che son restati,
(*Morg.* XXVII, 105): da *Aen.* I, 94

Disse Turpin: – Quale è la prima cosa? –
Rispose Orlando: – *Maiestatis laesae,*
idest in Carlo verba iniuriosa;
e l'altra è la sorella del marchese
(*Morg.* XXVII, 117)

Disse Turpino: – E' basta un paternostro
e dir sol "*Miserere*" o vuoi "*peccavi*",
ed io t'assolvo per lo uficio nostro
(*Morg.* XXVII, 120): da Salmi, 50, 6.

e perché pur la moglie si dolea,
e' disse: "Donna mia, ora m'ascolta:
Dominus dedit: lui data l'avea;
Dominus abstulit: lui l'ha ritolta;
sicut Domino placuit, in ea
factum est: così fatto è questa volta";
e poi: "*Sit nomen Domini*" ebbe detto:
"il nome del Signor sia benedetto".
(*Morg.* XXVII, 141-142): da Giobbe I, 20-22.

"*In exitu Israël*" cantar "*de Egitto*"
sentito fu dagli angeli solenne,
che si cognobbe al tremolar le penne.
(*Morg.* XXVII, 154): da Salmi, 113, 1

E dopo lunga e dolce salmodia,
ad alte voce udîr cantar "*Te D*eo",
"Salve Regina", "Virgo alma Maria";
(*Morg.* XXVII, 157)

disse: – O signor mio, *tarde venisti*:
sappi ch'Orlando è morto, e più non puossi
(*Morg.* XXVII, 178): rielaborazione da Gv. 11, 21 (resurrezione di Lazzaro)

2. Stile e retorica dell'ultimo Pulci

Oltre all'aspetto linguistico, che è centrale nella scrittura pulciana, l'autore del *Morgante* imprime una svolta al proprio poema anche dal punto di vista stilistico e retorico, per marcare l'evoluzione verso l'«altra fantasia» della Rotta di Roncisvalle.

Un primo fenomeno che emerge da un'analisi accurata, è il maggiore e più esibito utilizzo da parte dell'autore di sintagmi poetici carichi di memoria letteraria, incastonati all'interno delle proprie ottave come preciso strumento di innalzamento stilisti-

co. Anche in questo caso, nella maggior parte dei casi i sintagmi sono collocati *en rejet* in posizione rimica e spesso nella stessa posizione che avevano nell'ipotesto, per restituire il senso della citazione puntuale del modello:

Barca del poema: XXVII, 40, 7; XXVIII, 2, 6; 24, 4; 130, 1; 140, 1; 154, 5; su modello dantesco[232];

Canuto e bianco (da *RVF*, 16, 1): XXIV, 35, 2; XXVII, 122, 1; in entrambi i casi in posizione rimica e nella stessa posizione utilizzata nel *Canzoniere*;

Etterne rote (da *Par.* I, 64): XXIV, 156, 7; in posizione rimica e nella stessa posizione utilizzata nella *Commedia*;

Etterno amore (da *Par.* VII, 33): XXVII, 156, 3; in posizione rimica e nella stessa posizione utilizzata nella *Commedia*;

Miseri mortali (da *Par.* XXVIII, 2): XXVII, 121, 1; in posizione rimica;

Mal seme (da *Inf.* III, 115; XXVIII, 108): XXIV, 35, 3

Morta gente (da *Inf.* VIII, 85): XXVI, 53, 5; in posizione rimica e nella stessa posizione utilizzata nella *Commedia*;

Mortal velo (da *RVF*, 70, 35): XXVIII, 1, 7; in posizione rimica.

«Or non parliam di quel tempo felice...» (da *Inf.* 122-123): in posizione rimica e nella stessa posizione utilizzata nella *Commedia*;

Inoltre, un altro dispositivo stilistico utilizzato da Pulci a imitazione dello stile epico per innalzare il dettato del poema e staccarlo dalla facilità canterina è l'uso di indicatori di tempo di stampo virgiliano e di perifrasi auliche per il sorgere del sole:

Era la notte appunto cominciata
quando costoro hanno passato Calpe,
e poi la Spagna Betica trovata,
e vanno attraversando i piani e l'alpe;
(*Morg.* XXV, 253)

Avea colui che ancor Prometeo piange
cavato il capo fuor dell'orizonte
di fuoco e sangue, onde e' parea che Gange

[232] Cfr. *supra*, cap. I.

mostrassi de' cristian le future onte;
quando appresso si scuopron le falange
del re Marsilio e de' pagan già a fronte,
ed apparivan sopra una montagna
a poco a poco le turbe di Spagna.
(*Morg.* XXVI, 3);

Era la notte nebulosa, oscura:
pensa, lettor, come egli andava il giuoco!,
e vento e pioggia e tempesta e furore,
e tutto il popol levato al romore.
(*Morg.* XXVII, 239)

Avea già il sol mezzo passato il giorno
e cominciava a calare al Murrocco,
quando Carlo sentì sonare il corno,
e dipartissi dopo al terzo tocco,
(*Morg.* XXVII, 171)

Tuttavia, uno degli strumenti retorici maggiormente utilizzati dal narratore per innalzare il livello stilistico sono le esclamazioni. Se nella prima parte esse erano utilizzate solo dai personaggi nei loro discorsi diretti venendo usate dal narratore con grande parsimonia (ad esempio *Morg.* II, 1, VII, 51, XXII, 114), qui divengono un dispositivo di proprietà esclusivamente autoriale e conoscono una impennata esponenziale delle loro occorrenze. Come si è visto, infatti, il canterino di piazza muta nel secondo *Morgante* in un «narratore appassionato», un narratore sublime, profetico che addita al proprio lettore i contenuti più significativi della propria materia. Non a caso, le esclamazioni autoriali vengono tutte introdotte in punti particolarmente decisivi della Rotta di Roncisvalle.

In primo luogo, esse si fanno veicolo della nuova connotazione ideologica associata ai personaggi e alle loro azioni, come dimostrano questi casi in cui sono dirette contro Gano e contro i Saraceni:

«O traditor malvagio, o Scariotto»
(*Morg.* XXIV, 34)

«Ah traditor, tu sai che tu ne menti!»

(*Morg.* XXIV, 61)

«o sodalizio, o maladetto loco»
(*Morg.* XXV, 49)

«o traditor ribaldo e maladetto»
(*Morg.* XXV, 67)

«Ora hai tu, Falseron la tua vendetta/fatta».
(*Morg.* XXVI, 71)

«O nuovo caso o segno o gran portento,/quanto Iddio abbi in odio il tradimento!»
(*Morg.* XXVI, 71)

Specularmente, esse esaltano le imprese di Carlo, di Orlando e dei Cristiani inquadrandole nel nuovo quadro religioso-biblico che come si è visto è originale rielaborazione pulciana della materia di *Spagna*:

O Carlo, omè! quanto sarai meschino
quando vedrai de' nuovi casi avversi,
e morto il tuo nipote e paladino!
O tristi, afflitti, o lamentabil versi!
O traditor Marsilio saracino,
or potranno i tuoi inganni alfin vedersi!
O Ganellon, tosto sarai contento
d'aver condotto il sezzo tradimento!
(*Morg.* XXVI, 2, anticipazione dell'esito della *Rotta* ancor prima del suo inizio)

O dolce fine, o anima ben nata,
o santo vecchio, o ben nel mondo visso!
(*Morg.* XXVII, 153, morte di orlando)

O infortunata più che l'altre donne,
venuta al fin d'ogni calamitate!
(*Morg.* XXVII, 250, la pietà si esercita anche nei confronti dei Saraceni, qui la regina Blanda)

Quante magne ricchezze eran distrutte!
Quante colonne, piramide e base

eran cadute! Quanto parean brutte
a veder, sotto rimase, la notte,
quelle gente arrostite come botte!
(*Morg.* XXVII, 256, l'enfasi si esercita anche per per i vinti di Saragozza, secondo il modello della *pietas* autoriale virgiliana)

Ah, Turpin vecchio, ah, Turpin nostro buono!
Qui non si ragionava or della triegua!
(*Morg.* XXVII, 98)

gloria al secol prisco, o lume, o specchio,
o difensor della cristiana fede,
o santo Carlo, o ben vivuto vecchio,
(*Morg.* XXVII, 230, per l'esaltazione di Carlo Magno)

O protettor del buon Cefas in terra,
o defensor delle cristiane squadre,
o santa spada a gastigar chi erra,
o Moïsè del popol di Dio padre,
o Papirio Cursor famoso in guerra,
o Scipio amico all'opere leggiadre,
o fido specchio ove ogni ben s'è mostro,
o fama, o pregio, o gloria al secol nostro!
(*Morg.* XXVIII, 87)

In altri casi, gli interventi enfatici del narratore sono finalizzati ad accentuare la monumentalità dello scontro e la sua connotazione biblico-apocalittica:

«Oh quanta gente in Francia si raguna!»
(*Morg.* XXIII, 54)

«Omé, già negli orecchi mi rimbomba…Io veggo»
(*Morg.* XXIII, 51)

O Ciel, tu par questa volta confuso!
O battaglia crudel, qual Roma o Troia
(*Morg.* XXVII, 53)

«Pensa, lettor, come il campo s'inzuppa!»
(*Morg.* XXVII, 88)

«Or qui incomincian le pietose note!»
(*Morg.* XXVII, 116, inizio racconto morte di Orlando)

O quanto gente parea meschinella!
O quanto fia scontento più d'un padre!
E misera colei che sarà madre!
(*Morg.* XXVII, 199-200 dopo la descrizione del campo di battaglia)

«non domandar se nel sangue s'intrise!»
(*Morg.* XXVII, 248)

Infine, sono proprio questi interventi che si incaricano di esplicitare il contenuto biblico centrale nell'*inventio* degli ultimi cantari, sottolineando la determinazione divina e la natura provvidenziale degli eventi:

O Dio quanti miracoli hai mostrati!
Quanto è felice chi in te pon sua speme!
(*Morg.* XXVII, 211)

O giustizia di Dio, tu eri appresso!
Tu se' pur giusto, e in Ciel, tu se' pur desso!
(*Morg.* XXVII, 247, durante l'assedio di Saragozza)

O clemenzia del Ciel, tu fermi il sole
a Carlo tuo! O amore infinito!
O chiaro essemplo che quel dì ci mostra
quanto Iddio ama la umanità nostra!
(*Morg.* XXVII, 176, il miracolo di Dio a Carlo)

O vendetta di Dio, qui sare' poco
agguagliar la miseria de' Troiani
a tante afflitte e sventurate donne,
quando e' mentì del gran caval Sinonne!
(*Morg.* XXVII, 258)

Il secondo strumento che caratterizza in maniera decisiva la retorica «piena d'angoscia e di pianto» (XXVI 152) degli ultimi cantari è l'insistito utilizzo della similitudine, secondo il gusto epico. Anche in questo caso, l'istituto metrico ha già un numero di occorrenze significativo in tutta la prima parte, e tuttavia, a partire dal cantare XXIV, il suo utilizzo da parte dell'autore diviene sistematico e le similitudini mutano di segno, divenendo più lunghe e più elaborate qualitativamente. Si inseriscono comparazioni della lunghezza di un'intera ottava, del tutto inedite nella prima parte, e l'autore dà sfoggio della sua abilità anche attraverso la creazione di similitudini doppie, ossia di paragoni dentro il paragone:

L'annitrir de' cavalli e il mormorare
de' pagan che venivan minacciando
ch'ognun voleva e cristian trangugiare,
e sopra tutto Falserone Orlando,
parea quando più forte freme il mare,
Scilla e Cariddi co' mostri abbaiando;
e tutta l'aria di polvere è piena
come si dice del mar della rena.
(*Morg.* XXVI, 46, cfr. *Eneide* III, 420-3)

Or quando Orlando e la schiera si mosse,
pensi chi legge che il furore e 'l rombo
di Vulcan parve la fucina fosse,
tanto ch'a Giove n'andò sù il rimbombo,
e Marte credo nel ciel si riscosse;
e tante lance si calorno a piombo
ch'un vento par ch'ogni cosa abbattessi
e il cielo e 'l mondo e l'abbisso cadessi.
(*Morg.* XXVI, 65)

Le nuove similitudini create da Pulci si possono dividere in campi diversi. Vi sono quelle che prendono come metro di paragone la natura e gli agenti atmosferici:

E' si vedeva in alto tante spade
rosse che l'aria anche pareva rossa;
e come spesso ne' campi le biade
si piegono a quel vento c'ha più possa,

poi rinforza più l'altro e quel giù cade,
così par sempre la battaglia mossa;
(*Morg.* XXIV, 134)

«Orlando fa come un vento fracasso»
(*Morg.* XXVI, 76)

E' si vedeva tante spade e mane,
tante lance cader sopra la resta,
e' si sentia tante urle e cose strane
che si poteva il mar dire in tempesta.
(*Morg.* XXVII, 50)

Il sol pareva di fuoco sanguigno,
e così l'aire d'un color maligno.
(*Morg.* XXVII, 52)

Ulivier, sendo nella pressa entrato,
come e' soleva la gente rincalcia,
e par che tagli dell'erba del prato
da ogni parte menando la falcia
(*Morg.* XXVII, 66)

tanto l'alto valor, l'ardir d'Orlando
folgore par che nulla cosa ammorza;
(*Morg.* XXVII, 89)

E' si vedeva in manco d'un baleno
tante lance abbassate che e' parea
che tremi sotto a' cavalli il terreno,
tanta gente in un tratto si movea.
(*Morg.* XXVI, 131)

Bianciardin fuggito era come un tuono
(*Morg.* XXVII, 98)

Una fitta messe di paragoni utilizza invece figuranti dal mondo animale:

Intanto il gran tumulto de' cristiani

innanzi s'avea messo a saccomanno
il campo che fuggiva de' pagani,
come innanzi a' leon gli armenti fanno
o spesso in parco i cavriuoli e i dani,
tal che le grida a' nugoli sù vanno;
(*Morg.* XXVI, 124)

Il campo in modo spaventava,
ch'ognun lo fugge come fera brava
(*Morg.* XXVI, 140)

«parve che un pollo ciuffassi un astore»
(*Morg.* XXVII, 25)

E parea quando l'orsacchia accanita
Abbatte i rami e sforza le ritorte
Ed ogni cosa si reca in dispetto
E gran vendetta fe' di Sansonetto
(*Morg.* XXVII, 34)

Ma innanzi a Vegliantin fuggir non puossi,
Ché tigre o pardo, anzi un uccel pennuto
Non credo a tempo a questo volta fossi
(*Morg.* XXVII, 29)

egli era un semplicetto agnello
con un bravo leon ch'ognuno atterra.
Marsilio sparì via come un uccello
o come cervio spaventato in caccia;
(*Morg.* XXVII, 37)

Orlando aveva il marchese sentito,
e come il veltro alle grida si mosse.
(*Morg.* XXVII, 62)

e morde per tre lupi e per sei cani
(*Morg.* XXVII, 70)

e drento nella mente si rodeva,

ché del suo Zambuger nulla ha udito,
qual per febbre leon si rode in gabbia
(*Morg.* XXVII, 71)

Or quel che fece allo estremo Rinaldo
non ardisce narrar più la mia penna:
ché pareva un serpente irato in caldo
(*Morg.* XXVII, 73)

E' [Orlando] si cacciava innanzi quelle torme,
ch'un superbo leon parea foresto
che fa tremar con la voce e con l'orme;
[…]
poi che Ulivieri è morto e Sansonetto.
(*Morg.* XXVII, 86)

E dove e' vede la gente s'aggruppa
come aquila gentil si chiude e serra
(*Morg.* XXVII, 88)

Rinaldo fece al crudel Gallerano
un tratto a caso il più bel moncherino,
perché e' parea sopra il popol cristiano
un lupo in selva arrabbiato menino:
(*Morg.* XXVII, 91)

e' [Fidasso] sentia di Rinaldo il fracasso,
che par per Libia indiavolato un draco;
(*Morg.* XXVII, 95)

Intanto vede Terigi apparito,
che come il tordo pur s'era spaniato
(*Morg.* XXVII, 107)

Or ritorniamo a Rinaldo, che scaccia
i saracini, e non truova più intoppo,
che si ritorna, finita la caccia,
come il can richiamato, di gualoppo,

ovver segugio indietro per la traccia
talvolta stanco, faticato e zoppo,
per la fatica e pel sudore ansando;
tanto che truova a quella fonte Orlando.
(*Morg.* XXVII, 110)

Intanto Gan si truova sanza naso,
e come volpe da' cani è straziato
(*Morg.* XXVII, 168)

Infine, vi sono molte similitudini che, secondo il gusto dell'ultimo Pulci, creano cortocircuito con la tradizione letteraria del mondo classico o biblico, che – come si è visto – sono i due modelli alti con cui Pulci fa consapevolmente interagire la seconda parte del poema per poterla innalzare verso la *tragedìa*:

e disse, come Diomede a Turno,
(*Morg.* XXIV, 17)

così fu dello imperio troiano
poi che l'ultimo termin fu venuto,
che non era a Cassandra il ver creduto.
(*Morg.* XXIV, 169)

come disse Trason già col suo Gnato
(*Morg.* XXVII, 39)

dunque Pirramo e Tisbe al gelso o fonte
a questa volta è Vegliantino e 'l conte
(*Morg.* XXVII, 103)

E disse: *"O terque, o quaterque beati"*,
come disse il troian famoso ancora
(*Morg.* XXVII, 105)

Or chi volessi la città meschina
in fuoco e in preda assimigliar la notte,
imaginar conviensi una fucina
giù nell'inferno in le più scure grotte:

ognuno aveva una rabbia canina,
che il sangue parea zuccher di tre cotte.
(*Morg.* XXVII, 247)

Tanto ch'io credo questo essemplo basta
della antica miseria di Iocasta.
251
Rinaldo già nel palazzo era entrato;
e quando e' vide Lucïana bella,
come Corebo parve infurïato
per Cassandra la notte meschinella
(*Morg.* XXVII, 250-251)

Era a veder la notte Siragozza
a fuoco, come Soddoma e Gomorra;
e tanto più ch'ella è pel sangue sozza
che par per tutto insino al fiume corra,
però che alla franciosa qui si sgozza;
e così arde, come al vento forra
di secche piante, insino alle radice
questa città che fu già sì felice.
255
Parea talvolta che si dividessi
l'una fiamma dall'altra, come è detto
de' due teban già in una pira messi,
e poi saltava d'uno in altro tetto,
come se un fuoco distinato ardessi;
e che Tesifo e Megera ed Aletto
vi fusse, e Cerber latrassi, il gran cane,
e vendicassin le ingiurie cristiane.
(*Morg.* XXVII, 254-255)

Credo che Tito con Vespasïano
non fêr de' Giudei tanto, s'io non erro,
quanto costor di quel popol profano:
pensa che insino a Turpin pare sgherro!
Qual Sagunto, o Cartagin da Affricano,
la cosa va tra l'acqua e 'l fuoco e 'l ferro,
e 'l foco par, com'io dissi, penace:

pigli ciascun qual de' tre più gli piace.
(*Morg.* XXVII, 259)

La modalità di paragone più diffusa è però la mistione di più campi semantici in una stessa similitudine, secondo il gusto sovrabbondante già visto in atto nell'ultimo Pulci, e a questo proposito si possono richiamare all'attenzione le due già riportate nel primo gruppo o le seguenti, dove per una stessa scena vengono individuati più possibili paragoni lasciati l'uno accanto all'altro:

Non altrimenti il fer leon si scaglia
c'ha veduto di nuovo qualche armento,
ch'Orlando si gittò per la battaglia
inverso gli stendardi come un vento
(*Morg.* XXIV, 138)

Durlindana ogni volta sfavilla,
tanto che acceso si sarebbe il zolfo;
e parve un toro bravo quando assilla
(*Morg.* XXVII, 20)

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.
(*Morg.* XXVII, 74)

Tornossi Orlando sbigottito in tutto
al campo, poi che il marchese fu morto,
come chi torna dal funereo lutto
alla sua famigliuola a dar conforto;
o come nave, sperando alcun frutto,
con gran giattura è ritornata in porto,
e duolsi ben di sua fortuna acerva,
ma molto ancor più della sua conserva.

(*Morg.* XXVII, 81)

Egli arebbe il dì Cesare in Tessaglia
rotto, e il Barchino a Transimeno o Canni:
e' si sentia rugghiar per la battaglia,
tanto che un verro par ch'ognuno azzanni
(*Morg.* XXVII, 87)

E' non si vide mai più spade a Roma
addosso a qualche toro, quando in caccia
isciolto giù dal plaüstro quel toma
quando si fa la festa di Testaccia
(*Morg.* XXVII, 232)

Hai tu veduto innanzi alla tempesta
fuggir pastor con le lor pecorelle?
Così fuggìen la morte manifesta
quelle gente cacciate meschinelle.
(*Morg.* XXVII, 236)

Infine, sempre sul piano stilistico-retorico, ad essere sistematicamente cassate tra prima e seconda parte sono quelle che Fubini definiva le «favolette»[233], ossia gli apologhi spesso inseriti tra una vicenda e l'altra, secondo il gusto canterino, per dilettare il pubblico.

3. Metrica degli ultimi cantari

L'ottava pulciana, come notava Fubini, è un organismo che sfugge a ogni costante e a ogni fisionomia precisa, al contrario di quanto avviene nel caso di quella di Poliziano e di Ariosto: essa appare, infatti, una struttura particolarmente instabile e mutevole, e viene di volta in volta sottoposta alle più svariate esigenze espressive senza alcun apparente criterio di uniformità e costanza. Non a caso, come ha efficacemente sintetizzato Cristina Cabani, «pochi si sono azzardati fino a oggi ad analizzare

[233] M. FUBINI, *Lezioni inedite sull'ottava*, ed. cit., p. 91.

l'ottava di Pulci»[234] e pochi sono gli strumenti a disposizione per tentare di delineare una sua più precisa fisionomia metrica, ritmica e stilistica[235].

Non sorprende dunque che l'aspetto metrico-ritmico, a differenza del livello linguistico, stilistico e retorico, appaia come l'elemento di maggiore conservazione e continuità tra prima e seconda parte dell'opera, in quanto Pulci si presenta come un autore mosso, nella sua scrittura, più da una profonda coscienza linguistica e stilistica che da una radicata auto-consapevolezza metrica. La somiglianza ritmica che caratterizza primo e secondo *Morgante* è testimoniata dal fatto che gli istituti metrici più cari alla tradizione canterina rimangono costanti in proporzione nelle due sezioni se non subiscono addirittura un leggero aumento percentuale.

Ad esempio, i versi sdruccioli, di andamento popolareggiante, rimangono in numero esattamente identico, registrando uno 0,69% sul totale dei versi nei primi ventitré cantari e lo 0,68% del totale dei versi degli ultimi cinque (rispettivamente 146 versi sdruccioli su 21.256 e 60 su 8.848).

I versi tronchi, invece, connotati in senso basso-canterino, in proporzione addirittura aumentano a partire dal cantare XXIV: la percentuale di 0,45% sul totale della prima parte (96 su 21.256) si innalza infatti nei cantari XXIV-XXVIII, allo 0,61% (54 su 8.848). Questo succede principalmente a causa della continua ricerca dell'ultimo Pulci di espressioni bibliche o religiose tutte da collocare *en rejet* in sede rimica (tra le serie più ricorrenti vi sono *Mec: Alec: Salamalec*, *Astaròt: Sabaòt: Nembròt*, *Miccael: Abel: Gabriel*). L'*escamotage* dell'epitesi, a cui Pulci fa costante ricorso nel poema per evitare ottave tronche, non viene utilizzato per tutte queste forme a testimonianza che per l'autore non costituisce un problema l'esistenza di versi ossitoni anche nelle sezioni di maggiore impegno stilistico del poema.

---

[234] M. C. CABANI, *Introduzione* a M. FUBINI, *Lezioni inedite sull'ottava*, ed. cit., p. 19.

[235] Oltre al capitolo dedicato a Pulci in M. FUBINI, *Lezioni inedite sull'ottava*, ed. cit., pp. 85-198, alcune puntuali osservazioni sulle modalità stilistico-linguistiche dell'ottava pulciana si possono ritrovare negli studi dedicati alla sua fortuna negli autori successivi. Cfr. in particolare L. BLASUCCI, *Riprese linguistico-stilistiche del «Morgante» nel «Furioso»* in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 1975, Vol. 152, pp.199-221, ora in ID., *Sulla struttura metrica del "Furioso" e altri studi ariosteschi*, Firenze, Ed. del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014, pp. 99-119 e R. DONNARUMMA, *Boiardo e Pulci. Per una storia dell'"Innamorato"*, art. cit., pp. 161-212.

A conoscere una flessione sono invece le ottave anaforiche, che da 29 su 2.657 ottave dei cantari I-XXIII, (1,09%) passano a 9 su 1.106 (0,8%) nei cantari XXIV-XXVIII: come si è visto in precedenza, infatti, Pulci opera un'attenta riconversione di questo istituto metrico caro alla tradizione canterina, facendolo diventare uno delle *pathosformeln* privilegiate della propria nuova poetica e inserendole appositamente a suggello di momenti alti del poema (la morte di Vegliantino, la morte di Orlando, l'esaltazione di Carlo Magno…).

I raffronti statistici testimoniano dunque come la continuità metrica in senso canterino sia abbastanza evidente tra prima e seconda parte e come in generale per Pulci non dovesse rappresentare un problema continuare a ospitare nel testo, anche nella zona della «tragedìa», soluzioni popolareggianti come le ottave tronche e le ottave sdrucciole. E che questi due istituti venissero intesi da Pulci come marche di comicità e di stile basso lo dimostra il fatto che, insieme agli altri ingredienti linguistici sopra richiamati, questi due tipi di ottave si concentrino soprattutto nelle zone di protagonismo di Morgante e Margutte, in particolare la sezione XIX, 122-XX, 52 (dall'incontro con Margutte fino alla morte del gigante): in questa singola frazione del poema, la percentuale di versi sdruccioli e tronchi è rispettivamente di 0,91% e 0,6%, dunque significativamente superiore rispetto alla media dei primi ventitré cantari (rispettivamente 0,69% e 0,45%). Dunque le forme metriche di estrazione canterina non mutano di consistenza tra prima e seconda parte, che sono dunque collegate da un'evidente continuità di genere e metrica. Se il calo c'è, come nel caso delle ottave anaforiche, è determinato da una precisa riconfigurazione di quella tipologia metrica in strumento patetico utile alla nuova poetica.

Pur nel quadro di una generale vicinanza metrica tra prima e seconda parte dell'opera, anche in questo caso si possono tuttavia rilevare alcuni interventi in direzione nobilitante dal punto di vista della strutturazione ritmico-sintattico dell'ottava, che ancora una volta rifuggono ogni rigore di applicazione ma testimoniano piuttosto una generale linea di tendenza dell'«altra fantasia» pulciana.

In particolar modo, a partire dal cantare XXVI del *Morgante* si riducono le cosiddette "ottave aperte", tipiche della prima scrittura pulciana, cioè le ottave la cui chiusura logico-sintattica non coincide con il distico finale bensì con i primi versi

dell'ottava successiva[236]. Questa tipologia metrica, largamente attestata nella prima parte del poema (sono 487 su 2.657 ottave, dunque il 18,3% del totale della sezione, quasi 1 ottava su 5) subisce un sensibile calo nella seconda parte (137 su 8.848, il 12,3% del totale): la maggior parte delle ottave del secondo *Morgante* sono dunque ottave "chiuse", esaurite dal punto di vista logico-sintattico nel giro degli otto versi e i casi di *enjambements* interstrofici, in proporzione, sono drasticamente diminuiti.

L'ottava pulciana di tono e registro "sublime", maggioritaria nel secondo *Morgante*, ha infatti una misura più composta, armonica e meno disarticolata di quella canterino-avventurosa della prima parte. Le sezioni a più alto tasso di serietà tragica del secondo *Morgante* aboliscono infatti la struttura giustappositiva e affastellata tipica dell'ottava pulciana per ospitare un periodo sintattico architettonicamente più complesso, non solo agglutinato per via di coordinazione ma ricco di subordinate e con una maggiore consequenzialità logico-temporale. Di seguito alcuni esempi, inconcepibili per i primi ventitré cantari:

Avea colui che ancor Prometeo piange
cavato il capo fuor dell'orizonte
di fuoco e sangue, onde e' parea che Gange
mostrassi de' cristian le future onte;
quando appresso si scuopron le falange
del re Marsilio e de' pagan già a fronte,
ed apparivan sopra una montagna
a poco a poco le turbe di Spagna.
(*Morg.* XXVI 3)

Or chi vedessi il campo armare in fretta,
certo pietà gliene verrebbe al core,

[236] Nell'analisi che segue, sono state schedate come "ottave aperte" quelle nel cui verso di chiusura non è inserita una pausa forte che determini netta conclusione logico-sintattica degli otto versi precedenti; per tale motivo sono state inserite nel novero di questa tipologia, oltre a quelle evidentemente frante e concluse logicamente solo nei primi versi dell'ottava successiva, anche tutte le ottave a cui ne fa seguito una legata per coordinazione copulativa *e*, che marca uno stretto legame di origine logico-sintattico con quella precedente. Viceversa, sono state considerate "chiuse" le ottave concluse da pausa che prelude a discorso diretto in quanto di per sé la struttura del discorso diretto segnala una bipatizione logico-sintattica.

come ogni cosa a chi il contrario aspetta
par che più porti dolcezza o terrore;
e risonava più d'una trombetta
per Runcisvalle con certo clangore
che parea proprio al Giudicio chiamassi
in Giusaffà, sì che i morti destassi.
(*Morg.* XXVI 17)

Orlando, sendo spirato il marchese,
parvegli tanto solo esser rimaso
che di sonar per partito pur prese,
acciò che Carlo sentissi il suo caso;
e sonò tanto forte che lo intese,
e 'l sangue uscì per la bocca e pel naso,
dice Turpino, e che il corno si fésse
la terza volta ch'a bocca sel messe.
(*Morg.* XXVII, 69)

Quando i pagan Falseron vidon morto,
ognuno spazzerebbe la campagna,
tanto ne preson terrore e sconforto;
ma d'ogni parte era tesa la ragna,
ché il re Marsilio, per veder più scorto,
recato s'era in su l'alta montagna
e circundava tutta quella valle,
sì che voltar non potevon le spalle.
(*Morg.* XXVI 72)

Fermossi il sol, ch'era turbato prima
per la pietà del suo popol cristiano,
per tutto l'universo, in ogni clima;
e dice alcun, ma par supervacano,
benché e' sia auttor da farne stima,
che le montagne diventorno piano,
ché Carlo aggiunse al suo prego ancor questo.
Ma io qui danno l'auttore e 'l testo.
(*Morg.* XXVII, 174)

Accanto all'incremento di nessi ipotattici e di inarcature logico-sintattiche, l'ottava narrativa di tipo epico in Pulci è caratterizzata anche da un altro fenomeno di discontinuità rispetto a quella canterina e cioè da un maggior numero di pause forti al suo interno. Se nel primo *Morgante* le ottave, che presentano una struttura prevalentemente giustappositiva, hanno un legame tra i singoli versi fatto di un semplice accostamento coordinativo o scandito da pause molto brevi, determinando quel ritmo rapido e inarrestabile che è tipico del poema pulciano, negli ultimi cinque cantari le ottave, soprattutto quando non dinamizzate da una torsione sintattica più complessa ma lasciate alla paratassi, sono cadenzate al loro interno da pause di peso maggiore, producendo, di conseguenza, un ritmo più composto e più misurato:

Zambuger cadde per la pena in terra,
e calpestato fu poi, meschinello:
il qual, nuovo tiron, questa volta erra,
però ch'egli era un semplicetto agnello
con un bravo leon ch'ognuno atterra.
Marsilio sparì via come un uccello
o come cervio spaventato in caccia;
e Zambuger non farà più alle braccia.
(*Morg.* XXVII, 37)

Margheriton con gran furor si getta
addosso al prenze, e credette aiutallo;
Rinaldo il capo pel mezzo gli affetta
come si parte una noce col mallo;
poi rovina la spada con gran fretta
e trovava la testa del cavallo,
tanto che morto col signor suo cade,
perché Frusberta non taglia, anzi rade.
(*Morg.* XXVII, 45)

Così tutto serafico, al ciel fisso,
una cosa parea transfigurata
e che parlassi col suo Crucifisso.
O dolce fine, o anima ben nata,
o santo vecchio, o ben nel mondo visso!
E finalmente, la testa inclinata,

prese la terra come gli fu detto,
e l'anima ispirò del casto petto.
(*Morg.* XXVII, 153)

tanti squartati, smozzicati e monchi,
tante intestine fuor, tante cervella;
parean gli uomini fatti schegge e bronchi,
rimasi in istran modi in su la sella;
tanti scudi per terra e lance in tronchi.
O quanto gente parea meschinella!
O quanto fia scontento più d'un padre!
E misera colei che sarà madre!
(*Morg.* XXVII, 199)

Anche nel descrivere scene di battaglia o di concitazione, che di solito sono proprio i passi che nel primo *Morgante* producono la maggiore disarticolazione metrico-ritmica[237], Pulci mantiene una misura più equilibrata, associando tendenzialmente a ogni ottava la descrizione di una scena compiuta e non facendo debordare la narrazione su più ottave legate tra loro tramite coordinazione. La struttura paratattica molto spesso rimane ma, poiché risolta nel giro di otto versi e concentrata nella descrizione di una singola scena, risulta non disordinata e caotica ma secca e icastica, venendo dunque riutilizzata da Pulci non per mimare l'elementarità del canterino ma per produrre un effetto di incisività. Statisticamente rilevanti, infatti, nel secondo *Morgante*, e soprattutto in momenti alti del racconto, sono le ottave costruite sì per paratassi ma con una più studiata suddivisione interna in quattro distici (2+2+2+2), separati tra loro da pause più o meno forti, per dare il senso di una maggiore icasticità narrativa[238]:

[237] Vedi l'analisi dell'episodio della tempesta di mare (XX, 27-38) condotta da Fubini in *Lezioni inedite sull'ottava*, pp. 109-117, con frequenti cambi di tempi e di soggetti nelle frasi, ottave aperte e sintassi paratattica.

[238] Su questi tipi di ottave, cfr. le analisi raffinate condotte da Luigi Blasucci in *Osservazioni sulla struttura metrica del «Furioso»*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 1962, Vol.139, pp.169-218 ora in ID., *Sulla struttura metrica del "Furioso" e altri studi ariosteschi*, cit., soprattutto p. 17.

E' si vedeva tante spade e mane,
tante lance cader sopra la resta,
e' si sentia tante urle e cose strane
che si poteva il mar dire in tempesta.
Tutto il dì tempelloron le campane
sanza saper chi suoni a morto o festa;
sempre tuon sordi con baleni a secco
e per le selve rimbombar poi Ecco.
(*Morg.* XXVII, 50)

Ulivier, sendo nella pressa entrato,
come e' soleva la gente rincalcia,
e par che tagli dell'erba del prato
da ogni parte menando la falcia,
ché combatteva come disperato
e pota e tonda e scapezzava e stralcia,
e in ogni luogo faceva una piazza,
ché come gli orbi girava la mazza.
(*Morg.* XXVII, 66)

Poi che Orlando ebbe dette le parole
con molte amare lacrime e sospiri,
parve tre corde o tre linee dal sole
venissin giù come mosse da Iri.
Rinaldo e gli altri stavan come suole
chi padre o madre ragguarda che spiri,
ed ognun tanta contrizione avea
che Francesco alle stimite parea.
(*Morg.* XXVII, 131)

Hai tu veduto innanzi alla tempesta
fuggir pastor con le lor pecorelle?
Così fuggien la morte manifesta
quelle gente cacciate meschinelle.
E insino a Siragozza ignun non resta,
la notte e 'l giorno sempre in su le selle;
e passan valle e piagge e colli e monti,
e in ogni parte fêr tagliare i ponti.
(*Morg.* XXVII, 236)

Statisticamente, tutti questi procedimenti metrici (la chiusura dell'ottava nel giro degli otto versi, un più alto tasso di subordinazione interna, l'inserimento di pause più forti nei casi in cui permanga l'accostamento paratattico dei versi, una più omogenea scansione dell'ottava per coppie di distici) si concentrano tutti nei passi altotragici del poema, a testimoniare come il *modus operandi* pulciano non sia sistematico nella seconda parte ma concentrato in alcune singole zone più decisive della *tragedìa*. È anche interessante notare come in questi passi i diversi fenomeni di innalzamento formale dell'ottava che si sono visti (latinismi, lessico colto, similitudini, esclamazioni) si intreccino fra loro, a testimoniare l'investimento del poeta, oltre che nel contenuto, anche a tutti i livelli formali uniti tra loro: linguistico, retorico, ritmico-metrico.

4. La permanenza dello stile basso-comico e la peculiarità del tragico pulciano

In questi paragrafi si è visto dunque come, al pari del contenuto, anche l'ottava del secondo *Morgante* viene sottoposta a un processo, per quanto non sistematico e rigoroso, comunque diffuso e ben attestato, di innalzamento formale: questo processo passa attraverso la lingua, con il dispiegamento di allotropi culti e forme espressive aulico-erudite il più delle volte in sede rimica; l'ampio utilizzo di versi in latino, a mimare la solennità della scrittura liturgica; l'impegno stilistico e retorico, con la sovrabbondanza di esclamazioni enfatiche e l'uso di similitudini ad ampio raggio; infine, attraverso la ristrutturazione dell'ottava con la netta diminuzione degli *enjambements* interstrofici e una più regolare costruzione interna.

Come si è visto, tuttavia, questi fenomeni, sebbene quantitativamente rilevanti, non rappresentano scelte nette e definitive dell'autore ma sono piuttosto linee di tendenza generali per sostanziare l'«altra fantasia» e che vengono seguite con rigore variabile nei singoli casi. Tuttavia, come si è accennato anche in precedenza, nel secondo *Morgante* permangono diversi tratti stilistici e contenutistici non in linea con la «tragedìa» ma più simili alla prima maniera pulciana. È il caso, ad esempio, del gran numero di ottave tronche e sdrucciole, a cui si è fatto riferimento, e che ricorrono ancora nei momenti più alti del poema.

Oltre a ciò, la lingua, al di là delle impennate latineggianti analizzate in precedenza, si concede anche alcuni ritorni alla tradizione burchiellesca cara al Pulci, con dovizia di aggettivi alterati, concretismi, giochi linguistici e bisticci:

ognun gli volgeva le chiappe
però che il cul gli facea lappe lappe
(*Morg.* XXIV, 125)

«E Ganellon dicea, ser Benlesà»
(*Morg.* XXV, 20)

Tutto faceva il traditor con arte,
ch'un certo santaficca parer vuole
(*Morg.* XXV, 41)

Ch'ognun Gan vedea
Sempre con Carlo che fa pissi pissi.
E 'l traditor, che la birba sapea,
volle con lor Baldovino anche gissi
(*Morg.* XXV, 172)

Acciò che ignun non mi ponga al baucco,
che mi sia riprovato un bruscolino,
che il popol ne fa poi suo badalucco
(*Morg.* XXV, 178)

E stava allato alla fonte a sedere,
e facea bao bao e pissi pissi,
che par che venga da un *Miserere*
(*Morg.* XXV, 272)

Ed accostassi, frate Ciullio Biondo,
all'acqua, che parea la devozione,
e guazza quella come anitrino,
e faceva a' cavalli il zufolino
(*Morg.* XXV, 272)

Perché le dita gli tagliava tutte,

salvo che al primo resta il grammautte
(*Morg.* XXVII, 22)

Cocchin pagliardo, e' ti convien morire
(*Morg.* XXVII, 26)

E' sentiva i più stran naccheroni
(*Morg.* XXVII, 45)

E' si faceva tante chiarentane
che ciò ch'io dico è disopra una zacchera,
e non dura la festa mademane,
crai e poscrai e poscrigno e posquacchera,
come spesso alla vigna le romane;
e chi sonava tamburo, e chi nacchera,
baldosa e cicutrenna e zufoletti,
e tutti affusolati gli scambietti.
(*Morg.* XXVII, 55)[239]

Ma pure un tratto Fidasso fidossi
(*Morg.* XXVII, 95)

Accanto al lessico aulico e prezioso, ritorna in diversi punti anche della «tragedìa» un lessico basso-corporeo legato al tema gastronomico e di gusto canterino. In due momenti del testo, inoltre, prima dell'inizio della battaglia di Roncisvalle, viene celebrato un convito, con il grande ritorno del tema culinario tipico del primo *Morgante* (XXV, 218-220; XXV, 290-300), anche se, come si è avuto modo di notare[240], i due banchetti della *tragedìa* assumono una valenza strutturale che li lega al senso epico della vicenda:

Disse Ulivieri: – A te si vorre' dare
tanto in sul cul che diventassi rosso
(*Morg.* XXIV, 50)

---

[239] Su questo, cfr. L. SPITZER, *"Crai e poscrai o poscrilla e posquacchera" again, or the Crisis in Modern Linguistics*, cit.

[240] Cfr. *supra*, cap. III, par. 1.

Intanto colui pur facea certi atti,
e per tentargli nella pazienzia
le chiappe squadernò con reverenzia.
97
Guarda se vuole il Marguttin la baia:
e' va lor tra le gambe per dispetto,
impronto più ch'una mosca culaia.
(*Morg.* XXIV, 96-97)

ché 'l fuoco al cul non rispiarmò le lacche
(*Morg.* XXIV, 103)

e l' traditor si faceva sospingere
mostrando omai che gli pesi le natiche
(*Morg.* XXV, 7)

questo Astarotte sa la birba, appunto
Grattugia con grattugia non guadagna:
altro cacio bisogna a tal lasagna
(*Morg.* XXV, 266)

E scrive alcun di questo ribaldaccio
Ch'egli arrostì de' moricin la notte,
che gl'infilzava in quel suo bastonaccio,
poi gli mangiò come porchette cotte
(*Morg.* XXVII, 264)

chi vuol lesso Macon, chi l'altro arrosto
ognun volea del nemico far torte
(*Morg.* XXVI 49);

«Avino intanto saltava nel ballo»
(*Morg.* XXVI 56)

«qui non si giostra a diminò o viere»
(*Morg.* XXVI 61)

«e non è tempo da dire al cul Vienne»

(*Morg.* XXVII, 84)

Anche la celebre descrizione di Roncisvalle come «tegame» unifica tragico e comico, in quanto al tono apocalittico (si fa riferimento al «bulicame» dell'Inferno e, come ha persuasivamente segnalato Martelli, Pulci riscrive un passo della Bibbia dedicato alla distruzione di Gerusalemme) associa un ineludibile registro basso-corpoero che innesca l'effetto comico[241]:

E Runcisvalle pareva un tegame
dove fussi di sangue un gran mortito,
di capi e di peducci e d'altro ossame
un certo guazzabuglio ribollito,
che pareva d'inferno il bulicame
che innanzi a Nesso non fusse sparito;
e 'l vento par certi sprazzi avviluppi
di sangue in aria con nodi e con gruppi.
(*Morg.* XXVII, 56)

Pone ollam ; pone, inquam, et mitte in eam aquam. Congere frusta ejus in eam, omnem partem bonam, femur et armum, electa et ossibus plena. Pinguissimum pecus assume, compone quoque strues ossium sub ea: efferbuit coctio ejus, et discocta sunt ossa illius in medio ejus.
(*Ez.* 24, 3-5)

Nello spettro delle similitudini, oltre a quelle elevate schedate in precedenza, ritornano anche comparazioni comico-realistiche, più in linea con il gusto del primo *Morgante*, in cui la comparazione avviene in maniera ironica:

«più fedel parea del paternostro»
(*Morg.* XXIV, 61)

Ma questo all'uno ed all'altro cavallo
credo che fussi un saltellin da ballo
(*Morg.* XXV, 254)

[241] M. MARTELLI, *Firenze*, in *Letteratura Italiana*, ed. cit., p. 30.

I paragoni vengono istituiti il più delle volte, comicamente, con la sfera semantica gastronomica:

ognun affetta
come le rape di questa canaglia
(*Morg.* XXVI 77)

spicca i capi come una pannocchia
di panìco o di miglio o di saggina
(*Morg.* XXVI 138)

cavògli la muffa dall'elmetto,
che il capo gli ha, come una zucca, fesso
(*Morg.* XXVII, 10)

«il capo gli shciacciò come una ghianda»
(*Morg.* XXVII, 43)

«divise costui come un cocomero»
(*Morg.* XXVII, 44)

«i saracin come i mattoni spiana»
(*Morg.* XXVII, 49)

Ché il capo gli spiccò come un papavero
(*Morg.* XXVII, 23)

«ch'e' saracin cadevon come pere»
(*Morg.* XXVII, 53)

sgretola quell'ossa de' pagani
come pan fresco che allotta si cava
(*Morg.* XXVII, 74)

E' si vedea cader tante cervella
che le cornacchie faran taferugia;
chi avea men forate le budella
pareva il corpo come una grattugia
o da far le bruciate la padella,

tanto che falsa sarà la minugia;
(*Morg.* XXVII, 85)

«che il pulson più che ricci di castagne»
(*Morg.* XXVII, 234)

«ma tutte alfine eran bucce di porri»
(*Morg.* XXVII, 242)

sì che nel sangue si storce e gambetta
che pareva un tocchetto di lamprede
(*Morg.* XXVII, 99)

o con la sfera animale ma in accezione ironica:

come e' si fa quando e' casca già il tordo
che il cul si pela, fra morto e balordo
(*Morg.* XXIV, 148)

«si ritrovano a buio come talpe»
(*Morg.* XXV, 253)

«Turpino, e salta che pare un capretto»
(*Morg.* XXVI 62)

«e Turpino ancor salta come un gatto»
(*Morg.* XXVII, 26)

Inoltre, a livello retorico permane il gusto proverbiale del Pulci più popolareggiante. Su 13 proverbi pronunciati in tutto il poema, ben 8 si collocano nel secondo *Morgante*:

Proverbio è: chi ben siede, alfin mal pensa
(*Morg.* XXIV, 9)

tu sai il proverbio, e puoi insegnare altrui:
commetti al savio e lascia fare a lui.
(*Morg.* XXV, 3)

tu sai il proverbio: la mattina il monte
vicitare alle volte è grato e sano;
poi, verso sera, vicitar la fonte. –
(*Morg.* XXV, 53)

Tu sai il proverbio, che il tentar non nuoce. –
(*Morg.* XXV, 265)

[…] proverbio fra voi,
serba ogni pianta della sua radice
benché sia tralignato il frutto poi.
(*Morg.* XXVI 83)

ma non son tutti i proverbi compresi,
come a dir che alla mensa non s'invecchia,
ché poco vive chi molto sparecchia.
(*Morg.* XXVII, 114)

sendo antico proverbio amar chi ama,
(*Morg.* XXVII, 187)

non morda ignun chi ha zanne non che denti,
dice il proverbio
(*Morg.* XXVIII, 137)

Come si può spiegare questo difficile compromesso tra ricerca di vertici assoluti nella propria poesia, sia a livello di *inventio* che di *elocutio*, ed escursioni stilistico-tonali verso il basso comico? Innanzitutto bisogna notare che queste escursioni sono drasticamente ridotte in quantità rispetto alla prima parte, e vengono opportunamente bilanciate da numerosissime impennate verso lo stile alto-tragico che sono del tutto impensabili tanto nei primi ventitré cantari quanto in tutta la produzione cavalleresca precedente e coeva. Che la dimensione comico-realistica subisca una forte compressione all'interno del secondo *Morgante* è dimostrato, come si è visto nel secondo capitolo, anche dal raffronto con le fonti: tutte le sezioni arcaiche, di gusto basso-comico presenti nell'ipotesto (il sonno di Orlando, i paladini ubriachi e appesantiti dal cibo, la fanciulla Candia mandata a distrarre Orlando) vengono sistematicamente

cassate nella riscrittura pulciana, che come si è visto si concentra solo nella ricezione degli aspetti sublimi presenti nell'archetipo e le amplifica a dismisura. In molti casi, inoltre, è molto diverso il trattamento che gli stessi temi assumono in questa seconda parte, come dimostrano ad esempio le due sezioni gastronomiche di Rinaldo e Ricciardetto che, seppure hanno evidenti tratti in comune con le scene similari della prima parte, non sono fini a se stesse ma hanno una valenza strutturale che li innalza in qualche modo a una dimensione seria ed epica. Queste escursioni comiche vengono dunque a costituire, assieme alla permanenza di soluzioni metriche basse e popolareggianti, una traccia della continuità di genere tra i cantari del poema, per quanto Pulci, pur ammettendole nel testo, si sforzi di modificarle nella loro valenza strutturale o di affiancarle ad altre sezioni di chiaro livello alto-tragico che innalzano deliberatamente il poema a una chiusa seria e patetico-sublime.

Nel considerare la commistione alto-basso, comico-tragico all'interno degli ultimi cantari del *Morgante* bisogna inoltre fare riferimento alla formazione tutta medievale di Pulci: l'autore viene infatti prima della riflessione teorica cinquecentesca e a quest'altezza i livelli stilistici sono molto fluidi e non contemplano una netta divisione tra ciò che è alto-tragico e ciò che è basso-comico[242]: Pulci, che avverte uno stridore tra tema gastronomico e sacralizzazione finale dei personaggi, si limita soltanto a calibrare meglio i toni e a controbilanciare le sezioni popolareggiante imposte dalla tradizione cavalleresca con studiate impennate verso il sublime. Tuttavia, non elimina del tutto le escursioni nel basso plebeo e anzi le autorizza anche nella *tragedìa* in quanto per il suo orizzonte estetico pre-cinquecentesco esse sono ancora possibili e non in totale disaccordo con lo stile alto. D'altra parte, se come si è visto Pulci ambisce a ripetere lo sforzo dantesco con l'innalzamento di *inventio* ed *elocutio* da *Inferno* a *Paradiso*, egli non poteva non avere presente come la stessa *Commedia* dantesca, anche nella sua ultima cantica, conosce momenti di fuoriuscita dallo stile alto e

[242] D'altra parte, le escursioni verso il basso erano da sempre consentite anche nel genere tragico, sulla base del passo dell'*Ars poetica* che garantiva l'utilizzo di una parte comica se necessaria all'interno di una 'tragedia', cfr. ORAZIO, *Ars poetica*, vv. 93-98, seguo il testo dall'edizione *Le lettere*, Milano, Bur, 2006, pp. 250-287, il passo è a p. 260. Sul difficile equilibrio di comico e tragico all'interno della poesia trecentesca e quattrocentesca, cfr. l'ottimo panorama d'insieme fornito da P. ORVIETO e L. BRESTOLINI, *La poesia comico-realistica: dalle origini al Cinquecento*, cit., in particolare pp. 147-154.

più consoni alla «comedìa» dell'*Inferno* (vedi «sì ch'è la muffa dov'era la gromma», *Par.* XII, 114; «e lascia pur grattar dov'è la rogna», *Par.* XVII, 129). Le contaminazioni di livelli, infine, erano molto frequenti in tutto il gruppo laurenziano e ancora nella temperie culturale fiorentina classicista e seria successiva agli Sessanta[243], non esiste testo interamente costruito soltanto su una dimensione di vertiginoso sublime ed esente da contraccolpi comico-realistici: le stesse raffinatissime *Stanze* polizianee ospitano ottave sdrucciole a carattere popolareggiante[244] e il levigato *Orfeo* platonizzante si conclude con le Baccanti che intonano un inno orgiastico al basso-corporeo.

La commistione di questi due diversi registri stilistici nell'ultimo *Morgante* non può essere dunque categorizzata come una tragicommedia o poema eroicomico, nel senso pieno che il termine assume come genere a partire dal Seicento, in quanto Pulci non tratta un argomento basso e triviale con i toni aulici della tragedia, ma sviluppa un argomento serio, restituendolo in tutta la sua drammaticità e con toni – come si è visto – per la gran parte alto-sublimi e patetici[245]. D'altra parte, tuttavia, gli ultimi cinque cantari non possono essere definiti nemmeno un travestimento burlesco[246], poiché non vi è sistematica riduzione al ridicolo delle azioni serie e questa è solo una delle opzioni presenti negli ultimi cinque cantari, a cui come si è visto l'autore affianca una esibita trattazione seria e sublime dei temi. Non sarebbe, d'altro canto, corretto definire il testo come comico *tout court*, perché questa categoria negherebbe la portata dei vertici stilistici e retorici raggiunti in molte sezioni e sconfesserebbe l'evidente discontinuità ricercata e voluta dal suo autore rispetto alla prima parte: come si è potuto notare, infatti, i toni comico-plebei sono fortemente diminuiti dall'autore rispetto alla prima parte e si concentrano soltanto nelle sezioni più com-

---

[243] Su questa periodizzazione, cfr. lo studio già richiamato M. MARTELLI, *Letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni Sessanta*, cit.

[244] La proporzione di questo tratto popolareggiante nelle *Stanze* di Poliziano non è neanche irrilevante, costituendo il 3% del totale (41 versi su 1368), con una quantità numerica dunque di gran lunga superiore, in proporzione, allo 0,69% pulciano.

[245] Su una definizione più precisa del genere eroicomico, cfr. M. C. CABANI, *La pianella di Scarpinello: Tassoni e la nascita dell'eroicomico*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1999 e EAD., *Eroi comici. Saggi su un genere Seicentesco*, Lecce, Pensa Multimedia, 2010.

[246] Su queste categorizzazioni, cfr. G. GENETTE, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado* [1982], Torino, Einaudi, 1997, specie pp. 1-183.

promesse con la tradizione del poema cavalleresco a quell'altezza, come la descrizione delle morti dei paladini in battaglia e le avventure di Rinaldo e Astarotte, che, seppure investite di un connotato ideologico alto[247], sono una situazione narrativa complanare alle molte *quêtes* cavalleresche dei cantari.

Il secondo *Morgante* non può essere dunque ricondotto sotto nessuna di queste categorie utili alla definizione della miscidanza di comico e tragico in letteratura, in quanto Pulci non ricerca sistematicamente questa commistione a fini espressivi, come autori di poemi eroicomici o travestimenti burleschi in epoche successive, e anzi rispetta abbastanza rigidamente la separazione degli stili: le zone più tragiche degli ultimi cinque cantari, su cui il poeta come si è osservato investe a tutti i livelli, di *inventio* e di *elocutio* (il tradimento di Gano, la morte di Orlando, la morte dei più valorosi paladini, la vittoria finale di Carlo contro i Saraceni) escludono categoricamente ogni scadimento comico-realistico e presentano un tono omogeneamente alto-tragico. Viceversa, le zone di zuffe in battaglia e scontri, evidentemente più legate alla tradizione canterina, non rinunciano a escursioni verso il registro basso-corporeo proprio perché, all'occhio del suo autore, essi costituiscono la continuità di genere del poema e non necessitano di un innalzamento stilistico-tonale.

Nel secondo *Morgante*, stile alto e stile basso, narrazione sublime e racconto popolareggiante sono dunque due aspetti che vengono sì ospitati l'uno accanto all'altro nello stesso sistema testuale da parte del suo autore, antecedente alla regolamentazione rigida di generi e stili apportata dall'aristotelismo cinquecentesco, ma non vengono da lui contaminati con finalità espressive ma anzi lucidamente distinti in due sfere narrative separate tra loro. In altre parole, Pulci rispetta il criterio della *convenientia* di contenuto e stile già fissato dal *De vulgari eloquentia* dantesco[248] e accosta comico e tragico nella sua «altra fantasia» ma rispettando la loro gerarchia e utilizzandoli per argomenti nettamente distinti tra loro. A mio avviso il secondo *Morgante* deve essere dunque concepito, seguendo le affermazioni del suo stesso autore, come *tragedìa* che segue la *comedìa*, come la seconda parte del dittico, l'evoluzione del

[247] Cfr. *supra*, par. III, cap. 1.

[248] Cfr. *De vulgari eloquentia*, II, I, 8: «quia inconvenienter agere nullus debet», da D. ALIGHIERI, *Opere*, edizione diretta da M. Santagata, Milano, Mondadori, 2011, vol. I, *De vulgari eloquentia*, a cura di M. Tavoni.

poema in termini di *inventio* ed *elocutio*, tracciata dal suo autore sul modello dantesco e additata al suo lettore attraverso il punto di sutura lasciato in vista tra cantare XXIII, e cantare XXIV. Una *tragedìa* che però, proprio come nel poema dantesco, convive con passi a carattere comico che sono in continuità con il macro-genere di riferimento e che vengono isolati in alcune scene specifiche secondo i dettami della separazione degli stili. Il secondo *Morgante* è dunque il sopravanzamento del poema stesso verso uno stile più alto, il coronamento in stile elevato del macrotesto, così come il *Paradiso* lo è della *Commedia*, e, se si vuole, le cento rime in morte lo sono del *Canzoniere*. A differenza di questi due modelli, tuttavia, il tragico pulciano deve essere inteso come un tragico *sui generis*, del tutto peculiare, che limita ma non estromette del tutto le componenti basso-comiche e che affianca alla trattazione seria e sublime del contenuto una visione, tutta medievale, corpulenta e realistica del mondo, isolata però nelle parti più compromesse con la tradizione di riferimento del poema.

La natura doppia del poema, diviso in una *commedia* e in una *tragedia*, viene dunque ripetuta anche all'interno di questa doppia sezione, con la miscela di elementi dei due distinti tratti stilistici. D'altra parte, si è già ricordato come è lo stesso autore a rivendicare la natura bifida del suo poema, parlando di una doppia possibilità di ricezione del suo testo, ingenua e smaliziata, colta e popolare:

> Forse coloro ancor che leggeranno,
> di questa tanto piccola favilla
> la mente con poca esca accenderanno
> de' monti o di Parnaso o di Sibilla;
> e de' miei fior come ape piglieranno
> i dotti, s'alcun dolce ne distilla;
> il resto a molti pur darà diletto,
> e l'aüttore ancor fia benedetto.
> (*Morg.* XXVIII, 141)

> ma dove sia poi giudice bastante,
> materia c'è da camera e da piazza;
> (*Morg.* XXVIII, 142)

La tragedia dunque non è mai assoluta in Pulci, ma è piuttosto un generale innalzamento stilistico-tonale con però al suo interno un misto di tragico e comico, di sublime e realistico, di basso e alto, di popolare e vertiginoso.

L'«altra fantasia» deriva dunque dal sapiente dosaggio dei due elementi e non si innalza a vertici irraggiungibili ma rimane ancorata a una dimensione in cui entrambi possono essere fusi insieme. D'altra parte, seguendo le indicazioni di Polcri[249], quello di Pulci è un «tragico quotidiano», che anche nel caso delle disgrazie, come il crollo del palco a Foligno raccontato nella lettera, non rinuncia mai a trasporre la scena sulla carta con enfasi sulla dimensione corporea del guazzabuglio anatomico. Miglior chiosa della natura intimamente bipartita del poema e della stessa particolare fisionomia dell'«altra fantasia» di Pulci non possono che essere le sue stesse parole: «tutte le nostre cose sono così fatte: uno zibaldone mescolato di dolcie e amaro e mille sapori varii»[250], tutto, nell'esistenza umana, è una «cosa parte da piagnere parte da ridere»[251], e «'l mondo col suo dolce ha sempre amaro» (*Morg.* V, 21, 2).

[249] A. POLCRI, *Luigi Pulci e la Chimera*, cit., soprattutto pp. XIII-XXIV.

[250] Lettera XX, a Lorenzo de' Medici del 27 marzo 1471. Cfr. *Morgante e lettere*, ed. cit, p. 969.

[251] Lettera XX, a Lorenzo de' Medici del 1472 Cfr. *Morgante e lettere*, ed. cit, p. 976.

CAPITOLO V

LE ULTIME OPERE PULCIANE: IL *CIRIFFO CALVANEO* E *LA CONFESSIONE*

1. Il *Ciriffo Calvaneo*: un poema in cerca d'autore

Il *Ciriffo Calvaneo*, poema cavalleresco in cinque parti rispettivamente di 143, 130, 206, 111 e 81 ottave, e rimasto incompiuto, è un'opera su cui la critica ha a lungo dibattuto, nel tentativo di stabilirne la paternità. Le prime stampe, infatti, riportano come nome dell'autore quello di Luca, il fratello caduto in disgrazia per debiti e morto il 29 aprile 1470[252], ma, a partire dall'edizione dall'edizione fiorentina di Antonio Tubini e Andrea da Pistoia del 1509, a quello di Luca viene associato il nome di Luigi. L'idea che ha preso corpo, grazie agli studi novecenteschi[253], è dunque che con tutta probabilità il poema fu iniziato da Luca, autore già del *Driadeo*, portato avanti da Luigi, e infine completato da Bernardo Giambullari, che aggiunse una nuova sezione volta a dare compiutezza al testo[254].

Il complicato intreccio del poema deriva da un ramo delle canzoni di gesta del ciclo di Guillaume d'Orange, e in particolare dal *Foucon de Candie*. È però assai probabile che, come nel caso del *Morgante*, sia Luca che Luigi Pulci, e dopo di loro Giambullari, seguissero una fonte in volgare, in prosa o già in poesia, che però, a differenza del *Morgante*, ancora non è stata rintracciata. A causa delle persistenti inco-

---

[252] Su di lui, cfr. A. DECARIA, *Luca Pulci*, in «Dizionario biografico degli Italiani», 2016, vol. 85, pp. 662-665.

[253] Sul poema, cfr. LAURA MATTIOLI, *Luigi Pulci e il "Ciriffo Calvaneo"*, Padova, Tipografia Soc. Sanavio e Pizzati, 1900; ITALIANO MARCHETTI, *Collaborazione di poeti in un poema quattrocentesco*, «Lettere italiane», 4, 1953, pp. 105-120; ID., *Sulla "gionta" al "Ciriffo Calvaneo"*, in «Rinascimento», n. V, 1954, pp. 81-103; RUEDI ANKLI, *Un problema di attribuzione sempre aperto: il 'Ciriffo Calvaneo'*, in *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte, Musicologia, Letteratura*, atti del seminario di Ascon (30 settembre-5 ottobre 1992), a cura di O. Besomi e C. Caruso, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1994, pp. 259-304; G. BUCCHI, *Un poema cavalleresco tra Quattro e Cinquecento: il Ciriffo Calvaneo di Luca e Luigi Pulci*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, atti del convegno (Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005), a cura di A. Canova e P. Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, pp. 153-168.

[254] Nei prossimi anni, si attende un'edizione critica e commentata del *Driadeo* curata da Rebecca Bardi, attualmente dottoranda presso l'Università di Firenze (XXXVI ciclo).

gnite sulla sua paternità, il poema è stato a lungo trascurato da parte della critica, che negli ultimi decenni è apparsa per lo più impegnata nel tentaivo di discernere le parti dell'uno o dell'altro autore. Di questo testo manca ancora un'edizione critica affidabile[255] e ancora non appare pienamente inserito nel contesto dell'ampia produzione dei fratelli Pulci. In questo capitolo, cercherò di dimostrare i profondi legami che l'opera stabilisce con il secondo *Morgante*, in modo da argomentare non solo la presenza assolutamente maggioritaria della mano di Luigi rispetto a quella di Luca e una datazione di massima dell'opera, ma anche il posto che essa occupa all'interno dell'ultima produzione pulciana.

Il *Ciriffo Calvaneo* viene esplicitamente citato da Luigi Pulci nell'ultimo cantare del *Morgante*:

> s'io non ho quanto conviensi a Carlo
> satisfatto co' versi e col mio ingegno,
> io non posso il mio arco più sbarrarlo
> tanto ch'io passi il consüeto segno;
> e dicone mia colpa, e ristorarlo
> aspetto al tempo del figliuol suo degno,
> ch'io farò in terra più che semideo,
> dove sarà Ciriffo Calvaneo
> (*Morg*. XXVIII, 129)

L'autore, dunque, chiede venia per non aver pienamente soddisfatto alla sua missione originaria di esaltare Carlo Magno attraverso la sua poesia e, per il compimento

[255] L'edizione a stampa di riferimento è ancora quella pubblicata nella prima metà dell'Audin, non sempre ineccepibile ma accompagnata da uno studio bibliografico ancor oggi utilissimo: *Ciriffo Calvaneo composto da Luca de' Pulci a petizione del Magnifico Lorenzo de' Medici restituito alla sua antlca lezlone con osservazioni bibliografico-letterarie di S.L.G.E. Audin*, Tipografia arcivescovile, Firenze 1834. Franca Ageno aveva messo in cantiere un'edizione critica dell'opera, analoga a quella del *Morgante*, e presso gli Archivi dell'Accademia della Crusca sono conservati i materiali preparatori di questo lavoro, che ho avuto modo di consultare. Cfr. Archivio dell'Accademia della Crusca, Fondo Brambilla Ageno, Sezione Luigi Pulci, fasc. Pulci I, n. 1385, cartelle "Ciriffo Calvaneo I copia" e "Ciriffo Calvaneo II, copia". La più recente ipotesi di edizione è offerta da *Ciriffo Calvaneo. Edizione e commento*, tesi di dottorato di Marco Parretti, coordinatore Gino Tellini, tutor Paolo Orvieto, Università degli Studi di Firenze, XXI ciclo, a.a. 2008-2009, un lavoro che tuttavia è rimasto inedito.

di questo suo incarico, rimanda esplicitamente al *Ciriffo Calvaneo*, dove questa esaltazione sarà compiuta 'per via ereditaria', cioè attraverso l'elogio di suo figlio Luigi. I verbi al futuro testimoniano che l'opera non era stata ancora completata all'altezza dell'ultimo cantare del *Morgante*, nel febbraio del 1483, e dunque l'ipotesi più probabile è che Pulci ci lavorò nei suoi ultimi anni di vita, nel periodo coevo e immediatamente successivo alla stesura degli ultimi cinque cantari del *Morgante*. La collocazione nell'ultima fase della produzione sembra essere corroborata anche dalla natura incompiuta del poema, la cui interruzione fu probabilmente determinata dagli incarichi sempre più frequenti al seguito di Roberto Sanseverino e poi dalla morte improvvisa dell'autore. Nelle ottave che dedica al 'lancio' del suo *Ciriffo*, inoltre, Pulci specifica l'obiettivo di questa composizione, quella cioè di porsi in diretta continuità con il *Morgante*, in una sorta di ciclo carolingio volto ad esaltare la figura di Carlo Magno secondo il dettato di Lucrezia Tornabuoni. Non a caso, quasi ad apertura del poema, nel *Ciriffo* si situa un'ottava che elogia esplicitamente Luigi di Francia in quanto figlio di Carlo Magno[256]:

> Onde Luigi re di Francia, degno
> Figliuolo di Carlo Magno imperadore,
> Volse spiegare quel glorïoso segno,
> Oro e fiamma, vexillo di splendore,
> Con tutte le potentie del suo regno:
> Qui mostròe la virtù, qui il suo valore
> Et, repugnando spesso fra le schiere,
> Tibaldo stretto andava alle bandiere.
> (*Ciriffo*, I, 32)

Come nota Parretti nel suo commento[257], l'intento di celebrare Carlo Magno attraverso la sua genealogia sembra andare a discapito della verità storica. Infatti, il periodo di regno che corrisponderebbe, più o meno, ai tempi dei fatti narrati, almeno per quanto si ricava dalla data dall'anno giubilare che compare nella successiva ott. 61 («Novecento anni poi che Gesù Christo / Si fece humano»), sarebbe più appropria-

[256] Cito il testo da *Ciriffo Calvaneo. Edizione e commento*, cit.

[257] Ivi, p. 135.

tamente attribuibile, invece che a Ludovico il Pio, figlio di Carlo Magno, Imperatore dall'814 al 840, piuttosto a Luigi IV, d'Oltremare (921-954), re di Francia e figlio di Carlo il Semplice, non di Carlo Magno. Pulci, dunque, con un evidente anacronismo, altera la cronologia del periodo storico in cui si svolgono le vicende del *Ciriffo* per farle ambientare in un periodo precedente, dominato dal diretto discendente di Carlo Magno. L'errore, d'altra parte, è già in *Morg*. XXVIII, 114, 6-8 («morti Carlo e Pipin primo e secondo: / sì che Luigi era il terzo figliuolo, / che succedette alla corona solo»), dove Pulci confonde le due figure e le unifica in quella di Ludovico il Pio, figlio di Carlo Magno.

Al di là delle imperfezioni storiche, tuttavia, è interessante che il *Ciriffo* viene esplicitamente citato da Pulci come proseguimento e compimento del *Morgante*, come opera finalizzata a tener fede al proprio proposito di celebrare la stirpe carolingia quale fondatrice della città di Firenze, e quindi quale antesignana del mecenatismo mediceo. L'ipotesi è dunque che, al pari del secondo *Morgante*, anche il *Ciriffo* venga concepita dall'autore come un'opera programmatica, volta a correggere la sua produzione passata e ad aggiornare il proprio profilo a quello della nuova stagione fiorentina.

Il prossimo paragrafo cercherà quindi di dimostrare gli stretti contatti tra l'ultimo *Morgante* e il *Ciriffo* quale base per corroborare l'ipotesi dell'autoria di Luigi e comprendere più efficacemente il ruolo svolto da quest'opera nella produzione pulciana.

2. I contatti tra *Ciriffo* e 'secondo *Morgante*'

In assenza di dati documentari dirimenti, l'unica possibilità per corroborare l'ipotesi della paternità di Luigi risulta il piano linguistico-testuale, attraverso cioè la ricognizione dei molti contatti che si possono stabilire, a livello lessicale e retorico, tra il *Ciriffo* e gli ultimi cinque cantari del *Morgante*. L'obiettivo è quello di dimostrare la forte congruenza tra queste due opere, in modo da fissare, oltre che l'autorialità, anche la datazione dell'opera, attribuendola a pieno titolo agli ultimi anni di vita dell'autore.

In primo luogo, nel *Ciriffo* colpisce la presenza di una fitta trama intratestuale con gli ultimi cantari del *Morgante*, che va dalla riproposizione identica di sintagmi o lessico fino alla citazione palese:

Ciriffo Calvaneo	***Morgante***
Et *in picciol tempo*, dextro pel paese (I, 24, 6)	ché *in picciol tempo* la fama si cela (XXVII, 175, 3)
Per discretione i *savi intenderanno* (I, 25, 2)	*Per discrezion*, lettore, *intendi* e nota (XXIV, 168, 3); sì come *savio*, con gran *discrezione* (XXV, 176, 6); e so *per discrezion* tu *intendi* bene (XXVI, 149, 7); *per discrezion intender* (XVII, 68, 7).
Per questo hor sono a forza *in veste negra* (I, 30, 4)	e tutto il mondo quasi *in veste negra* (XXVIII, 51, 2)
la mia historia non è *i(n)tegra* (I, 30, 6)	acciò che io dica la *sua istoria integra* (XXVIII, 51, 6)
Pure alfine i *remedII*, erono *scarsi* (I, 34, 5)	e spesso, ove i *rimedII*, sono *scarsi* (XXVI, 30, 7)
accesa *per fama* è del suo *amore* (I, 37,8)	come avvien chi *per fama s'innamora* (XXVIII, 32, 3)
Et trenta nave a' venti *di leggieri* (I, 41, 5)	Ché e' leverà la mosca *di leggieri* (XXIV, 59, 5)
d'Epyro anch'io *coronar quello* (I, 49, 7)	se già non fussi *coronata quella* (XXV, 31, 8)
Dentro a Oringa, e non chiuson *le porti* (I, 55, 6)	Orlando si tornò drento *alle porti* (XXIV, 145, 6)
Del suo *Cefas* il glorioso amanto (I, 61, 4)	del gran *Cefàs*, che apparecchia le chiavi (XXVII, 120, 5); protettor del buon *Cefas* in terra (XXVIII, 87, 1)
Fessi *in Testaccio* una caccia famosa (I, 70, 1)	E' non si vide mai più spade a Roma / […] quando si fa la festa di *Testaccia* (XXVII, 232, 1-4)
Né crederę tu che mi fussi disc*aro* (I, 71, 3)	*né creder tu che mi fusse* già *caro* (XXVI, 109, 3)
Perché *chi ama* è giusto che sia amato (I, 72, 4)	sendo antico proverbio amar *chi s'ama* (XXVII, 187, 3)
Che *teco a sicurtà* per tuo honor *dico* (I, 72,	*dicendo*: – *A sicurtà* con *teco* parlo – (XXV,

7)	57, 4)
Et riuscì di punto il *mio concepto* (I, 75, 8)	Non fu questo al principio *mio concetto* (XXIV, 3, 5)
gratie, ch'a pochi *il Celọ* largo distina (I, 84, 6)	*grazie* che *Iddio* rade volte concede (XXVIII, 122, 7)
ma ingannato è *chi inganna*, / Proverbio antico de' famosi savi; / *Ognuno alfine pur sé stesso condanna*. (I, 112, 1-3)	Or pur *chi inganna ognun*, anche sé inganna, / e non sia *ignun* che a *se stesso* si celi, / perché *pur* se medesimo *alfin danna* (XXVI, 27, 1-3)
Ben si può *gentileza* e cortesia / Usare in ogni stato (I, 119, 3-4)	Non creder nello inferno anche fra noi / *gentilezza* non sia (XXVI, 83, 1-2)
Et so che *il lungo dirę* fu *sempre greve* (I, 136, 7)	ché *spesso il troppo cantar lungo grava* (XXVII, 288, 6)
Vanitas vanitatum veramente (I, 141, 8)	*vanitas vanitatum*, pien d'errori (XXVII, 124, 6)
Non può più indrieto ritornar lo strale / Sospinto un tratto: il primo error val tutto (I, 142, 3-4)	Noi peccamo una volta, e in sempiterno / religati siàn tutti nello inferno (XXV, 284, 7-8)
Perché il *vero valor* sempre è alfin *mostro* (II, 1, 8)	benché il *vero valor* chiaro fu *mostro* (XXVIII, 134, 6)
Gli *fecion* certa *tantafera* intorno (II, 12, 7)	quando ella *fece* questa *tantafera* (XXIV, 84, 8)
Poi la lasciò soletta *in doglia e in pianto* (II, 21, 3-4)	dove fia pe' cristian sol *doglia e pianto* (XXIV, 179, 8)
Ma *tristo a quel che* la sua spada *aspecta!* (II, 32, 4)	e *tristo a quel che* Durlindana *aspetta!* (XVIII, 55, 5)
E' non era *Chiron* che l'abbi sperto, / Et facto al giuoco della *scrima* dextro (II, 33, 5-6)	*e non* gli aveva *Chiron* insegnato / tanto che basti, ch'ogni *scrima* è invano (XXVII, 22, 1-2)
Et facci l'arte come si conviene / A chi giuoca alfin purę del disperato (II, 41, 2-3)	e noti bene il motto, / ché per disperazion l'uom s'assicura (XXV, 69, 4-5)
Non par *degenerato dal suo* padre (II, 45, 8)	E veramente *dal suo* genitore / *non* è questo figliuol *degenerato* (XXVIII, 118, 1-2)
E '*l suo mignone* è quasi il giovinetto (II, 51, 5)	e farti a Gano, *il tuo mignon*, frustare (XXIV, 50, 3)

Disse: «*Pur giunto* qui m'à *il mio peccato*» (II, 78, 2)	Quando Marsilio si vede condotto / dove *il peccato suo* l'avea *pur giunto* (XXVII, 274, 1-2)
Con tanta gente, ch'egli *stava fresco*! (II, 87, 6)	ché il popol de' cristiani *stava fresco* (XXVIII, 39, 5)
Et 'Fuoco!' e '*Morte*!' e '*Carne*!' vi si *grida* (II, 104, 4)	e *grida* a' saracin […] *morte*, sangue, vendetta, *carne*, a loro! (XXIV, 133, 4-5)
Che gli passò lo scudo tutto quanto */ Ch'era* coperto *d'osso* di balena (II, 110, 3-4)	*che gli passò lo scudo, ch'era d'osso* / d'un certo pesce… (XXVI, 69, 2-3)
Et facea quellọ che *non sare' creduto* (II, 112, 7)	s'io il dicessi, e' *non sare' creduto* (XXV, 91, 7)
Però non fu mai *guerra* senza *danno* (II, 115, 4)	d'aver fatto a cammin pure assai *danno*; / ma tu sai ben come le *guerre* fanno (XXIV, 72, 7-8)
Ognunọ di *sua prodeza innamorato* (II, 116, 6)	tanto ancor *sua prodezza m'innamora* (XXIV, 70, 4)
Tu gli *adormenterai* sotto questo *oppio*; / Di qua, di là, poi far si *vuole a doppio* (II, 127, 7-8)	E dubitò ch'e' non sonassi *a doppio*, […] che non avessi arrecato qualche *oppio* / e *volessi* con esso *addormentarlo* (XXVI, 96, 1-4)
Et fuochi e piombo e *mille scaltrimenti* (III, 3, 5)	con *mille scaltrimenti* e con mille arte (XXV, 71, 8)
O bel pastor, *se tu sarai gagliardo*, / *tosto vedrassi*! […] - Hor *sarà vendicato* Lionetto! (III, 8, 5-7)	*tosto vedren se saranno gagliardi*! / Oggi *fia vendicato* il mio figliuolo!» (XXVI, 43, 6-7)
Pel *ferro* acuto e *temperato*, *crudo* (III, 11, 3)	tanto il *ferro temperato* è *crudo* (XXVI, 74, 5)
E' parea quando irato e furioso / In qua e in là tra' *canị* si scaglia *l'orso* (III, 14, 1-2)	come *l'orso* fa scostare i *cani* (XXVII, 74, 2)
Gridò: - *Che vuoi tu far*, pastor villano? (III, 19, 3)	e *grida*: - Ah, Saracin, *che vuoi tu fare*? (XXVII, 44, 1)
Dalla virtù dell'elmo *inverso il celo*, / Sì che forza *non* ha segnarlo un *pelo* (III, 21, 7-8)	gli angeli i quali il portorno *sù in cielo*, / non che graffiar, *non* torceresti un *pelo*. (XXVII, 178)
Che lo fe' *risonarẹ* come un *bacino* (III, 22,	Ulivier con la spada *suona* spesso / qualche

4)	*bacino* (XXVI 135, 2)
Non colpo di pastore, ma *di maestro* (III, 22, 8)	E trasse un tondo *di maestro* vecchio (XXVII, 94, 7)
Et *non istava in un* concepto *saldo* (III, 24, 6)	*non* posso *in un* proposito *star saldo* (XXVI, 32, 5)
Ispiccò la battaglia *volentieri* (III, 39, 8)	si *spiccò* dalla zuffa *volentieri* (XXIV, 126, 6)
La *bambola* è commessa nel suo *spechio* (III, 48, 3)	ruppel come *bambola* di *specchio* (XXVI 63, 1-2)
I marinai *chi gli pela la barba* (III, 48, 4)	*chi gli pela la barba* a furore (XXVII, 168, 7)
Chi fece come *a Malco* a *l'uno orechio* (III, 48, 5)	tu taglieresti *a Malco l'altro orecchio*! (XXVII, 230, 4)
Ch'egli havea preso già quasi partito / Di darsi a patti, o *d'un coltel lui stesso* (III, 51, 6)	Sappi che e' chiese *la morte lui stesso* (XXVII, 179, 1)
Forse ad cantar con *quel famoso Alceo*, / Ché 'l *plectro d'oro* sare' dato a quella (III, 76, 5-6)	Questo è quel divo e *quel famoso Alceo* / a cui sol si consente il *plettro d'oro* (XXVIII, 146, 1-2)
Credo che in celo il rubicondo Marte / *Di sangue a questa volta* fia *ristucco* (III, 76, 1-2)	*Credo che Marte di sangue ristucco* / *a questa volta* chiamar si potea (XXVII, 58, 1-2)
Con altra penna ancora, *con* miglior *verso*, / Materia è qui *da tutto l'universo* (III, 76, 7-8)	*con altro* stil, *con altra* cetra e *verso* / sarà ancor chiara *a tutto l'universo* (XXVIII, 82, 7-8)
Come si dice già si fece a *Canni* (III, 77, 7)	Taccia chi scrisse *Canni* o Transimeno (XXVI, 131, 5)
Et se furon le guerre *de' Troiani* (III, 77, 1)	agguagliar la miseria *de' Troiani* (XXVII, 258, 6)
Della fede tra loro *data ed accepta* (III, 87, 8) [*: vendetta*]	cioè *la fede* che è *data ed accetta* (XXV, 189, 1-4) [*: vendetta*] Ma dimmi, o figliuol mio, dove è *la fede* / al tempo lieto già *data ed accetta?* (XXVII, 205, 1-2)
il vero convien che dica / Chi scrive histo-	*colui che scrive istoria* o comedia, */ convien*

ria, e non levare o porre (III, 99, 5-6)	che alla scrittura si rapporti» (XXVII, 115, 5-6) benché il ver malvolentier qui scriva, / *con-vien ch'io scriva pur come altri scrisse* (XXIV, 2, 1-2)
tanto che *all'arme* cascherà *la muffa* (III, 100, 4)	e cavògli la *muffa dall'elmetto* (XXVII, 10, 3)
Hor *qui comincian le dolente note*	ché *qui comincian le dolenti note* (XXIII, 49)
Sì che la *noce* divise *col mallo* (III, 105, 4) [: *cavallo*]	come si parte una *noce col mallo* (XXVII, 45, 4) [: *cavallo*]
A molti haveva la *zucca* già *fessa* (III, 106, 6)	ché il capo gli ha, come una *zucca*, *fesso* (XXVII, 10, 4)
Riscontrò Sinector *in prima giunta* (III, 108, 2)	però che Orlando *nella prima giunta* (XXVII, 21, 7)
O frusone *impaniato all'uccellaia* (III, 111, 4)	*impaniato* come una *uccellaia* (XXIV, 97, 5)
Bisognava *dir*: '*Lazar veni fora'* (III, 112, 8)	e come E' *disse* a *Lazzer*: '*Veni fora'* (XXV, 242, 4)
Fra gli altri uno *staffier* fedele, un *gezo* (III, 113, 2)	e come *ghezzo staffier* ne verrai (XXV, 287, 3)
Ché come *cosa infuriata corre* (III, 114, 6)	*correvan* tutte *come cosa pazza* (XXVII, 243, 3)
Et se gli avessi *risonato a doppio* (III, 120, 1)	E dubitò ch'e' non *sonassi a doppio* (XXVI, 96, 1)
Maraviglia fu grande che la spada (III, 121, 1)	*Maraviglia fu grande*, al parer mio (XXVI, 69-70)
Dandosi spesso *di villane* storte (III, 127, 5)	*dandosi* insieme *di villane* botte (XXII, 173, 3)
Per altra via come i Magi fu volto (III, 129, 8)	*per altra via* tornato *come i Magi* (XXV, 184, 4)
Ma veder lo potea più *a randa a randa* (III, 130, 3)	Era apparita l'alba *a randa a randa* (XXVII, 225, 6)
O quanti il giorno all'inferno ne manda […] Harà che far *Minòs e Rodomantha* (III, 130,	Pensa quel dì se menoron la coda / Eaco, il gran *Minòs e Rodomanta* (XXVI, 90, 1-2)

5-7)	
Et *perché* amor *non è senza sospecto* (III, 134, 5)	*ché* e' *non è* traditor *sanza sospetto* (XXIV, 32, 8)
Tu *te n'andrai* con gli altri *al mondo ceco*! (III, 136, 6)	contento *me ne vo nel mondo cieco* (XXV, 68, 8)
Ma tòr non puossi quello ch'è distinato (III, 139, 8)	ché quel che è destinato tòr non puossi (XVIII, 66, 8)
Parve che e' fusse *da fare un bel tratto* (III, 143, 2)	lascia ch'io vegga *da fare un bel tratto* (XIX, 143, 7); *far* come fa quello / che giuoca a scacchi, e pensa d'*un bel tratto* (XXIV, 20, 1-2)
rimbombava insino su a Giove il tuono (III, 148, 3)	tanto ch'*a Giove* n'andò *sù* il *rimbombo* (XXVI, 65, 4)
Qui raccende più il foco, e qua *s'amorza* (III, 148, 6)	folgore par che nulla cosa *ammorza* (XXVII, 89, 5)
Tibaldo udiva i suoi *talacimanni*, / Che *gridavan* da *certi torracchioni* (III, 153, 1-2)	eran saliti sopra *certe torri*, / *gridando* forte, alcun *talacimanno* (XXVII, 242, 1-2)
Tanto ch'io *hebbi paura e riprezo* (III, 156, 3)	Ricciardetto *ebbe paura e riprezzo* (XXV, 248, 1)
E' v'è pur l'Arcaliffa di Baldacca (III, 157, 1)	e l'Arcaliffa ed alcun amirante (XXV, 27, 4)
Ch'avea facto quel dì san *Piero sudare* (III, 160, 3)	*Pietro* alla porta è pur vecchio […] sì che la barba gli *sudava* e 'l pelo (XXVI, 91, 8)
Et ordinar di *simulare e fingere* (III, 161, 1)	da saper ben *dissimulare e fignere* (XXV, 7, 3); ché e' sapeva anche *simulare e fignere* (XXVI, 119, 1)
Se non che a *scardassar* s'aveva lana (III, 163, 6)	in qualche modo, a *scardassargli* il pelo (XXVIII, 136, 8)
Da poter travettar *per briche* e *balzi* (III, 166, 1)	per boschi e *bricche e per balze* e per macchie (XXVIII, 14, 7)
Et stessi come *nave surta in porto* (III, 167, 4)	la tramontana, o *nave surta in porto* (XXVI, 94, 4)
Hor qui si *fece* una *strana baruffa* (III, 174, 5)	e *facean* pur la più *strana baruffa* (XXVII, 51, 5)
O *stasera* in *inferno ceneremo* (III, 175, 4)	*stasera* in paradiso *cenerete* // come disse

	quel greco anticamente / lieto a' suoi già; ma disse: "nello *inferno*" (XXVI, 27, 8 e 28, 1-2)
Che il *sangue correrà giù d'Acheronthe*! (III, 175, 8)	e fia sentito insin *giù d'Acheronte* (XXIII, 50, 7-8) *Correrà sangue* il gran fiume di Senna (XXIII, 54, 4)
Che per la sete *non vedeva lume* (III, 181, 6)	*ché per la* fame *non veggon* già *lume* (XXIII, 42, 4)
Et sfuma un poco *il vinọ per la visiera* (III, 184, 4)	*e sfuma* fuori *il vin per la visiera* (XXII, 164, 8)
Che Tibaldo harà *di Hicaro* le *penne* (III, 185, 3)	e ricordossi *di Icaro* del botto, / per confidarsi alle incerate *penne* (XXV, 248, 6-7)
Parea qual dì che sì *crucciato e rotto* (III, 190, 5)	E' non si vide mai *crucciato o rotto* (XXVI 68, 4-6)
Non sentia il Pover *più caldo né* gelo (III, 191, 7)	e' *non sentia* mai *più caldo né* rezzo (XXVI, 75, 5)
Et *come cervi spaventati* a *caccia* (III, 201, 7-8)	o *come cervio spaventato* in *caccia* (XXVII, 37, 7)
Et d'ogni parte *molto sangue* corre / *Pe'* burroni, *pe' fossati* e *per le* forre (III, 204, 7-8)	ché *tanto sangue* in Runcisvalle fia / che correrà *pe'* fiumi e *per le fosse* (XXVI, 1, 5-6)
Et tutta volta il celọ gran cose *accenna* / Da doverẹ stancarẹ più d'una penna (III, 206, 7-8)	che con la falce minaccia, ed *accenna* / ch'io muova presto le lance e la *penna* (XXVI, 49, 7-8)
Oh dio *Macon* […] *Aiuta* i giusti tuoi buon *mussurmanni* (IV, 4, 6-7)	*Aiuta* il popol, Macon, *mussurmanno*! (XXVII, 242, 4)
Parute sono un *zucher di sei cotte* (IV, 12, 8)	che il sangue *parea zuccher di tre cotte* (XXVII, 247, 6)
Gente bestial, sanza argumento o arte (IV, 16, 5)	*gente bestial*, molto crudele e fera (XXVIII, 81, 5)
Che non havevon *forma humana propia* (IV, 23, 3)	dinanzi, come *forma umana propia* (XXV, 321, 4)
manticore con *tre filar di denti* (*Cir.* IV, 25,	altri in bocca hanno *tre filar di denti*, / con

4)	volto d'uom, *manticore* appellati (XXV, 311, 6-7)
calliraphII, di lupo e di cane nati (*Cir*. IV, 25, 6)	e *callirafio* il dosso ha maculato; / e crocuta è *di lupo e di can nato* (XXV, 312, 7-8)
Gran cose il dì faceva Lionetto (IV, 34, 1)	*Gran cose il dì faceva* Sicumoro (XXIV, 133, 1)
Facto il dì *de' pagan crudel governo* (IV, 39, 2)	e farà *de' pagan crudel governo* (XXV, 258, 7)
- *Et ci sarà* - diceva - *assai faccenda* - (IV, 41, 2)	*E* so ch'e' *vi sarà faccenda assai* (XXV, 287, 1)
Ché *faranno* quel pianọ *di sangue un guazo*, (IV, 45, 2)	avea *del sangue* de' pagani *un guazzo* / *fatto* (XXIV, 2-3)
cavalli mangeranno in san Dionigi (IV, 52, 8)	E *in su* l'altar che *di Pietro* si noma, / *mangeranno i cavalli* a suo dispetto (XXV, 195, 5-8)
Et *inginochiossi* per *magnificentia* (IV, 61, 8)	*inginocchiossi* alla *magnificenzia* / di Carlo (XXV, 3, 3-4)
Et parea, quando l'un l'altro scotea (IV, 65, 3)	ed abbracciati *l'un l'altro scoteva* (XXII, 62, 1)
Che si dovessi *l'arme porre in posa* (IV, 71, 4)	la gloria tua, e *porre in posa l'armi* (XXVII, 123, 8)
Passato al quanto *l'essequie e 'l mortoro* (IV, 91, 3)	quivi *l'essequie* s'ordina e *'l mortoro* (XXII, 145, 7)
Eran tante *moresche* e *personaggi* (IV, 96, 1)	e giochi e *personaggi* […] fanno *moresche* (*Morg*. XXV, 23, 2 e 4)
e' *parea* / *che* tutto il mondo *rovinassi o caggi* (IV, 96, 2-3)	che *par che caggi o ruini* la torre (XXVII, 46, 7)
Ciò *che nasce convien ch*'alfin pur *muoia* (IV, 102, 2)	Ognun *che nasce*, sai *convien che mora* (XXIV, 164, 5) il resto tutto sai *convien che mora* (XXV, 283, 3)
Io *non* vo' *replicarę* l'antico amore (IV, 103, 1)	E' *non* bisogna *replicare* adesso (XXIV, 154, 1)
O Calvaneo, *dove t'ò io lasciato* (V, 3, 1)	*O* Ricciardetto, *ove t'ho io lasciato*? (XXIII, 49, 1)

Quand'io qui venni come forestiero (V, 4, 6)	costui vi venne come forestiero (XXII, 97, 4)
O per b. molle, o *per natura grave* (V, 17, 7)	e chi l'aspetta, *per natura grave* (XXVII, 27, 4)
Che non reggevon gli orechi *alla terza* (V, 18, 5)	con un baston ch'ognun fugge *alla terza* (XXVII, 42)
Et disse: - Tu *m'hai tocco ove e' mi duole* (V, 25, 5)	mostrò che *l'avea tocco dove e' duole* (XXV, 41, 4)
Et così terminata fia *la guerra* (V, 31, 8)	*e così* fu *terminata la guerra* (XXVIII, 80, 6)
E non si vide mai *serpenti in caldo* (V, 45, 1)	e fischia come *serpe* quando è *in caldo* (XXIII, 21, 8) ché pareva un *serpente* irato *in caldo* (XXVII, 73, 3)
La carne è inferma, e l'animo ancor franco (V, 50, 6)	*la carne è inferma, e l'animo ancor franco* (XXVII, 122, 6)
Et io ti giuro, *se 'l mio Idio mi vaglia* (V, 54, 2)	Io non son traditor, *se Dio mi vaglia* (XXVII, 7, 3)
Et menerollo, *a non tenerti a bada* (V, 64, 4)	onde e' rispose: - *A non tenerti a bada* (XXXIII, 5, 7)
Ché *licito è* tradirę *per* giusto *sdegno* (V, 78, 8)	e *licito* ogni cosa *è per isdegno* (XXV, 65, 8)
Et mostròmgli più *serpe* ch'un *ceraldo* (V, 79, 5)	o se questa è ben *serpe* di *ceraldo* (XXIV, 127, 3)
il *capresto* d'oro, *uncto, / meritasti* (*Cir.* V, 81, 3-4)	perché tu *meritasti* un *capresto unto* (XXVII, 36, 3)

Inoltre, a livello lessicale e aggetivale, è interessante notare che all'interno del *Ciriffo* ritornino molti dei cultismi che Pulci introduce a partire dal secondo *Morgante* e che, nella maggior parte dei casi, ricorrono in entrambe le opere come *hapaX, legomena*. Tra questi si possono citare:

agurio (*Cir.* II, 25, 5 e *Morg.* XXV, 79, 1);
amorzarsi (*Cir.* III, 148, 6 e *Morg.* XXVII, 89, 5);
artimone (*Cir.* I, 98, 4 e *Morg.* XXV, 66, 3);

bagattella (*Cir.* IV, 66, 2 e *Morg.* XXIV, 127, 2);

baucco (V, 41, 4 e *Morg*. XXV, 178, 3 e XXVI, 55, 1);

brenutio (*Cir.* IV, 61, 2 e *Morg.* XXV, 90, 7);

briche (*Cir.* III, 166, 1 e *Morg*. XXV, 260, 6 e XXVIII, 14, 7);

busne (*Cir.* II, 76, 3 e *Morg.* XXVI, 45, 2);

ceraldo (*Cir.* V, 79, 5 e *Morg.* XXIV, 127, 3), cfr. *Voc.*: «quelli che dicono: I' sono della casa di San Pagolo»;

cerracchioni (*Cir.* IV, 27, 5 e *Morg.* XIX, 57, 7 e XXIV, 99, 1);

continovamente (*Cir.* IV, 9, 6 e *Morg.* XXIV, 36, 4);

coturni (*Cir.* V, 50, 7 e *Morg.* XXIV, 17, 4);

cucco (V, 41, 6 e *Morg.* XXVII, 58, 3);

expedire (*Cir.* IV, 36, 6 e *Morg.* XXVII, 68, 4);

fitto (*Cir.* I, 85, 4 e *Morg.* III, 65, 4; XXIV, 105, 4);

frappa (*Cir.* V, 67, 1 e *Morg*. XXIV, 168, 8);

funereo (*Cir.* IV, 91, 4 e *Morg.* XXVII, 81, 3), cfr. *Voc.*: «l'essequie»;

furcifero (*Cir.* III, 122, 6 e *Morg.* XXV, 25, 7), cfr. *Voc.*: «da forche, manigoldo»;

giattura (*Cir.* I, 100, 6 e *Morg.* XXVII, 81, 7), cfr. *Voc.*: «il danno de' navili, quando si getta la roba in mare per fortuna»;

gualuppi (*Cir.* III, 131, 4 e *Morg.* XXVI, 4, 4);

hemisperio (*Cir.* III, 203, 6 e *Morg.* IX, 2, 3; XV, 1, 2; XVI, 1, 2; XXIV, 144, 6; XXV, 75, 6; 230, 1), cfr. *Voc.*: «mezza ispera cioè il mondo»;

hyppotami (*Cir.* IV, 25, 4 e *Morg.* XXV, 317, 1);

idioma (*Cir.* I, 67, 2 e *Morg.* XXVII, 220; XXVIII, 109; 149) in rima;

ingegno (*Cir.* I, 117, 2; IV, 46, 1 e *Morg.* XXV, 61, 2) in rima;

intemerata (*Cir.* V, 17, 4 e *Morg*. XXV, 87, 6, XXVII, 284, 4);

magna (*Cir.* III, 86, 5; IV, 63, 1 e *Morg.* XXV, 41, 7);

mallo (*Cir.* III, 105, 4 e *Morg.* XXVII, 45, 4);

mazicargli (*Cir.* IV, 53, 2 e *Morg.* XXVII, 44, 3);

mignone (*Cir.* II, 51, 5 e *Morg.* XXIV, 50, 3);

minugia (*Cir.* IV, 85, 4 e *Morg.* XXVII, 85, 6);

mitera (*Cir.* IV, 11, 7 e *Morg*. XXIV, 93, 3 e XXV, 23, 4);

naccheroni (*Cir.* III, 94, 7 e *Morg.* XXVI, 45, 1);

occaso (*Cir.* III, 203, 5 e *Morg.* XXV, 129, 5; 239, 3; XXVII, 172, 7), cfr. *Voc.*: « dove il sole si corica»;

omèi (*Cir.* I, 85, 8 e *Morg.* XXVI, 81, 4; XXVII, 25, 4; XXVIII, 90, 2);

orizonte (*Cir.* IV, 2, 6 e *Morg.* XXVI, 3, 2), cfr. *Voc.*: «dove nasce il sole»;

rematichi (*Cir.* IV, 24, 6 e *Morg.* XXV, 7, 1-4);

retroguardo (*Cir.* III, 4, 7 e *Morg.* XXV, 102, 5-6);

perso (*Cir.* V, 49, 3 e *Morg*. XXVIII, 140, 8);

plettro (*Cir.* III, 73, 7 e *Morg*. XXVIII, 146 2), cfr. *Voc.:* «la penna da sonare il liuto o simile cose»;

ponderoso (*Cir.* III, 137, 3 e *Morg*. XXIV, 7, 5);

porti per *porte* per esigenze di rima (*Cir.* I, 55, 6 e *Morg.* XXIV, 145, 6);

prefato (*Cir.* I, 42, 1; II, 105, 8; II, 118, 1; III, 43, 3 e *Morg.* XXIV, 134, 7);

pronosticato (*Cir.* II, 73, 4 e *Morg.* XXVII, 137, 4);

rematico (*Cir.* IV, 24, 6 e *Morg*. XXV, 7, 4);

remenso (*Cir.* V, 7, 7 e *Morg.* XXV, 137, 5);

riprezzo (*Cir.* III, 156, 3 e *Morg.* XXV, 248, 1);

robusto (*Cir.* II, 17, 4; III, 101, 5 e *Morg.* XXVII, 146, 3; XXVIII, 33, 4; 76, 5), cfr. *Voc.:* «forte»;

rubesto (*Cir.* IV, 82, 4 e *Morg.* XXV, 75, 5; XXVII, 147, 4);

scalterito (*Cir.* III, 6, 1 e *Morg.* XXVIII, 21, 6);

scaltrimenti (*Cir.* III, 3, 5 e *Morg.* XXV, 71, 8; 184, 2);

scardassare (*Cir.* III, 163, 6 e *Morg.* XXVIII, 136, 8);

scelo (*Cir.* IV, 74, 4 e *Morg*. XXVII, 270, 6; XXVIII, 35, 2) in rima;

scipa (*Cir.* III, 202, 3 e *Morg.* XXII, 161, 5);

semplicetto (*Cir.* V, 77, 4 e *Morg.* II, 55, 8; XXV, 45, 5; XXVI, 122, 1), cfr. *Purg.* XVI, 88;

sicurtà (*Cir.* I, 72, 7 e *Morg.* XXV, 57, 4);

staffiere (*Cir.* III, 113, 2 e *Morg.* XXIV, 142, 3; XXV, 287, 3; 305, 2);

tantafera (*Cir.* II, 12, 7 e *Morg.* XXIV, 84, 8);

tarabusso (*Cir.* 82, 3 e *Morg.* XXV, 51, 3), cfr. *Voc.*: «uno uccello che si adopera gli artigli a' denti»;

temerario (*Cir.* I, 71, 7 e *Morg.* XXVIII, 52, 6), cfr. *Voc.*: «pazzo, cioè chi non teme quello che è da temere»;

vanitas vanitatum (*Cir.* I, 141, 8 e *Morg.* XXVII, 124, 6);
vestigi (*Cir.* I, 35, 5 e *Morg.* XXVII, 272, 2; XXVIII, 45, 7) in rima;

Per quanto riguarda le fonti di questi termini, esse coincidono in larga parte con quelle già individuate nel secondo *Morgante*, a partire soprattutto dal *Vocabolista*. Tra le voci desunte da questo repertorio lessicale, si segnalano soprattutto il nome dell'eroe eponimo, che è inserito nell'elenco come «CIRIFFI: quelli che dicono: Sono del sangue di Maumetto»[258] e che compare già in due luoghi del primo *Morgante*:

ciriffo sono, e per divino effetto
mi manda in questa parte Macometto
(*Morg*. XIV, 6, 7-8)

amici antichi di tua stirpe siamo,
forse ciriffi ch'andiam nella Mecche
(Morg. XXI, 159, 6-7)

e la menzione di Alceo, presente nel *Vocabolista* con una definizione molto simile al verso che gli è dedicato («*Alceo*: costui *fu consentito* sonare col *pletro d'oro*», cfr. *Cir.* III, 73, 6-7 «quel famoso *Alceo*,/ché *'l plectro d'oro sare' dato* a quella»). Altri termini, invece, risultano spigolati da Dante, come ad esempio: *Cefàs* per 'Pietro', che Pulci riprende da *Par*. XXI, 127 e che inserisce in entrambe le opere (si ritrova anche in *Confessione*, 159); la ripresa di *Inf*. V, 25 («Or incomincian le dolenti note»), a segnare l'inizio della cruenta battaglia sia nel *Ciriffo* sia nel *Morgante*; l'espressione *stare fresco* (*Cir.* II, 87, 6 e *Morg.* XXVIII, 39, 5), desunta da *Inf.* XXII, 117; oppure *semplicetto* da *Purg.* XVI, 88.

Infine, a livello metrico, il *Morgante* e il *Ciriffo* risultano accomunati da diverse serie rimiche identiche, che per la loro ricchezza fonica e lessicale appaiono difficilmente poligenetiche:

allegra : negra : integra (*Cir.* I, 30 e *Morg.* XXVIII, 51);
avviluppi : gualuppi (*Cir*. III, 131 e *Morg*. XXVI, 18);

[258] *Vocabolista*, cit., p. 14.

baruffa : zuffa (*Cir.* III, 174 e *Morg.* XXVII, 51);

campo : vampo : scampo (*Cir.* II, 46 e *Morg.* XXVII, 84);

ceraldo : ribaldo (*Cir.* V, 79 e *Morg.* XXIV, 127);

cincischia : fischia : mischia (*Cir.* V, 38 e *Morg.* XXII, 107);

coda : froda (*Cir.* X, 7 e *Morg.* XXV, 60);

cristianesimo : battesimo : paganesimo (*Cir.* V, 5 e *Morg.* XXV, 188), da *Inf.* IV, 35-39; *Purg.* XXII, 89-91 ; *Par.* XX, 125-127;

Cristo : Cristo : Cristo (*Cir.* I, 61 e *Morg.* XXIV, 34; XXV, 98);

doppio: oppio : scoppio (*Cir.* I, 127; III, 120; IV, 94 e *Morg.* X, 146; XXVI, 96);

ermo : schermo : fermo (*Cir.* I, 124 e *Morg.* XXVIII, 131), da *Inf.* XIII, 134-137;

Ethiopia : propia : copia (*Cir.* V, 4 e *Morg.* XXVI, 47);

furcifero : Lucifero (*Cir.* III, 122 e *Morg.* XXV, 25), anche nel sonetto XXIV, *Tu di' pur, cetheron, ch'i' do di rado* contro Matteo Franco;

gala : sala : cicala (*Cir.* V, 16 e *Morg.* XXV, 295);

lucciola : succiola : sdrucciola (*Cir.* IV, 43; V, 66 e *Morg.* XXIV, 94);

Malducco : baucco (*Cir*, V, 41 e *Morg.* XXV, 178);

mallo : cavallo (*Cir.* III, 105 e *Morg.* XXVII, 45, 4);

mezzo : riprezzo : rezzo (*Cir.* III, 156 e *Morg.* XXV, 248; XXVI, 75), da *Inf.* XVII, 85; XXXII, 71;

miagola : mandragola : fragola (*Cir.* V, 66 e *Morg.* XXII, 26);

muoia : boia (*Cir.*, V, 81 e *Morg.* XXVII, 268; *Morg.* XXVIII, 11)

ribaldo : ceraldo : Tibaldo/Arnaldo (*Cir.* V, 79 e *Morg.* XXIV, 127);

ripa : scipa : stipa (*Cir.* III, 202 e *Morg.* XXII, 161);

scipa : stipa : ripa (*Cir.* III, 202 e *Morg.* XXII, 161);

spazio : sazio : strazio (*Cir.* II, 53 e *Morg.* XX, 77; XXIII, 39; XXVI, 34);

succiola : isdrucciola : *lucciola* (*Cir.* IV, 43 e *Morg.* XXIV, 94);

vecchio : specchio : orecchio (*Cir.* III, 48 e *Morg.* XXV, 6; XXVII, 230);

In tutti questi casi, data l'evidente sovrapposizione dei due testi in forme *difficiliores*, è più economico ipotizzare che Luigi, dopo averle introdotte nella *Rotta*, le riutilizzasse nel poema lasciato incompiuto da Luca e da lui proseguito. Al contrario, appare meno probabile pensare al procedimento opposto, e cioè ipotizzare che Luca, morto nel 1470 e per giunta rinchiuso in prigione per diversi periodi a partire dal

1465-66, potesse aver scritto in pochi anni un poema piuttosto complesso, lung 671 ottave (più di un quinto del *Morgante*), e che poi, dopo il 1478, il fratello Luigi lo avesse consultato nuovamente, senza completarlo, ma depositando delle evidenti tracce di lettura negli ultimi cinque cantari del suo *Morgante*.

Infine, ci sono intere ottave che sembrano essere calco l'una dell'altra, a testimonianza di una forte affinità tra i due testi. È interessante che queste rimodulazioni di ottave precedenti riguardino soprattutto la riproposizione dei moduli narrativi epici e degli snodi contenutistici introdotti da Pulci proprio nell'aggiunta epica del suo secondo *Morgante*. Tra questi si segnalano, ad esempio, la descrizione dell'eterogeneità delle schiere nemiche, l'organizzazione delle vettovaglie per stordire l'esercito, la maledizione del luogo di battaglia, la necessità di una narrazione ordinata, i pentimenti del traditore, la sua morte per mano del boia:

Quivi era de' paesi *d'Ethiopia* Huomini neri, e i più stran pharisei, *Che non havevon* forma humana *propia*, Tanto che i *Zingani* erano i men rei. Degli *Arbi*, pensa, che ve n'era *copia*, Et altri quasi spetie di pymmei, Huomini ch'hanno un piè solo e uno ochio Et vanno a salti come fa il ranochio. (*Cir*. V, 4)	*Quivi eran Zingani*, *Arbi* e Sorïani, dello Egitto e dell'India e *d'Etïopia*, e sopra tutto di molti marrani *che non avevon* fede ignuna *propia*, di Barberia, d'altri luoghi lontani; ed Alcuïn, che questa istoria *copia*, dice che gente di Guascogna v'era: pensa che ciurma è questa prima schiera! (*Morg*. XXVI, 47)
Et pensa que' giganti smisurati Se faranno col fiasco o col barile! Et quando *e' fieno* dal mosto riscaldati (Tu sai che fa l'ingegno più sottile), E' saranno più arditi: recordati De' lor fratei, che 'l celo tennono a vile, Et come Giove fu quasi sconficto Et per paura si fuggì in Egypto (*Cir*. IV, 42)	Però si mandi innanzi caricati di vino e vettovaglia assai cammelli, ché, come *e' fieno* un poco *riscaldati*, al primo assalto vinceranno quelli, tanto che i primi pagan fien tagliati; poi torneranno di leoni agnelli; pur la seconda schiera fia ancor rotta; la terza, no: tu vincerai allotta. (*Morg*. XXV, 107)
O tristo colle, io *maladico te*, *Poi che in te* perpetrato è tanto scelo, Come fu *maladecto* Gelboè! *Sopra te venga* tanto caldo o gelo, O sì cruda stagione, rigida, acerba, Che non ci nasca su pianta né herba!»	*Po' che in te* il pregio d'ogni gloria è strutto, *maladetta* sia *tu*, dolente valle! Che non ci facci più ignun seme frutto, co' monti intorno e le superbe spalle! *Venga* l'ira del Cielo in sempiterno *sopra te*, bolgia o Caina d'inferno!

(*Cir*. IV, 74, 3-8)	(*Morg.* XXVII, 201, 4-5)
Direbbe alcuno: «Dove habbiàn noi lasciato Irlacon di Turchia, che pure occorre, Quantunque il tempo breve spesso caccia, D'un tanto e gran signorę mention si faccia?» (*Cir*. IV, 79, 5-8)	Ma vogliàn noi che Rinaldo cavalchi, e non si facci però collezione, benché la fretta del cammin c'incalchi? Ben sai che no, ché non sare' ragione (*Morg*. XXV, 214, 1-4)
«Sono io sì tosto di me stesso uscito? Sono io sì stolto, o sì grosso o materno, Ch'io voglia di costei esser marito Per mandar poi giù l'anima all'inferno Et cambiare il finito allo infinito? Breve piacer per un suplicio ecterno, Un dolce misto per un puro fèle? *Questo peccato* è in sé pazo e crudele.» (*Cir*. V, 8)	Ma drento nella mente sua lavora un pensier ch'era amaro, oscuro e fosco, e dicea: «Che farò? Pentomi io ancora? *Questo peccato*, poi ch'io lo cognosco, tanto è più grave; e già s'appressa l'ora». Ma l'anima avea già beuto il tòsco: e non isperi ignun con Dio concordia, passato il segno di misericordia. (*Morg*. XXV, 48)
Che gli parea, se a·llui paressi questo, Che si dovessi terminarę la *guerra* A corpo a corpo: e, se non fussi honesto, Che gli perdoni se nel dire pure *erra*; Et, se 'l suo cavaliere vincea, che presto Liberamente gli darà la *terra*, Ma se e' perdessi con ispada o *lancia*, Che si dovessi ritornare in *Francia*; (*Cir*. V, 20)	Or ti dirò quel che Ulivier m'ha detto: che meco terminar vuoi questa *guerra*, e che combatte Cristo e Macometto prima sù in Cielo, e noi qua giù poi in *terra*; pertanto io son parato, e ti prometto per quello Iddio che è giusto e mai non *erra*, se tu m'abbatti per forza di *lancia*, tu arai tutto il reame di *Francia*. (*Morg*. XXIV, 121)
Io ho provato per disgratia mia, Come tu sai, ogni *legge*, ogni *fede*, Et cognosciuto infinę quel che il *ver* sia: Macone è falso, e ceco è chi gli crede; Et la *fede giudaica* è men ria, Che qualche fondamento vi si vede: Io vo' che tu ti volga al christianesimo, Et che tu prenda, o Pover mio, baptesimo. (*Cir*. V, 74)	*Vera* è la *fede* sola de' cristiani e giusta *legge* e ben fondata e santa; tutti i vostri dottor son giusti e piani e ciò che appunto la Scrittura canta; e tutti i *Giudei* perfidi e i pagani, se la grazia del Ciel qui non rammanta, dannati sono, e le lor *legge* tutte dell'Alcoran de' matti e del Talmutte. (*Morg*. XXV, 240, 1),
Non vo' che più le maschere dipinga, Per tanto son disposto *che tu muoia*. - Et così decto fe' chiamare *il boia* (*Cir*., V, 81, 6-8)	«e disse: - Io vo', Marsilio, *che tu muoia* […] Disse Turpino: - Io voglio essere *il boia*. -» (*Morg*. XXVII, 268, 1, 5) «il popol grida intorno: - Muoia, *muoia*! […] non domandar come e' lo concia il *boia*» (*Morg*. XXVIII, 11, 2, 4)

Il *Ciriffo Calvaneo*, dunque, riprende in massima parte le innovazioni stilistiche e tonali del secondo *Morgante* e appare del tutto affine alla nuova poetica epico-sublime inaugurata da Pulci con i cinque cantari. È interessante notare che, tuttavia, questo non succede nelle prime parti dell'opera, dove è piuttosto il tono elegiaco e bucolico a prevalere (1'episodio del pastore Lecore, presso il quale le due donne, Palimprenda e Massima, trovano albergo). Nell'esordio, si avverte che l'impegno del poeta è piuttosto nell'elaborazione retorica del discorso (in questo caso del topico lamento femminile), nel riuso di citazioni classiche (Ovidio *in primis)* e volgari (Dante e Petrarca), nell'esibizione di virtuosismi metrico-rimici che non nella narrazione degli eventi. Tutti questi caratteri, a ben vedere, contraddistinguono piuttosto che quella di Luigi, l'opera volgare di Luca *(Driadeo, Epistole)*, da Dionisotti definita «così diversa, nel suo fallimento poetico ma anche nella sua scoperta ambizione e smania sperimentale, nei suoi tratti umanistici e albertiani, da quella del fratello Luigi»[259]. Non a caso, i contatti intertestuali tra *Ciriffo* e secondo *Morgante* si inseriscono a partire dall'ottava I, 25, che potrebbe forse costituire il punto di sutura tra le parti del primo e del secondo autore. L'ipotesi più probabile è dunque che le prime ottave siano effettivamente di mano di Luca, che iniziò l'opera probabilmente alla fine degli anni Sessanta, e che la lasciò incompiuta con la sua morte nel 1470. Luigi riprese poi in mano il progetto all'inizio degli anni Ottanta, nello stesso cantiere dei cinque cantari aggiunti al *Morgante*, e probabilmente portò avanti la composizione fino all'autunno del 1484, quando la morte interruppe i suoi lavori e fece rimanere il poema incompleto[260].

A corroborare questa ipotesti concorre il fatto che i due poemi sono accomunati non soltanto da queste importanti tangenze testuali, ma anche da diversi punti della nuova poetica inaugurata da Pulci con il secondo *Morgante*. Tra questi si possono citare l'enfasi sulla veridicità storica della propria vicenda («il vero convien che dica / Chi scrive historia, e non levare o porre», *Cir.*, III, 99, 5-6), la natura scritta e non o-

[259] C. DIONISOTTI, *Leonardo uomo di lettere*, «Italia medioevale e umanistica», V, 1962, 183-216 (cit. a p. 203) poi in IDEM, *Appunti su arti e lettere*, Jaca Book, Milano, 1995, pp. 21-50 (cit. a p. 39).

[260] Decaria fissa la data di morte dell'autore del *Morgante* tra la fine di settembre e il 13 ottobre 1484.

rale della propria produzione («Ch'a scriver trema la mano e la penna», IV, 29, 6), la predestinazione degli eventi («Ma tòr non puossi quello ch'è distinato», *Cir.* III, 139, 8), la necessità dell'innalzamento verso lo stile tragico («Materia da coturni e non da sochi», *Cir.* V, 50, 7), la compresenza di più toni contrastanti («un dolce misto», *Cir.* V, 8, 7), tutti elementi che – come si è cercato di dimostrare nei capitoli precedenti – sono centrali alla nuova poetica inaugurata da Pulci nei cinque cantari aggiunti.

In ultima analisi, anche in assenza di precisi dati documentari, il *Ciriffo Calvaneo* appare a buon diritto un'opera da collocare sullo scrittoio dell'ultimo Pulci, proprio in virtù delle forti affinità sia testuali sia poetiche che la legano alle altre opere di quel periodo. È probabile, quindi, che l'autore, forse sollecitato da Lorenzo il Magnifico (come recita il frontespizio della più antica edizione a noi pervenuta, quella che riporta il nome di Luca[261]), decidesse di seguitare l'opera incominciata dal fratello con il duplice obiettivo di riabilitare allo stesso tempo sia la memoria di quello sia la propria, proprio come aveva tentato di fare con la scrittura auto-apologetica dell'ultimo *Morgante*.

Da questo punto di vista, la vicenda dell'eroe eponimo risulta del tutto emblematica. Ciriffo è un personaggio che associa nel suo nome un elemento eterodosso («del sangue di Maumetto», secondo la defizione del *Vocabolista*) e uno locale (i monti toscani della Calvana, dove è nato), e nell'opera eponima compie un percorso di redenzione analogo a quello compiuto da tutti i protagonisti cavallereschi nel secondo *Morgante*. Nato da Massima, donna abbandonata per l'appunto sulla Calvana dal suo amante, decide di vendicare i torti subiti uccidendo il padre; per questo motivo si reca a Costantinopoli, dove incontra il padre, lo ferisce per errore, e subito dopo decide di farsi romito sul monte Carmelo, redimendo totalmente la natura pagana associata al suo nome e uscendo di scena. Da un monte a un altro, all'inizio e alla fine della propria parabola, la vicenda di Ciriffo appare come un viaggio di perfezionamento interiore del tutto conforme a quello del gigante Morgante. Se questi, negli ultimi cantari, è addirittura assunto in Paradiso da parte del suo autore (XXVIII, 136, 4-8), in questo caso Ciriffo opta per una vita di preghiera e di penitenza condotta in un eremo.

---

[261] *Cyriffo Calvaneo composto per Luca de Pulci ad petitione del magnifico Lorenzo de Medici*, Firenze, Antonio Miscomini, 1485.

Adottando queste vicende fortemente moralizzate, tanto nel *Morgante* quanto nel *Ciriffo*, Pulci imprime una decisa svolta alla sua opera, che piuttosto che alle avventure erranti dei paladini lascia spazio a un loro percorso direzionato, verticale, che, come Carlo, Orlando e Rinaldo nel *Morgante*, porta anche Ciriffo a un perfezionamento interiore, a un miglioramento di sé, al passaggio da una condizione di *diminutio* a una di maggiore completezza. Questa traiettoria così insistita nelle opere dell'ultima produzione doveva riflettere, d'altra parte, la stessa stessa vicenda biografica di Pulci, che – come già ricordato – proprio in quel tempo, dopo le intemperanze degli anni della "brigata", era alla ricerca dell'agognata redenzione per essere reintegrato all'interno del mutato clima mediceo. Il prossimo paragrafo, dedicato alla *Confessione*, l'ultima opera scritta da Pulci, permetterà di osservare la presenza di questo percorso ascensionale non più sotto il velame di una narrazione figurale ma espresso dalla viva voce del suo autore.

3. *La Confessione*: l'ultima poesia di Pulci

Se – come se si è visto – i cinque cantari e il *Ciriffo* nascono da un'istanza autorappresentativa, l'ultima opera pulciana, la *Confessione*, rinnova questo sforzo in maniera ancora più radicale. L'esibizione della propria fede che è condotta *per figuras* e in modalità narrativa nei due poemi, viene qui esplicitamente dichiarata in una auto-apologia in terzine[262]. Nel suo «estremo testamento biografico»[263] Pulci riconosce il suo «passato errore» (v. 21), sconfessa la sua prima produzione ed effettua un'esplicita palinodia dei trascorsi eterodossi (i *Sonetti di parodia religiosa* e il credo di Margutte), che gli avevano attirato le ire di Marsilio Ficino prima (1474-1475) e di Savonarola poi (dal 1482)[264].

Ancora una volta, sono indagini di tipo interstesuale che permettono di dimostrare come quest'opera sia legata a doppio filo, a livello linguistico e verbale, con il secondo *Morgante* e con il *Ciriffo*, a testimonianza di come queste tre opere siano coeve e nascano dallo stesso cantiere. In primo luogo, anche in questo caso viene invocata la Vergine Maria, così come alla fine del poema; anche qui Pulci ritratta il sonet-

[262] L'opera si può leggere in L. PULCI, *Opere minori*, a cura di P. Orvieto, Milano, Mursia, 1986.

[263] Ivi, p. 217.

[264] Su questi, cfr. L. PULCI, *Sonetti extravaganti*, a cura di A. Decaria, cit., pp. 67-80.

to *In principio era buio e buio fia* con gli stessi termini del cantare XXVIII, del *Morgante*; anche in questo caso vi è l'uso del latino liturgico in funzione di innalzamento stilistico («*in tempore*», v. 39; «*initium sapientie timor Domini*», v. 45; «*Ecce ancilla Domini*», v. 158; «*Crucifigge*», v. 228; «*Sitio*», v. 232 ; «*Surrexit, non est hic*», v. 249; «*Elevamini*», v. 261); anche qui vi è il ricorso a citazioni dal *Paradiso* dantesco («Termine fisso d'eteno consiglio», v. 153, da *Par.* XXXIII, 3); sono riutilizzate le stesse sequenze rimiche colte utilizzate solo nel secondo *Morgante* (*miracoli: tabernacoli*, vv. 209-211 e *Morg.* XXV, 218; *presenzia: sentenzia: clemenzia*, vv. 221-225 e *Morg.* XXV, 17; *Cruciffe: trafigge*, vv. 229-231 e *Morg.* XXVIII, 13; *Sinaì: qui: così*, vv. 86-90 e *Morg.* XXVII, 128; *fé: Moisé: merzé*, vv. 320-324 e *Morg.* XXVII, 128; *Osanna: manna*, vv. 169-171 e *Morg.* XXVI, 91); ricorrono numerose scelte lessicali in direzione colta che sono tutte inserite per la prima volta nell'ultimo Morgante[265] (*olocausta*, qui v. 49 e a *Morg.* XXV, 234; *duce*, v. 69 e *Morg.* XXV, 207; XXVIII, 93; *cognoscere* al posto di *conoscere*; *prole*, qui v. 233 e *Morg.* XXVII, 134, 1; XVIII, 126, 5; *desio*, v. 258 e *Morg.* XXVIII, 3 e 136; *misterio*, v. 239 e *Morg.* XXV, 75 ecc.; *rubo*, v. 316 e *Morg.* XXVII, 157; *tuba*, v. 329 e XXIII, 53; XXIV, 129; 153; 179; XXVIII, 195; XXVIII, 128; *Cefas* per 'Pietro', v. 159 e *Morg.* XXVII, 120, 5; XXVIII, 87, 1; *Cir.* I, 61, 4) oppure nel *Ciriffo* (*offerere*, *Conf.* v. 164 e *Cir.* IV, 130, 7); infine, la maggior parte dei personaggi biblici citati (Asmodeo, Nembrot, Giobbe, Ezechiele, Raffaele e Tobia, il Faraone…) si ritrovano anche nel secondo *Morgante* e nel *Ciriffo*.

Inoltre, vi sono delle tangenze verbali tra i tre testi piuttosto marcate:

nel tempo, ove io solo *ingannai me stesso*, (*Conf.* 22)	De', non sia ignun che *sé medesmo inganni*! (*Cir.* I, 143, 4)
Prega il tuo figlio che non voglia *entrare* col suo servo *in giudizio*, *ché nessuno* si può al *conspetto suo giustificare* (*Conf.* 34-36) «Et *non intres in judicium cum servo tuo*, / *quia*	Non *entrar in iudicio*, Signor, meco *ché* nel *cospetto tuo giustificato* non sarà *alcun* (*Morg.* XXVII, 129, 1-3)

[265] Cfr. *infra*, cap. IV.

non justificabitur in conspectu tuo omnis vivens» (*Sal.* 142, 2)	
E la natura par che si diletti *varie cose* crear, diversi *ingegni*: a me dette per dote i *miei sonetti* (*Conf.* 58-60)	convien che *varie cose* al mondo sia come son varII, volti e *vario ingegno* […] o diverse materie *in prosa o in verso*. (*Morg.* XXVIII, 140, 5-6)
In principio creò la terra e 'l cielo *Colui che tutto fe'*, poi fe' la luce e levò delle *tenebre* il gran *velo* (*Conf.* 64-66) «*In principio creavit Deus cælum et terram* […] *tenebræ* erant super faciem abyssi […] et divisit lucem a tenebris» (*Gen.* 1, 1-4)	*In principio creò la terra e il cielo* *Colui che tutto fe'* qual sapiente, e le *tenebre* al sol facevon *velo*; (*Morg.* XXVIII, 43, 1-3)
Quando udirà la spaventevol *tromba* ch'i' credo e *in Giusaffà* con gli altri aspetto, anzi *già negli orecchi mi rimbomba*. (*Conf.* 82-84)	Parrà che *in Giusaffà* dica la *tromba*: "Venite tutti all'etterno giudicio, uscite del sepulcro e della tomba; recate il bene scritto e 'l malificio". Omè, *già negli orecchi mi rimbomba*! (*Morg.* XXIII, 51, 1-5)
Così tutti i misteri principali affermo e credo e intendo e veggo e sento co' lor' sensi *anagogici* o *morali* (*Conf.* 199-201)	Ch'io non mi intendo di vostro *anagogico* o *morale*, o le more, o tropologico (*Morg.* XXVII, 41, 7-8)
«Voi siete – dicer – mondi, ma non tutti (*Conf.* 217) «Et vos mundi estis, sed non omnes» (*Giov*. 13, 10)	Voi siete, dico, mondi, ma non tutti (*Morg.* XXVII, 165, 7)
E dirizzato in verso il padre il viso «*Elì, Elì* – già per *misterio* intendo – Consumato è ciò che tu m'hai commisso: *nelle tue man' lo spirito commendo* (*Conf.* 239-241) «In manus tuas commendo spiritum meum» (Luca, 23, 46) «Jesus voce magna, dicens: *Eloi, eloi*» (Mar. 15, 34)	*nelle tue man lo spirto mio commendo*. […] e non sanza alto *misterio* gridasti *"Elì Elì*", tanto martìr portasti. (*Morg.* XXVII, 150, 8-152, 7-8)

«E poi che questi [*i Magi*] andar *per altra via*» (*Conf.* 172-175) «per aliam viam reversi sunt in regionem suam» (*Mat.*, II, 12)	*Per altra via* come i Magi fu volto (*Cir.* III, 129, 8)

Le forti affinità a tutti i livelli tra secondo *Morgante*, *Ciriffo* e *Confessione* sono la spia di una evidente progettualità comune tra questi testi: essi nacquero quindi sullo stesso scrittoio, rispondono alla stessa finalità e sono paradigmatici della diversa e nuova fisionomia assunta dall'ultimo Pulci.

Gli studi di Marco Villoresi[266] hanno permesso di datare la *Confessione* di Pulci alla Quaresima del 1484, dunque solo qualche mese prima della morte dell'autore. Secondo l'ipotesi del critico, il testo fu probabilmente pronunciato pubblicamente attraverso un'abiura solenne, in un contesto di generale pentimento e contrizione derivato dall'attesa, in quel periodo, di segni straordinari[267]. Sappiamo che tra il febbraio 1483, data di pubblicazione del *Morgante* in 28 cantari, e l'agosto 1484, Pulci fu fuori Firenze, al seguito di Roberto Sanseverino, ed è probabile che fece ritorno in città appunto per compiere questo atto solenne di contrizione, finalizzato al proprio reinserimento all'interno del contesto mediceo. Una figura fondamentale per la propria conversione fu Fra Mariano Pomicelli, noto come Mariano da Genazzano, predicatore appartenente all'ordine degli Agostiniani, considerato tra i più brillanti predicatori del tempo, e ammirato, per la sua eloquenza ed erudizione, anche dal Poliziano[268]. Questo personaggio viene introdotto da Pulci per la prima volta sotto le spoglie di «un discreto Serafino» al v. 282, poi citato esplicitamente ai versi 311-315 («e veramente dello Olimpo urano / questo tuo Serafin credo venisse / e che sendo appellato

[266] M. VILLORESI, *Tra autobiografia e confessione*, in *Luigi Pulci in Renaissance Florence and beyond*, cit., pp. 13-30 e ID., *1484. L'ultima confessione di Luigi Pulci*, in *Scritture dell'intimo. Confessioni, diari, autoanalisi*, a cura di M. Villoresi, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, pp. 17-44.

[267] Per un'analitica ricostruzione di tutto il contesto, non senza accenni alle implicazioni pulciane, cfr. M. VILLORESI, *Sacrosante parole. Devozione e letteratura nella Toscana del Rinascimento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2014, pp. 157-190.

[268] Su di lui, cfr. D. GIONTA, *Pomicelli, Mario*, in «Dizionario Biografico degli Italiani», vol. 84 (2015), pp. 671-677.

Marïano / del tuo nome segnato e di tua stampa, / non par certo sua patria Ghinazzano») e infine elogiato negli ultimi 20 versi che chiudono l'opera.

Alla figura mite e benevola del frate agostiniano / serafino, che si rivolge al peccatore «con atti e gesti accomodati e gravi, / con angelica voce e sacre penne» (vv. 284-285), Pulci contrappone un altro personaggio ritenuto decisivo per la propria conversione, e cioè «un Cherubino / con atto fiero e nel parlar robusto» (vv. 278-279), che con le sue parole spaventa il penitente (v. 293) e che è mosso da «zelo e fervor del suo Gesùe» (v. 295). Come ha intuito Stefano Carrai, sotto questa figura non si può non riconoscere Girolamo Savonarola, che dalla primavera del 1482 fu giovane *lector* a Firenze e che nel suo ciclo di prediche tenute nella chiesa delle Murate prese di mira Pulci e le sue opere, come massimo esempio dell'eterodossia che a suo avviso era eccessivamente diffusa in città[269]. Non siamo in grado di ricostruire il contenuto delle prediche savonaroliane che attaccarono Pulci, ma i capi d'accusa si possono dedurre dall'autodifesa che Luigi mise in campo nei mesi successivi. Le sue poesie, certe sue poesie in particolare, gli avevano guadagnato l'accusa di blasfemia e forse, come ha proposto Alessio Decaria[270], ad esse si potrebbe in qualche modo avvicinare un'annotazione presente a c. 6V, del Codice Borromeo per quanto non si debba supporre che il pensiero di Savonarola fosse sempre rivolto a Pulci:

Interrogatorium meum: circa primum preceptum

> De fide. Blasfemia. Uoto. Superstitione. Diuinatione. Sorte. Arte notoria. Superbia. Presumptione. Pusillanimitate. Ambitione. Irronia. Inani gloria. Hyppocrisi. Jactantia. Curiositate. Tentatione Dei.[271]

Savonarola, del resto, avrebbe preso di mira più volte e ferocemente Pulci, anche dopo la sua morte, condannando anche i suoi (numerosi) lettori.[272] Le prime te-

[269] S. CARRAI, *La datazione della «Confessione»*, in ID., *Le muse dei Pulci*, cit., pp. 183-184.

[270] A. DECARIA, *Ancora su Luigi Pulci e i frati. Un nuovo sonetto di Benedetto Dei*, in corso di stampa. Ringrazio l'autore per avermi permesso di consultare in anteprima questo suo contributo.

[271] G. CATTIN, *Il primo Savonarola. Poesie e prediche autografe dal Codice Borromeo*, Firenze, Olschki, 1973, p. 271.

stimonianze dirette di attacchi contro Pulci sono infatti quelle della Quaresima del 1491,[273] ma altri episodi consimili si registrarono durante le prediche su Aggeo nel novembre del 1494[274] e ancora, con esplicita menzione del sonetto *In principio era buio*, nel giugno del 1495:[275] col «passare degli anni, anziché affievolirsi, la polemica continua con un'insistenza che pare non poco eccessiva e sproporzionata».[276] Il ritornare di quel nome nei passi in cui si registra la distonia tra il predicatore e l'ambiente fiorentino, anche in anni ormai lontani dalla scomparsa del poeta, testimonia da un lato la persistente fortuna incontrata dagli scritti pulciani, dall'altro il fatto che quegli sparuti sonetti non fossero ancora, a distanza di più di venti anni dalla loro composizione, caduti nell'oblio, come del resto ci conferma la loro tradizione manoscritta e a stampa. Pulci era insomma «il bersaglio ideale: un perfetto capro espiatorio, già pronto, per così dire, alla bisogna data la notorietà del poeta e della sua opera»; colpirlo «per educare l'intera comunità cittadina» era la strategia giudicata migliore e più redditizia.[277] E basti, a conferma di questo assunto, un'ulteriore citazione dalle prediche savonaroliane del 1495 sopra i Salmi:

---

[272] Oltre ai saggi già ricordati è molto utile su questo tema P. VITI, *Savonarola e i libri*, in *Una città e il suo profeta. Firenze di fronte al Savonarola*, a cura di G. C. Garfagnini, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001, pp. 159-182.

[273] «Contro i versi del Pulci inveì spesso il Savonarola. Il primo cenno rimastoci lo troviamo negli schemi del Quaresimale del '91 (codice del Museo di S. Marco, c. 51): Quidam cantant versus LoisII, Pulici. Ma come proprio allora, nel 1483, aveva veduto la luce l'edizione fiorentina del Morgante, contro il quale più infierivano gli sdegni del Frate, certamente in quel tempo cominciarono le sue riprensioni» (R. RIDOLFI, *Vita di Girolamo Savonarola*, sesta edizione ancora riveduta, Firenze, Sansoni, 1981, pp. 25 e 502 n. 9).

[274] «O voi, che avete le case vostre piene di vanità e di figure e cose disoneste e libri scellerati e el Morgante e altri versi contra la fede, portateli a me questi, per farne fuoco e uno sacrificio a Dio» (GIROLAMO SAVONAROLA, P*rediche sopra Aggeo, con il Trattato circa il reggimento e governo della città di Firenze*, a cura di L. Firpo, Roma, Belardetti, 1965, p. 20).

[275] Vd. le testimonianze allegate da Carrai, La datazione della «Confessione», pp. 179-180 n. 21 e, per il secondo episodio, A. F. Verde, Lo Studio fiorentino, 1473-1503. Ricerche e documenti, IV: La vita universitaria, 3, Firenze, Olschki, 1985, p. 1171. Si veda inoltre Polcri, Luigi Pulci e la Chimera, pp. 64-65.

[276] P. VITI, *Savonarola e i libri*, cit., p. 170.

[277] I passi virgolettati derivano da M. VILLORESI, *1484. L'ultima confessione di Luigi Pulci*, cit., p. 26.

> Non ti ricordi tu, già cinque anni sono, che tu dicevi: – Questo è uno predicatore da disperati –, e io vi dicevo a voi, allora, che reggevi l'altro Stato, che voi eri voi li disperati: ognuno era tra le spine e sanza fede e attendevono a difendere el Morgante e chi faceva sonetti contro alla fede.[278]

Come ha dimostrato Alessio Decaria[279], la *Confessione* di Pulci fu accettata da Savonarola, che a seguito di quel pentimento pubblico assolse il poeta dalle sue accuse di empietà. Infatti, nella Quaresima del 1484 il frate domenicano predicò di nuovo a Firenze, in San Lorenzo, e con scarso successo, come ci racconta la testimonianza di frate Placido Cinozzi:

> Fu dipoi la prossima Quaresima eletto a predicare in S. Lorenzo; e, perché né in gesti né in pronunzia satisfece quasi a nessuno, in modo che mi ricordo, avendolo udito tutta la Quaresima, all'ultimo restammo fra uomini, donne e fanciulli manco di xxv; onde vedendo questo, e anco essendoli detto da altri secondo che li udi' dire di poi più volte, al tutto deliberò di lassare stare il predicare e seguitare il leggere; e tornossi in Lombardia.[280]

Con tutta probabilità, dunque, Savonarola assistette alla pubblica ammenda pulciana, e il fatto che la conversione fosse indotta dal Gennazzano, frate protetto da Lorenzo e amato da Poliziano e dai circoli intellettuali fiorentini, in qualche modo lo obbligò ad accettare quella conversione come sincera, facendo buon viso a cattivo gioco per non inimicarsi quegli ambienti. In fonti risalenti agli anni successivi, e commentate da Decaria, Savoranola afferma di aver perdonato l'autore del *Morgante* («indulsisti ei») in seguito alla sua penitenza («dixit enim se penitere») ma al tempo

---

[278] GIROLAMO SAVONAROLA, *Prediche sopra i Salmi*, a cura di V. Romano, Roma, Belardetti, 1969-1974, II, p. 80 rr. 3-8.

[279] Cfr. A. DECARIA, *Ancora su Luigi Pulci e i frati. Un nuovo sonetto di Benedetto Dei*, cit.

[280] *Estratto d'una epistola fratris Placidi de Cinozis Ordinis Praedicatorum S. Marci de Florentia, De vita et moribus reverendi patris fratris Hieronimi Savonarole de Ferraria, fratri Iacobo Siculo, eiusdem Ordinis vicarius generalis (*sic*), post mortem dicti Prophete*, in P. VILLARI-E. CASANOVA, *Scelta di prediche e scritti di Fra Girolamo Savonarola, con nuovi documenti intorno alla sua vita*, Firenze, Sansoni, 1898, pp. 3-28, a pp. 11-12. La notizia è confermata anche dalla vita dello pseudo-Burlamacchi: *La vita del beato Ieronimo Savonarola, scritta da un anonimo del sec. XVI e già attribuita a fra Pacifico Burlamacchi*, pubblicata secondo il codice Ginoriano a cura del principe Piero Ginori Conti, Firenze, Olschki, 1937, p. 16.

stesso di continuare a condannare non tanto lui («me non predicare contra auctorem amplius») quanto la sua opera («non promisi non predicare contra librum»):

> Fratres, credite mihi quia non potestis cum bona conscientia talia habere et quod hec multis nocuerunt. Et filII, vestri vacillant circa fidem, et si dicis: – Non debes renovare ea que sopita sunt et non debes predicare contra illum qui fecit postquam indulsisti ei –, respondebo me non predicare contra auctorem amplius (dixit enim se penitere: si fecit, bene erit ei, sed tamen non apparet hec penitentia), sed non promisi non predicare contra librum, imo dixi quod semper impugnarem talia et testes sunt omnes qui me audierunt. Nolite, fratres, legere talia: Corrumpunt bonos mores colloquia mala (*1e Cor. 15, 33*). Non potest homo fidelis hec legere: abhorret homo iustus, homo sanctus non vult talia audire. Item quid dicemus de illis qui nomen Dei in testimonium falsitatis adducunt periurando si non est insons qui frustra nominat eum?

Il frate, dunque, gli aveva perdonato perché Luigi si era pentito. Savonarola aveva dovuto perdonargli, ma ora – ora che era morto – tornava ad attaccarlo, mettendo in dubbio la sincerità di quel pentimento: «sed tamen non apparet hec penitentia» e, in un modo che può apparire capzioso – ma che è perfettamente consequenziale con quello che Savonarola credeva e professava circa il ruolo che doveva avere la poesia[281] – eludeva il divieto di non attaccare più Pulci sostenendo di attaccare l'opera e non l'uomo (ma in pochi autori come in Pulci le due cose sono saldate in modo inscindibile). Nonostante il perdono savonaroliano, risalente al 1484, gli attacchi all'opera continuarono, garantendo a Pulci quella fama di eretico che ha conservato molto a lungo.

4. In terra sconsacrata?

Lo sforzo di Pulci di adeguare le sue ultime opere al mutato clima mediceo e la *Confessione* accolta da Savonarola, non bastarono a garantirgli l'assoluzione da parte dei lettori dei secoli successivi. Come si è visto, infatti, il frate domenicano continuò ad attaccare il poeta del *Morgante* dopo la sua morte, utilizzandolo come bersaglio emblematico per colpire altri protagonisti di pratiche eterodosse. Le accuse savonaro-

[281] Per questi aspetti si rinvia a G. C. Garfagnini, *«Questa è la terra tua». Savonarola a Firenze*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2000, pp 405-417.

liane ebbero successo e nel corso dei secoli all'autore del *Morgante* fu sempre associata l'immagine di autore eretico.

Una prova indiretta, ma piuttosto significativa, di come il ricordo di Pulci fosse ancora vivo, e connotato in modo ambiguo, a distanza di parecchi anni dalla sua morte, la offre un vasto e interessante poema d'imitazione dantesca, corredato da un articolato autocommento, composto tra 1494 e 1515 dal frate domenicano di Santa Maria Novella Tommaso Sardi, intitolato *Anima Peregrina*[282]. Nel diciottesimo capitolo della seconda parte, Pulci compare incatenato, insieme ad altre anime, dietro a una schiera di filosofi antichi che sono puniti per aver parlato in modo eretico dell'anima (II, 18 103-120):

Non questo o quello: un n'hebbi conosciuto
che tanto dilastrò le sancte strade
perse ongni ghuida et facto ciecho et muto.
Io m'anmirai de la crudelitade
ch'i' ne viddi da molti a molti facta,
con vari scherni fuor d'ogni pietade.
Al duca io «dinmi quale è quel s'appiatta»,
«colui», rispose «è quel che vivi effecti
negando in versi tanti folgli inbratta,
perché la fianma spense ne' suo decti
et questi la raccendon lume vivo,
benché più su convien che tu t'investi».
«Sì, lo conobbi et non suo nome scrivo,
di mie patria fu, mie luce el vidde
et anchor ben verdeggia el suo olivo.
Col disdirsi al pericol suo providde,
et se mi fussi stato et luogho et hora
che 'l fé 'nciampar sapevo in tal Caridde».

[282] Il testo è stato valorizzato in questo senso da Alessio Decaria, che lo ha ricavato dalla tesi di dottorato di Alessandro Ferri, *L'Anima Peregrina di Tommaso Sardi OP. Edizione critica e commento*, Università per Stranieri di Perugia, Dottorato di Ricerca in Scienze letterarie, librarie, linguistiche e della comunicazione internazionale, Indirizzo di Scienze linguistiche e filologiche, XXXIII, ciclo (tutor: Daniele Piccini), discussa il 9 dicembre 2021, da cui sono tratte le terzine citate più avanti e gli estratti dell'autocommento.

Che si tratti di Pulci, nonostante il voluto anonimato imposto dall'autore del poema al discusso personaggio, è indubitabile; come anche è certo che negli ultimi versi si fa riferimento alla *Confessione*. A ulteriore conferma, basta osservare che nell'autocommento il Sardi aggiunge altri dati, osservando che questo personaggio fu cieco e muto «perché per le sua derisione facte della fede ne' sua sonetti et versi per l'odio delli huomini docti che l'hebbono in odio, non poteva parlare né alzar gli ochi et fu per capitar male se non si disdiceva» e che il suo olivo ancora verdeggia, «cioè anchora l'opera sua, cioè el *Morgante*, verdeggia, perché si leggie più che la Bibia». Quanto all'ultima terzina riportata, il Sardi ribadisce che egli «providde al pericolo della vita, ché come ereticho sarebbe stato abruciato, ma e' si disdisse et fece el credo».

Questa natura ambivalente del personaggio, obiettivamente eretico, ma anche poeta fortunatissimo ancora a distanza di molti anni, spicca in modo netto nella pagina del Sardi; e non sorprende allora l'esito del capitolo, in cui il personaggio-poeta – che, si rammenti, era un frate – riesce ad ottenere la liberazione dalle catene del suo controverso concittadino (vv. 145-151).

A corroborare la fama di Pulci come autore irreligioso giunse, alla fine del Cinquecento, la notizia della sua sepoltura in terra sconsacrata a causa della sua empietà, un dettaglio che poi ha avuto grande successo, entrando nella *vulgata* critica sul poeta e venendo riproposto, ancora oggi, all'interno di numerosi manuali scolastici.

Questa informazione fu riportata per la prima volta, senza nessuna fonte, dal religioso e letterato padovano Bernardino Scardeone (Padova, 1482-Padova, 29 maggio 1574)[283]. Nella sua opera storico-erudita sulla città di Padova, stampata a Basilea nel 1560, dunque 76 anni dopo i fatti, il letterato menziona Pulci all'interno di un medaglione su Bernardino Daniello e, paragonando i destini delle loro due sepolture, scrive:

Hic ignotus humi in communi tumulo summisse absque elogio funeratus iacet Bernardinus Danielius lucensis, rhetoricae ac grammaticae eruditissimus, cuius nomen, quia scripsit eleganter atque edidit multa praeclara ‹opera›, cum parva iactura sepulchri perennius, quam sculptum lapidi bus est ad

[283] Su di lui vedi F. PIOVAN, *Scardeone, Bernardino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 91 (2018), pp. 330-332.

posteros duraturum, neque unquam uti ignobile aut obscurum eX, ore legentium abiturum. [3] Verum quanto felicius huic contingit PatavII, mori, et ita humi in sacro loco humiliter condi, quam eiusdem |237*v*| eloquentiae viro Aloysio Pulcio nobili Florentino quim PatavII, defunctus, ob scripta prophana prophano in loco iuxta coemeterium S. Thomae martyris prope puteum absque solitis sacris sepultus iacet[284].

Qui in terra giace, ignoto, Bernardino Daniello, sepolto in una tomba comune senza alcun elogio: nativo di Lucca, eruditissimo nella reotirca e nella grammatica, il cui nome, poiché scrisse con eleganza e pubblicò molte opere insigni, avrebbe meritato con poca spesa un sepolcro più resistente in pieta, duraturo presso i potsteri, non da essere dimenticato come ignobile e oscuro a chi legge. E tuttavia egli fu più fortunato d'esser morto a Padova e umilmente sepolto nella nuda terra, ma in luogo consacrato, di quanto non lo fosse il nobile fiorentino Luigi Pulci, uomo di pari eloquenza, il quale, morto a Padova, a causa dei suoi scritti profani giace in luogo profano, vicino alla chiesa di San Tommaso martire, presso a un pozzo, fuori dal recinto sacro.

La notizia fu in seguito ripresa dal cronista veneziano Alessandro Zilioli (1596-1645) che nella sua *Vita dei poeti italiani* riporta la citazione di Scardeone per intero, all'interno della biografia di Bernardin Daniello[285], e parafrasa quel testo nel suo ritratto dei fratelli Pulci:

> Di questi tre fratelli il Bernardo e Luca morirono in Fiorenza, ma Luigi terminò i giorni suoi in Padvoca così infelicemente che il cadavero di lui come profano e scomunicato per le cose da lui malamente dette e scritte restò privo di sepoltura, e per ordine de' superiori senza alcuna sacra cerimonia fu sotterrato appresso un pozzo dirimpetto alla chiesa di san Tomaso[286].

In entrambi i passi ritorna la localizzazione della sepoltura accanto a un pozzo presso la chiesa di San Tommaso – oggi non più esistente e che sorgeva nei pressi dell'attuale Palazzo delle Poste all'angolo tra Corso Garibaldi e Largo Europa – («iuxta coemeterium S. Thomae martyris prope puteum», «appresso un pozzo dirim-

---

[284] BERNARDINI SCARDEONII, CANONICI PATAVINI, *De antiquitate urbis PatavII, et claris civibus Patavinis libri tres, in quindici classes distincti*, Basilae, apud Nicolaum Episcopium Iuniorem, 1560, p. 423. Cfr. anche BERNARDINO SCARDEONE, *Historiae de urbis Patavii*, Sala Bolognese, A. Forni, 1979.

[285] ALESSANDRO ZILIOLI, *Dei poeti italiani*, a cura di Franco Arato, Padova, Antenore, 2021, p. 469.

[286] Cfr. Ivi, p. 194.

petto alla chiesa di san Tomaso»), l'utilizzo di un luogo non consacrato («absque solitis sacris», «prophano in loco», «come profano e scomunicato») e la causa individuata negli scritti pulciani contro la fede («per le cose da lui malamente dette e scritte», «ob scripta prophana»). La menzione di Zilioli, tuttavia, aggiunge l'assenza di riti funebri («senza alcuna sacra cerimonia») e la decisione voluta dalle autorità ecclesiastiche («per ordine de' superiori»).

Tuttavia, in entrambi i casi non viene riportata nessuna fonte di questa informazione, che sembra derivare da una voce popolare. In particolare Zilioli, di Bernardo Pulci confessa candidamente di non aver letto «cosa alcuna» (p. 191) e viene definito «non degno sempre di molta fede» da parte di Apostolo Zeno, che cita la notizia sulla sepoltura pulciana nelle sue note apposte all'opera *Biblioteca dell'eloquenza italiana* di Giusto Fontanini aggiungendo che ha scritto «senza addursene prova»[287]. Lo stesso Tiraboschi giudicò infondate queste affermazioni:

> Alessandro Zilioni nella sua *Storia* inedita de' poeti italiani citata da Apostolo Zeno racconta che il Pulci morì miseramente in Padova, e che per l'empietà da lui scritte fu privo dell'ecclesiasitca sepoltura. Ma egli è il solo che narri tal cosa, e non è autore a cui si debba gran fede; e il tempo non meno che le circostanze della morte del Pulci sono del tutto incerte[288]

e anche uno studioso recente di Scardeone ha giudicato la sua opera uno «strumento tuttora valido», solo per quanto riguarda i «personaggi contemporanei all'autore, o di poco a lui anteriori», dunque non Pulci, che era morto circa poco meno di un secolo prima[289].

Le notizie di Scardeone e Zilioli furono, al contrario, ritenute degne di fede da parte di Giuseppe Volpi, autore di un accurato studio biografico su Pulci:

---

[287] GIUSTO FONTANINI, *Biblioteca dell'eloquenza italiana*, a cura di Apostolo Zeno, Venezia, Giambattista Pasquali, 1753, tomo I, pp. 260-261.

[288] GIROLAMO TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, tomo VI, parte II, libro III, Modena, Società Tipografica, 1776, pp. 174-175.

[289] Cfr. F. PIOVAN, *Scardeone, Bernardino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., p. 332.

> Neanche morto egli ebbe pace. Per alcune poesie s'era acquistata, come vedremo, la fama di eretico; e per quanto ritrattasse quel che aveva scritto contro la religione, questa fama lo accompagnò fino al sepolcro, ch'egli ebbe fuori di terra consacrata e a lume spento[290].

In anni più recenti, l'informazione è stata ripresa in chiave dubitativa da parte di Stefano Carrai:

> morto a Padova verso la fine dell'84, la salma ne sarebbe stata inumata a lumi spenti ed in terra sconsacrata, come voleva la regola si seppellissero gli eretici[291].

Considerando diversi aspetti, tra cui la datazione molto tarda della notizia rispetto ai fatti, e le pesanti ipoteche di autenticità che hanno spesso accompagnato gli interpreti del primo autore che la menziona, pare che le informazioni precise riguardo alla sepoltura del poeta, tramandate a lungo a partire da un solo riscontro non documentato, debbano essere accolte in chiave quanto meno dubitativa, e siano il frutto di una mitografia creata a posteriori per aggiungere dettagli alla fine prematura e quasi ignota dell'autore del *Morgante*.

Il mito di Pulci come eretico, elaborato tra la fine del Quattrocento e il Cinquecento, appare, in definitiva, frutto di un'interpretazione quanto meno parziale, perché basata su un'analisi della sua prima produzione che non tiene conto della radicale svolta impressa alla sua opera a partire dalla conclusione del *Morgante* in 23 cantari. Altro discorso è la coscienza di Pulci, di cui lui solo è (o era) custode; appare vano dunque sforzarsi di capire se davvero la sua conversione fosse sincera, o se non fosse dettata da ragioni opportunistiche in un periodo in cui il clima generale faceva capire che quel passo sarebbe stato necessario e bene accetto. Diverse ipotesi sono state condotte su questo tema, anche di esiti opposti[292], ma non credo che il problema della fede o della miscredenza di Pulci sia risolvibile con gli strumenti ermeneutici che ci

---

[290] GUGLIELMO VOLPI, *Luigi Pulci. Studio biografico*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. XXII, fasc. 64-65, 1893, pp. 1-64 (cit. a p. 28).

[291] S. CARRAI, *Le muse dei Pulci*, cit., p. 193.

[292] Per alcune indagini sulla religiosità di Pulci, cfr. M. VILLORESI, *1484. L'ultima confessione di Luigi Pulci*, cit., pp. 40-44, che esprime molti dubbi sulla sincerità della sua confessione, e Alessandro Polcri, *Luigi Pulci e la Chimera*, cit., pp. 37-66, che al contrario propende per una piena adesione pulciana alla sua professione di fede ortodossa.

troviamo a disposizione dopo più di cinque secoli e mi sembra quindi più prudente fermarsi a quanto si riesce a dimostrare attraverso i documenti. Lasciando dunque da parte l'insondabile e restando al documentabile, appare evidente che le opere elaborate e scritte da Luigi Pulci nella sua ultima stagione creativa, dal 1478 al 1484, operino una netta svolta rispetto a quella precedente sotto vari punti di vista, pur continuando a concedere ampio spazio a quella cifra comica che è tipica della scrittura pulciana e che molto lascia a dubitare riguardo alla reale convizione dell'autore nei confronti di questa «svolta» contenutistico-stilistica. In conclusione, quel che appare certo, da un'analisi attenta dei testi di questa fase sia presi singolarmente sia messi in dialogo fra di loro, è che la frattura storico-culturale degli anni Settanta dia vita, in Pulci, a un'«altra fantasia», che la presente tesi ha cercato di indagare nelle sue molte componenti (contenutistiche, stilistiche, e intertestuali), e inserendola nel nuovo contesto storico-politico della tarda età laurenziana.

BIBLIOGRAFIA

I titoli sono riportati in elenco secondo l'ordine cronologico della loro data di uscita.

1. Manoscritti e documenti di archivio:

Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, Palatino 218 [ottave in furbesco di Luigi Pulci].

Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, Magliabechiano VII, 293 [testo del *Ciriffo* e altre opere dei fratelli Pulci].

Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, Magliabechiano VII, 1025 (c. 55 r) [autografo del sonetto XLI *Per quel che antica fama ci riporta*].

Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, Magliabechiano IV, 46 [*Vocabolario di lingua furbesca*, di inizio Cinquecento].

Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, Magliabechiano Palch. I n. 91 *Santa Teodora* del Benivieni [nel *Prologo* è scritto *La presente favola è ordinata nella trama di uno de' nostri fiorentini poeti Pulci, quello che ebbe veramente spirito e concetto poetico* e D'Ancona propone l'attribuzione a Luigi Pulci].

Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, II, I, 57 [*Spagna magliabechiana*].

Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Firenze, Plutei XLIV, 33 [*libro del Povero Avveduto*],

Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Firenze, Plutei XLIV, 30 [*libro del Povero Avveduto*], disponibile online.

Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Firenze, Plutei XLII, 27 [*Vocabolista* e *Repertorio mitologico*].

Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Firenze, Fondo Mediceo Palatino, 78 [*Orlando laurenziano*].

Biblioteca Mediceo-Laurenziana, Firenze, Fondo Mediceo Palatino, 186 [frammento del *Ciriffo Calvaneo*].

Archivio di Stato di Firenze, *Mediceo avanti il Principato*, f. XXIX, n. 922; *Catasto*, 695, cc. 17r-20r; 798, cc. 213r-218v; 911, cc. 499r-500v; 1002, cc. 64r-65r.

Archivio di Stato di Firenze, *Notarile antecosimiano*, 7220, fasc. 8, cc. 13r-14r.

Archivio di Stato di Firenze, *Tratte*, 904 (uffici estrinseci), c. 131v.

Archivio dell'Accademia della Crusca, Fondo Brambilla Ageno, Sezione Luigi Pulci, fasc. Pulci I, n. 1385, cartella "Luca Pulci, Epistole – Bernardo Pulci, Ecloghe" [trascrizione manoscritta delle *Pìstole* di Luca e collazione della stampa Miscomini 1481 con il ms. Pal. 200; trascrizione manoscritta delle *Ecloghe* di Bernardo Pulci dalla stampa Miscomini; trascrizione manoscritta dell'*Elegia per la morte di madonna Fiammetta* e del sonetto *Se viva e morta io ti dove' far guerra* di Bernardo Pulci].

Archivio dell'Accademia della Crusca, Fondo Brambilla Ageno, Sezione Luigi Pulci, fasc. Pulci I, n. 1385, cartelle "Ciriffo Calvaneo I copia" e "Ciriffo Calvaneo II, copia" [studi per l'edizione delle *Ciriffo Calvaneo* e trascrizione dell'opera].

Archivio dell'Accademia della Crusca, Fondo Brambilla Ageno, Sezione Luigi Pulci, fasc. Pulci II, n. 1386, cartella "Bernardo Pulci" [studi per l'edizione delle *Rime* di Bernardo].

Archivio dell'Accademia della Crusca, Fondo Brambilla Ageno, Sezione Luigi Pulci, fasc. Morgante IIb, n. 1387 ter, cartella "Luigi, Luca, Bernardo Pulci" [appunti sulle edizioni e la bibliografia del *Morgante*].

2. Stampe antiche del *Morgante*:

Bibliothèque Nationale de France, Parigi, *Morgante. Li Fatti di Carlo Magno et de i Palatini de Francia*, Venezia, Luca di Domenico, 26 febbraio 1481 [1482], segnatura: RES-YD-28.

Biblioteca dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti di Modena, *Morgante*, Firenze, San Jacopo a Ripoli [1481-1482 circa], segnatura: AC-CF-29.

British Library, Londra, *Morgante Maggiore*, Firenze, Francesco di Dino, 7 febbraio 1482 [1483], segnatura: G.10834.

Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, *La rotta di Babilonia* [Gaeta, Andreas Freitag, 1487 circa], segnatura: Stamp.Ross.1411

Folger Shakespeare Library, Washington DC, USA, *Morgante*, Venezia, Matheo di Codeca da Parma, 16 aprile 1449 [ma 1489? 1494?], segnatura: INC P1021 [1 esemplare è preservato anche nella raccolta melziana alla Biblioteca Braidense di Milano]

Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, *Morgante e Margutte* [Firenze, Bartolommeo di Libri, 1485-1490 circa], segnatura: Stamp.Ross.1361

British Library, Londra, *Morgante Maggiore*, Venezia, Manfredi di Bonello di Monferrato, 31 ottobre 1494, segnatura: IA.23812 [con incisioni].

The Morgan Library and Museum, New York *Morgante Maggiore*, Venezia, Manfredi di Bonello di Monferrato, 31 ottobre 1494, segnatura: PML 41325 [con incisioni].

British Library, Londra, *Falabacchio e Cattabriga giganti*, [Firenze, Johannes Petri e Lorenzo Morgiani, 1492 o 1497], segnatura: IA.27891.

Biblioteca Marciana, Venezia, *La rotta di Babilonia* [Firenze, Lorenzo Morgiani e Johannes Petri, 1495 circa] , segnatura: misc.1454.

[Melzi-Tosi, 470], Luigi Pulci, *Morgante maggiore*, Venezia, Bartolomeo de Zanis de Portesio, 27 giugno 1488.

Österreichische Nationalbibliothek, Wien, *Morgante*, Firenze, Pacini da Pescia, 1500.

3. Stampe antiche del *Ciriffo*:

Biblioteca nazionale centrale, Firenze, *Cyriffo Calvaneo composto per Luca de Pulci ad petitione del magnifico Lorenzo de Medici*, Firenze, Antonio Miscomini, 1485.

Biblioteca Casanatense, Roma, *Ciriffo Calvaneo*, Firenze, Miscomini, 1490.

Biblioteca nazionale centrale, Firenze, *Cyriffo Caluaneo*, Firenze, Antonio Tubini e Andrea da Pistoia, 22 ottobre 1509.

Biblioteca nazionale centrale, Firenze, *Ciriffo Calvaneo et il Povero Adveduto*, Milano, Joanne Angelo Scinzenzeler, 25 luglio 1518.

4. Edizioni moderne del *Morgante*:

Morgante, a cura di Franca Brambilla Ageno, Milano-Napoli, Riccardi, 1955 (poi Milano, Mondadori, 1994).

Morgante, a cura di Raffaello Ramat, Milano, Rizzoli, 1961.

Morgante e lettere, a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Sansoni, 1961, (poi 1984[2]).

Morgante, a cura di Davide Puccini, Milano, Garzanti, 1989.

Morgante, introduzione e note di Giuliano Dego, Milano, Rizzoli, 1992 (poi 2007).

Morgante e opere minori, a cura di Aulo Greco, Torino, UTET, 1997.

Il Morgante, in *Luigi Pulci e quattordici cantari*, scelta e introduzione di Ermanno Cavazzoni, Apparati di Daniela Marcheschi, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2000, pp. 209-636.

El famoso Morgante: nella versione di Modena, a cura di Marzio Pieri e Luana Salvanari, con un invio di Marco Albertazzi e 12 disegni di Giovanni Tamburelli, Lavis, La Finestra, 2008.

Morgante, Modena, Il bulino, 2016 [Riproduzione facsimilare dell'edizione del 1481 conservata presso la Biblioteca dell'Accademia nazionale di scienze, lettere e arti di Modena, Segnatura AC CF29].

5. Edizioni moderne del *Ciriffo Calvaneo*:

LUCA PULCI, *Ciriffo Calvaneo*, Venezia, Antonelli, 1841.

LUCA PULCI, *Ciriffo Calvaneo composto da Luca de' Pulci a petizione del Magnifico Lorenzo de' Medici restituito alla sua antica lezione con osservazioni bibliografico-letterarie* a cura di S. L. G. E. Audin, Tipografia Arcivescovile, Firenze, 1834.

Cyriffo Calvaneo. La morte di Orlando, messinscena di Marzio Pieri, con un invio di Marco Albertazzi e un post-it di Luana Salvarania, Lavis, La Finestra, 2009.

LUCA PULCI, *Ciriffo Calvaneo*, in *Luigi Pulci e quattordici cantari*, scelta e introduzione di Ermanno Cavazzoni, Apparati di Daniela Marcheschi, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2000, pp. 727-806.

Ciriffo Calvaneo. Edizione e commento, tesi di dottorato di Marco Parretti, coordinatore Gino Tellini, tutor Paolo Orvieto, Università degli Studi di Firenze, XXI ciclo, a.a. 2008-2009.

6. Traduzioni del *Morgante*:

L'Hystoire de Morgant le géant, lequel avec ses frères persécutoient tousjours les chrestiens et serviteurs de Dieu, mais finablement furent ces deuX, frères occis par le comte Roland, et le tiers fut chrestien qui depuis ayda a augmenter la saincte foy catholique, comme orrez cy après, Parigi, Jean Bonfons, 1519.

Libro del efforçado Morgaante y de Roldan y Reynaldos hasta agora nunca impresso en esta lengua, traduzione in lingua spagnola di Jeronimo de Aunes, Valencia, Francisco diaz Romano, 1533 e *Libro seguundo de Morgante*, ivi, 1535, poi in

Morgante. Libro 1, edicion de Marta Haro Cortes, Alcalà de Henares, Centro de estudios cervantinos, 2010.

Morgante maggiore translated from the Italian of Pulci, by the Right Hon. Lord Byron, Paris, published by A. and W. Galignani, at the French, English, Italian, German, and Spanish Library, n. 18, rue Vivienne, 1825 (poi in LORD BYRON, *The Bride of abydos. The corsair. Lara. Curse of Minerva. Morgante maggiore. Hours of Idleness. English bards. Miscellaneous poems*, Paris, Baudry's Foreign Library, 1832 ed edizioni seguenti).

BARBARINA LADY DACRE, *Translations from the Italian*, London, s.n., 1836 [traduzione in inglese dell'amore di Forisena, cantare IV, ottave 79 v. 7-88 v. 4; cantare V, ottave 16 v. 7-18 v. 2].

L. PULCI, *Morgante*, translated by Daisy Fornacca Kouzel, s.l., s.n., 1985, 11 pagine [inedita, solo canto I, data desunta da inventario P.O. Kristeller, p. 322, copia presente alla Biblioteca SNS, Misc. Kristeller P981].

L. PULCI, *Morgante*, traduction, introduction et notes par Pierre Sarrazin, Turnhout, Brepols, 2001.

L. PULCI, *Morgante. The epic adventures of Orlando and his giant friend Morgante*, translated by Joseph Tusiani, introduction and notes by Edoardo A. Lèbano, Bloomington, Indiana University Press, 1998.

7. Edizioni delle altre opere di Luigi Pulci:

LUIGI PULCI, *Nuove lettere di Luigi Pulci a Lorenzo il Magnifico*, a cura di S. Bongi e L. Del Petre, Lucca, Tip. Giusti, 1882.

LUIGI PULCI, *Lettere di Luigi Pulci a Lorenzo il Magnifico e ad altri*, a cura di S. Bongi, Lucca, Tip. Giusti, 1886.

LUIGI PULCI, *Strambotti de Luigi Pulci fiorentino*, a cura di Albino Zenatti, Firenze, Alla Libreria Dante, 1887.

LUIGI PULCI, *Strambotti e rispetti nobilissimi d'amore: ciascheduno verso e canto al suo proposito*, a cura di Albino Zenatti, Firenze, Alla Libreria Dante, 1894.

G. VOLPI, *Un vocabolarietto di lingua furbesca*, in *Miscellanea nuziale Rossi-Teiss* (Trento, 25 settembre 1897), Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1897, pp. 49-61.

G. VOLPI, *Il Vocabolista di Luigi Pulci*, in «Rivista delle Biblioteche e degli Archivi», XIX, (1908), n. 1-2, pp. 9-15, 21-28, poi riedito in EDMONDO SOLMI, *Nuovi contributi alle fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. LVIII, fasc. 174, 1911, pp. 328-352.

LUIGI PULCI – MATTEO FRANCO, *Il «Libro dei Sonetti»*, a cura di Giulio Dolci, Milano-Genova-Roma-Napoli, Società Anonima Editrice Dante Alighieri, 1933.

S. CARRAI, *L'inedito repertorio mitologico di Luigi*, in ID., *Le muse dei Pulci*, cit., pp. 35-52.

LUIGI PULCI, *Opere minori*, a cura di P. Orvieto, Milano, Mursia, 1986.

LUIGI PULCI, *Morgante e opere minori*, a cura di Aulo Greco, Torino, UTET, 1997 [vol. 2: *Morgante* 21-28; *Lettere, Frottole e ballata; La giostra; La Beca; Sonetti; La confessione*].

LUIGI PULCI, *Luigi Pulci e quattordici cantari*, scelta e introduzione di Ermanno Cavazzoni, Apparati di Daniela Marcheschi, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2000 [*Vocabolista; Le Frottole; La Canzone e la Ballata; La Giostra; La Novella; La Beca; I sonetti contro Matteo Franco; I Sonetti di parodia religiosa; I Sonetti di parodia dialettale; La confessione*].

N. MARCELLI, *La "Novella del picchio senese" di Luigi Pulci. Studio ed edizione*, in «Filologia italiana», VIII, (2011), pp. 77-101.

LUIGI PULCI, *Sonetti extravaganti*, edizione critica a cura di Alessio Decaria Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2013.

MATTEO FRANCO – LUIGI PULCI, *Libro dei sonetti*, a cura di Alessio Decaria e Michelangelo Zaccarello, Firenze, Cesati, 2017.

LUIGI PULCI, *Lettere autografe*, a cura di Irene Iocca [in preparazione].

8. Edizioni delle opere di Luca Pulci:

LUCA PULCI, *Pistole di Luca de' Pulci al Magnifico Lorenzo de' Medici*, Firenze, Antonio di Bartolomeo Miscomini, 1 febbraio 1481 [1482].

LUCA PULCI, *Driadeo d'amore*, a cura di P. E. Giudici, Lanciano, Carabba, 1916.

"Pìstole di Penneo, d'Africha e Tibro". Edizione critica e commento delle "Pìstole" I-IX, di Luca Pulci, tesi di laurea di Alessio Nieddu, relatrice prof.ssa Donatella Coppini, Università di Firenze, 2008.

"Pìstole di Penneo, d'Africha e Tibro". Edizione critica e commento delle "Pìstole" XI-XVIII, di Luca Pulci, tesi di laurea di Rocco Antonelli, relatrice prof.ssa Donatella Coppini, Università di Firenze, 2009.

9. Edizioni delle opere di Bernardo Pulci:

Bucoliche elegantissimamente composte da Bernardo Pulci fiorentino et da Francesco de Arsochi senese et da Hieronimo Benivieni et da Jacopo Fiorino de Boninsegni, Firenze, Miscomini, 1481 [1482].

BERNARDO PULCI, *La Rappresentazione di Barlaam e Josafat*, in *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV, e XVI*, a cura di Alessandro D'Ancona, Firenze, Le Monnier, 1872, vol. II, pp. 141-186.

ALESSANDRO D'ANCONA, *Origini del teatro in Italia: studi sulle sacre rappresentazioni seguiti da un'appendice sulle rappresentazioni del contado toscano*, Firenze, Le Monnier, 1877, vol. I, pp. 237-238, poi in ID., *Origini del teatro italiano. Libri tre*, Firenze, Loescher, 1891, vol. I, pp. 268-269 (rist. Roma, Bardi, 1996).

A. NERI, *La Simonetta*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. V, fasc. 13-14, 1885, pp. 131-47 [alle pp. 141-147 *Elegia per la morte di madonna Fiammetta* e *Sonetto* di Bernardo Pulci].

BERNARDO PULCI, *Sonetti amorosi di Bernardo Pulci*, a cura di Giuseppe Baccini, Firenze, tip. Bruscoli, 1892 [ed. in 100 esemplari per le nozze Caravelli-Mucci. Si tratta di 8 sonetti dal ms. pl. XLI, 34 conservato alla Laurenziana].

BERNARDO PULCI, *Se viva e morta io ti dove' far guerra*, in *Il Poliziano, il Magnifico, Lirici del Quattrocento*, a cura di Massimo Bontempelli, Firenze, Sansoni, 1938, pp. 314-315 (poi 1978[2]).

BERNARDO PULCI, *La Rappresentazione di Barlaam e Josafat*, in *Sacre rappresentazioni del Quattrocento*, a cura di Luigi Banfi, Torino, UTET, 1963, pp. 423-465, poi in *Teatro del Quattrocento. Sacre rappresentazioni*, Torino, UTET, 1997[2], pp. 427-469.

BERNARDO PULCI, *Canzoniere* [105 componimenti], in *Lirici toscani del Quattrocento*, a cura di Antonio Lanza, Roma, Bulzoni, 1973-75, vol. II, pp. 281-365.

Edizione e commento del volgarizzamento di Bernardo Pulci delle Bucoliche di Virgilio, tesi di laurea di Erica Podestà, relatrice prof.ssa Donatella Coppini, Università degli Studi di Firenze, 2010.

10. Studi su Luca Pulci:

GUIDO MAZZONI, *Luca o Luigi Pulci?* [sulla paternità del *Driadeo*], in «Il Propugnatore», n.s., vol. I, parte I, 1888, pp. 132-136.

F. FLAMINI, *Nuovi appunti sul «Driadeo d'Amore»*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. XII, fasc. 34-35, 1888, pp. 474-476.

P. G. BACCINI, *I fratelli Pulci in Mugello e il* Driadeo d'Amore, «Giotto. Bollettino Storico Letterario Artistico del Mugello», 2, 1903, pp. 352-363, 371-382, e «Giotto. Bollettino Storico Letterario Artistico del Mugello», 3, 1904, pp. 401-411.

C. DIONISOTTI, *Leonardo uomo di lettere*, «Italia medioevale e umanistica», V, 1962, 183-216 (su Luca Pulci pp. 203-205) poi in IDEM, *Appunti su arti e lettere*, Jaca Book, Milano, 1995, pp. 21-50 (su Luca Pulci pp. 39-40).

C. DIONISOTTI, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in IDEM, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 125-178 (su Luca Pulci p. 157).

S. CARRAI, *Per la datazione della prima Pìstola (Lucrezia a Lauro) di Luca Pulci*, in «Interpres», II, 1979, pp. 273-281, poi con il titolo *Per la datazione della prima 'pìstola' (Lucrezia a Lauro) di Luca* in ID., *Le muse dei Pulci*, cit., pp. 15-23.

S. CARRAI, *Imitazione e reminiscenze ovidiane nelle «Pìstole» di Luca*, in ID., *Le muse dei Pulci*, cit., pp. 25-33.

A. TAVERNATI, *Appunti sulla diffusione quattrocentesca de «Il Driadeo» di Luca Pulci*, in «La Bibliofilia», LXXXVII, n. 3 (1985), pp. 267-279.

S. CARRAI, *Lorenzo e l'Umanesimo volgare dei fratelli Pulci*, in *Lorenzo de' Medici. New Perspectives*, atti del convegno (Brooklyn College e Graduate Center of the City University of New York, 30 aprile-2 maggio, 1992), a cura di Bernard Toscani, New York, Peter Lang, 1993, pp. 1-21, poi con il titolo *Alle origini della bucolica rinascimentale. Lorenzo e l'umanesimo dei fratelli Pulci*, in IDEM, *I precetti di Parnaso*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 113-128.

S. CARRAI, *La lirica toscana nell'età di Lorenzo*, in M. SANTAGATA-S. CARRAI, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Franco Angeli, Milano, 1993, pp. 96-144 (su Luca pp. 104, 105, 106, 142).

F. BATTERA, *Sulla Pístola di Polifemo a Galatea: primi appunti*, in «Compar(a)ison», II, (1993), pp. 35-64.

M. NOCE, *Ricezione ovidiana nella poesia toscana del secondo Quattrocento: Luca Pulci e Lorenzo de' Medici*, Torino-Genova, 1995 (tesi di dottorato).

M. MARTELLI, *Letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni Sessanta*, Firenze 1996, pp. 112-127, 144-156, 160-176, 185-187.

F. BATTERA, *Le Pìstole di Luca Pulci e la formazione culturale del giovane Lorenzo*, in *Lorenzo the Magnificent: Culture and Politics*, a cura di M. Mallet e N. Mann, London, Warburg Institute, 1996, pp. 176-190.

S. U. BALDASARRI, *Lodi medicee in un dimenticato* best seller *del Quattrocento fiorentino: il* Driadeo *di Luca Pulci*, in «Forum italicum», XXXII, 1998, 2, pp. 375-402.

DONATELLA BISCONTI, *Ovide dans les Pistole de Luca Pulci: l'allégorie au service de la moralisation de la littérature érotique*, in «Arzanà», VI, 2000, pp. 153-173;

DONATELLA BISCONTI, *Le «Pístola I» de Luca Pulci entre louange courtisane et poésie pastorale*, in *L'amato alloro: études de littérature italienne offertes à Claude Perrus*, a cura di Marina Marietti, «Chroniques Italiennes», 2000, n. 63-64, pp. 119-138.

DONATELLA BISCONTI, *Mots de magie et magie de mots dans le Pistole X, de Luca Pulci*, in «Cahiers de la littérature médiévale italienne», 8, 2002, pp. 113-145.

A. DECARIA, *Luca Pulci*, in «Dizionario biografico degli Italiani», 2016, vol. 85, pp. 662-665.

P. ORVIETO, *Luca Pulci*, in IDEM, *Pulci. Luigi e una famiglia di poeti*, Roma, Salerno Editore, 2017, pp. 59-71.

LORENZ BÖNINGER, *Niccolò di Lorenzo della Magna and the social world of Florentine printing, ca. 1470-1493*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2021, su Luca Pulci pp. 53, 61, 63-64.

11. Studi su Bernardo Pulci:

F. FLAMINI, *La vita e le liriche di Bernardo Pulci*, in «Il Propugnatore», vol. I, parte I, 1888, pp. 217-248.

V. ROSSI, *Nuovi documenti su Bernardo Bellincioni*, in «Giornale ligustico di Archeologia, Storia e Belle Arti», a. XVI, fasc. VII-VIII, 1889, pp. 285-302 [alle pp. 286-287, n. 3 attribuisce alcuni sonetti a Bernardo Pulci].

F. FLAMINI, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Pisa, Nistri, 1891, soprattutto pp. 144-145, 250-251, 358-360, 380, 382, 413-414, 447-448, 465, 468, 471, 484, 524, 535-537, 713-722, 762 (rist. Firenze, Le lettere, 1977).

F. AGENO, *Contributo all'edizione delle liriche di Bernardo Pulci*, in EADEM, *Tre studi quattrocenteschi*, in «Studi di Filologia italiana», XX, 1962, pp. 75-98 (saggio alle pp. 93-98).

C. DIONISOTTI, *Tradizione classica e volgarizzamenti*, in IDEM, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 125-178 (su Bernardo Pulci pp. 155, 159).

GIOVANNI PONTE, *Introduzione*, in *Sacre rappresentazioni fiorentine del Quattrocento*, a cura di Giovanni Ponte, Milano, Marzorati, 1974, p. 15.

M. PIERI, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana, 1983, p. 32.

F. BATTERA, *L'edizione Miscomini (1482) delle 'Bucoliche elegantissimamente composte'*, in «Studi e problemi di critica testuale», 40, 1991, pp. 149-185.

S. CARRAI, *La lirica toscana nell'età di Lorenzo*, in M. SANTAGATA-S. CARRAI, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Franco Angeli, Milano, 1993, pp. 96-144 (su Bernardo pp. 103, 105, 106, 109, 141).

A. LANZA, *Bernardo Pulci*, in IDEM, *La letteratura tardogotica. Arte e poesia a Firenze e Siena nell'autunno del Medioevo*, Anzio, De Rubeis, 1994, pp. 828-838.

S. VILLARI, *Una bucolica "elegantissimamente composta": il volgarizzamento delle egloghe virgiliane di Bernardo Pulci*, in *Filologia umanistica. Per Gianvito Resta*, a cura di Vincenzo Fera e Giacomo Ferraù, Padova, Atenore, 1997, vol. III, pp. 1873-1937.

S. STALLINI, *Du religieuX, au politique: la Sacra Rappresentazione chez Antonia et Bernardo Pulci*, in «Arzanà», XI (2005), pp. 327-376.

G. CICALI, *L'occultamento del principe. Lorenzo il Magnifico e il Barlaam e Josafat di Bernardo Pulci*, in «Quaderni d'italianistica», XXVII, (2006), 2, pp. 57-70.

A. PULCI, *Saints' lives and Bible stories for the stage*, a cura di Elissa B. Weaver, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2010, pp. 5-30.

Le Egloghe elegantissimamente composte: la Buccolica di Girolamo Benivieni. Edizione critica e commento, tesi di dottorato di Erica Podestà, relatrice prof.ssa Do-

natella Coppini, Università degli Studi di Firenze, 2013 (su Bernardo Pulci pp. 29-55).

FABIO BARRICALLA, *Le rime di Bernardo Pulci: per l'edizione critica*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, atti del XVII, congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Roma, Università La Sapienza, 18-21 settembre 2013), a cura di B. Alfonzetti, G. Baldassarri e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014, pp. 1-7.

A. DECARIA, *Bernardo Pulci*, in «Dizionario biografico degli Italiani», 2016, vol. 85, pp. 660-662.

P. ORVIETO, *Bernardo Pulci e l'egloga in volgare*, in IDEM, *Pulci. Luigi e una famiglia di poeti*, Roma, Salerno Editore, 2017, pp. 52-59.

12. Rassegne bibliografiche:

CARLO CURTO, *Gli studi sul Pulci nel dopoguerra: 1918-1932*, «Rivista di sintesi letteraria», I, 1934, pp. 102-119.

GIUSEPPE FATINI, *Rassegna della bibliografia pulciana (1811-1952)*, «Atti e memorie dell'Accademia toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria», 17, n.s. 3 (1951-1952), pp. 205-266.

ALBERTO FRATTINI, *Studi e restauri pulciani fra Ottocento e Novecento*, in «Idea», V, 30, 26 luglio, 1953, p. 2.

RICCARDO SCRIVANO, *Luigi Pulci nella storia della critica*, «Rassegna della letteratura italiana» 59, 4, 1955, pp. 232-258, poi ampliato e aggiornato con il titolo *Luigi Pulci*, in *I classici italiani nella storia della critica*, opera diretta da Walter Binni, La Nuova Italia, 1960, vol. I *Da Dante al Marino*, pp. 237-271 (poi 1970^2).

REMO CESERANI, *Studi sul Pulci*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. CXLVI, fasc. 455, 1969, pp. 412-435.

EDOARDO A. LÈBANO, *Cent'anni di Bibliografia Pulciana: 1883-1983*, «Annali d'Italianistica», 1, 1983, pp. 55-79.

G. RATI, *Luigi Pulci e la critica (1944-1984)*, in «Cultura e Scuola», 91, 1984, pp. 7-24.

EDOARDO A. LÈBANO, *Un decennio di studi pulciani: 1984-1994*, in *The Italian Epic and Its International Context*, «Annali d'Italianistica», 12, 1994, pp. 233-265.

E. CAVAZZONI, *La critica*, in *Luigi Pulci e quattordici cantari*, scelta e introduzione di Ermanno Cavazzoni, Apparati di Daniela Marcheschi, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2000, pp. 33-208.

MARIA CRISTINA CABANI, *Un bilancio provvisorio*, in *Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il Morgante*, cit., pp. 13-24.

13. Opere collettanee su Luigi Pulci e il *Morgante*:

Luigi Pulci in Renaissance Florence and beyond: new perspectives on his poetry and influence, a cura di James K. Coleman e Andrea Moudarres, Turnhout, Brepols, 2017.

The Reception of Boiardo's Inamoramento de Orlando *and Pulci's* Morgante, a cura di Giovanna Rizzarelli, «Italian Studies», 74, 2, 2019.

Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il Morgante, atti del convegno (Modena, Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti, 18-19 gennaio 2018), a cura di Licia Beggi Miani e Maria Cristina Cabani, Modena, Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti, 2019.

Le Morgante de Luigi Pulci entre «camera» et «piazza», a cura di Matteo Residori, in «Chroniques italiennes», serie web, 38, 1, 2020.

14. Studi di carattere generale su Luigi Pulci:

FRANCESCO SAVERIO QUADRIO, *Della storia e ragione di ogni poesia*, Milano, Francesco Agnelli, 1749, tomo IV, *Le cose all'epica appartenenti*, libro II, pp. 562-564.

GIROLAMO TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, tomo VI, parte II, libro III, Modena, Società Tipografica, 1776, pp. 174-175.

ANTONIO PANIZZI, *Essay on the romantic narrative poetry of the Italians*, London, William Pickering, 1830.

FRANCESCO DE SANCTIS, *La poesia cavalleresca: Pulci-Boiardo-Ariosto. Appunti di lezioni* [Zurigo, Eidgenössische Polytechnische Schule, 1858-1859], in IDEM, *Scritti vari inediti o rari*, a cura di Benedetto Croce, Napoli, Morano, 1898, vol. I, pp. 247-376 (su Pulci pp. 248-285).

GIOSUÈ CARDUCCI, *Dello svolgimento della letteratura nazionale* [Università di Bologna, 1868-1871], in IDEM, *Discorsi letterari e storici*, Bologna, Zanichelli, 1939

[«Edizione Nazionale delle Opere di Giosué Carducci», vol. VII], pp. 1-191 (su Pulci pp. 121-127).

FRANCESCO DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana* [1870-71], a cura di Niccolò Gallo, introduzione di Giorgio Ficara, Torino, Einaudi-Gallimard, 1996, pp. 356-370.

RAFFAELLO FORNACIARI, *Il Morgante*, in «Letture di famiglia», XXXVI, 1884, n. 16, pp. 264-266; n. 18, pp. 279-280; n. 19, pp. 291-293; n. 20, pp. 314-316, poi in «Liceo di Firenze», 1881.

ROBERT HALFMANN, *Die Bilder und Vergleiche in Pulcis Morgante nach Form und Inhalt untersucht und mit denen der Quellen dieses Gedichtes verglichen*, Marburg, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhanldung, 1884 [«Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der Romanischen Philologie», XXII].

FRANCESCO FÒFFANO, *Studi sui poemi romanzeschi italiani. I: Il «Morgante» di Luigi Pulci*, Torino, Loescher, 1891.

GUGLIELMO VOLPI, *Luigi Pulci. Studio biografico*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. XXII, fasc. 64-65, 1893, pp. 1-64.

CARLO CARNESECCHI, *Per la biografia di Luigi Pulci*, «Archivio storico italiano», s. 5, 6, XVII, (1896), pp. 371-379.

GIUSEPPE PARDI, *Gli elementi umoristici del Morgante di Luigi Pulci*, Perugia, Unione tipografica cooperativa già ditta Boncompagni, 1896.

VITTORIO ROSSI, *Il Quattrocento*, in *Storia letteraria d'Italia scritta da una Società di Professori*, Milano, Vallardi, 1898, vol. VII, (su Pulci pp. 294-310), poi 1933[2], pp. 419-438, infine ID., *Il Quattrocento*, aggiornamento a cura di Rossella Bessi, introduzione di Mario Martelli, Padova, Piccin Nuova Libraria, 1992, pp. 649-668.

TEODORO LACONCA, *L'umorismo nel Morgante di Luigi Pulci*, Melfi, Tipografia Giuseppe Grieco, 1899.

LEWIS EINSTEIN, *Luigi Pulci and the Morgante maggiore*, Berlin, Verlag E. Felber, 1903 [«Litterarhistorische Forschungen», XXII], poi Berlin, Kraus Reprint, 1977[2].

ATTILIO MOMIGLIANO, *L'indole e il riso di Luigi Pulci*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1907.

L. PIRANDELLO, *L'ironia comica nella poesia cavalleresca*, «Nuova Antologia», 887, 1 dicembre 1908, pp. 421-437, poi ampliato in ID., *L'umorismo*, Lanciano, Carab-

ba, 1908, pp. 73-86, poi Firenze, Battistelli, 1920[2], pp. 77-140, infine in ID., *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1977, pp. 60-104 e ID., *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, Milano, Mondadori, 2006, pp. 831-884.

L. PIRANDELLO, *Il Morgante*, in *Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, Milano, Bompiani, 1947, vol. IV, *Opere: I-M*, pp. 813-814, poi Milano, Bompiani, 2005, vol. VI *Opere: Mic-Pas*, pp. 5798-5799.

CARLO PELLEGRINI, *Luigi Pulci, l'uomo e l'artista*, Pisa, Nistri, 1912.

EMILIO SANTINI, *All'ombra del Magnifico*, «Rivista d'Italia», XVI, 1913, pp. 515-553.

EMILIO SANTINI *La vita e le opere di Luigi Pulci*, Livorno 1914.

GIUSEPPE MORPURGO, *Tre amici (Lorenzo de' Medici, Luigi Pulci, Angiolo Poliziano)*, «Rivista d'Italia», XVII, 1, 1914, pp. 40-54.

GUGLIELMO VOLPI, *Luigi Pulci contro i Medici*, in «Rassegna bibliografica della Letteratura italiana», XXIV, 1916, pp. 181-185.

CARLO CURTO, *Le tradizioni popolari nel Morgante di Luigi Pulci*, Casale Monferrato, Tipografia Cooperativa Bellatore and Co., 1918 (rist. anast. Bologna, Forni, 1976).

BENEDETTO CROCE, *Ludovico Ariosto*, in «La critica», XVI, 1918, pp. 65-112 (su Pulci pp. 104-111), poi in ID., *Ariosto, Shakespeare, Corneille*, Bari, Laterza, 1920, pp. 1-72 (su Pulci pp. 62-71) e in ID., *Ludovico Ariosto*, Bari, Laterza, 1927 (su Pulci pp. 89-100), poi in versione ridotta in IDEM, *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti*, a cura di Mario Sansone, Bari, Laterza, 1956, vol. I, pp. 218-221, e infine in ID., *Ariosto*, a cura di Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, 1991, pp. 93-105.

ERNST WALSER, *Lebens- und Glaubensprobleme aus dem Zeitalter der Renaissance. Die Religion des Luigi Pulci, ihre Quellen und ihre Bedeutung*, Marburg a.d. Lahn, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1926 [«Die neueren Sprachen», 10].

ATTILIO MOMIGLIANO, *Il «Morgante»* [1930], in IDEM, *Studi di poesia*, Bari, Laterza, 1938, pp. 33-39 (poi 1948[2], pp. 36-42).

ENRICO CARRARA, *Da Rolando a Morgante*, Torino, Erma, 1932 (soprattutto *Orlando e Rinaldo all'insegna del «Morgante»*, ivi, pp. 146-204).

UMBERTO BISCOTTINI, *L'anima e l'arte del 'Morgante'*, Livorno, Giusti, 1932.

BENEDETTO CROCE, *La religione in Luigi Pulci*, in IDEM, *Conversazioni critiche. Serie terza*, Bari, Laterza, 1932, pp. 274-275.

CARLO CURTO, *Luigi Pulci (1432-1484)*, Torino, Paravia, 1932.

ILLIDIO BUSSANI, *Il romanzo cavalleresco in Luigi Pulci* [noto anche con il titolo *Luigi Pulci e il poema cavalleresco*], Torino, Fratelli Bocca Editori, 1933.

GUIDO DI PINO, *L'intuizione popolare nel «Morgante»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», vol. III, 1934, pp. 331-345, poi in IDEM, *Saggio sul 'Morgante'*, Bologna, Zanichelli, 1934, pp. 1-15.

GUIDO DI PINO, *Il burlesco nel «Morgante»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», vol. III, 1934, pp. 493-524, poi in IDEM, *Saggio sul 'Morgante'*, Bologna, Zanichelli, 1934, pp. 16-47.

GUIDO DI PINO, *Novità del Morgante* [1941], in IDEM, *Linguaggio della tragedia alfieriana e altri studi*, Firenze, La Nuova Italia, 1952, pp. 51-59.

G. GETTO, *Studio sul "Morgante"*, Milano-Como, Marzorati, 1944 (poi Firenze, Olschki, 1967[2]).

L. RUSSO, *La dissoluzione del mondo cavalleresco: il «Morgante» di Luigi Pulci*, in «Belfagor», VI, 1952, I, pp. 36-55.

GAETANO MARIANI, *Il Morgante e i cantari trecenteschi*, Firenze, Le Monnier, 1953.

ULRICH LEO, *Luigi Pulci e il Diavolo*, in *Der Vergleich Literatur- und Sprachwissenschaftliche Interpretationen. Festgabe für Hellmuth Petriconi zum 1 April 1955*, a cura di Rudolf Grassmann, Walter Pabst, e Edmund Schramon, vol. 42, 1955, pp. 123-143.

RICCARDO SCRIVANO, *La poesia del Pulci*, «Rassegna della Letteratura Italiana», 1956, vol. 60, p. 104-116.

G. MARIANI, *Coscienza letteraria del Pulci nel* Morgante, «Convivium», 4, 1956, pp. 303-320 e 530-540.

D. DE ROBERTIS, *Luigi Pulci e le «domestiche muse»* [1959], introduzione a L. PULCI, *Morgante e Lettere*, cit., pp. XI-XLVIII, poi in IDEM, *Carte d'identità*, Milano, il Saggiatore, 1974, pp. 159-195.

RAFFAELLO RAMAT, *Storia di Luigi Pulci*, in *Antologia della critica letteraria*, a cura di Giuseppe Petronio, Bari, Laterza, 1964, vol. II, pp. 252-270.

D. DE ROBERTIS, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. III, *Il Quattrocento e l'Ariosto*, Milano, Garzanti, 1966, pp. 355-784 (su Pulci pp. 461-486), poi 1988[2], pp. 369-817 (su Pulci pp. 475-500).

ANGELO GIANNI, *Pulci uno e due*, Firenze, La Nuova Italia, 1967.

SALVATORE SILVANO NIGRO, *Luigi Pulci*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, diretta da Carlo Muscetta, vol. III, *Il Quattrocento. L'età dell'Umanesimo*, Bari, Laterza, 1972, t. 2, pp. 3-87.

SALVATORE SILVANO NIGRO, *Pulci e la cultura medicea*, Bari, Laterza, 1972.

REMO CESERANI, *Pulci, Luigi*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da Vittore Branca, Torino, UTET, 1973, vol. III, pp. 137-143 (poi 1986[2], vol. III, pp. 560-565).

PAOLO ORVIETO, *Pulci medievale. Studi sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma, Salerno Editrice, 1978.

M. PASTORE STOCCHI, *Ritratto di Luigi Pulci. Ricordo nel V, centenario della sua morte a Padova*, in «Atti e memorie dell'Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti. Memorie della classe di scienze, morali, lettere, ed arti», XCVII, (1984-1985), pp. 23-43.

P. G. PISONI, *Luigi Pulci alla Cavallina: agosto del '74*, in «Rinascimento», s. II, n. XXIV, 1984, pp. 149-152.

S. CARRAI, *Le Muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida, 1985.

PAUL LARIVAILLE, *Morgante da «fiero» a «gentil gigante»: carnevalizzazione della materia cavalleresca e ricupero cavalleresco di tradizioni carnevalesche*, in *Culture et société en Italie du Moyen-Âge à la Renaissance*, Hommage à André Rochon, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1985, pp. 103-115.

ANDREA GAREFFI, *L'ombra dell'eroe. «Il Morgante»*, Urbino, QuattroVenti, 1986.

CONSTANCE JORDAN, *Pulci's Morgante. Poetry and History in Fifteenth Century Florence*, Washington D.C., The Folger Shakespeare Library, London-Toronto, Associated University Presses, 1986.

MARIA CRISTINA CABANI, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988.

WALTER E. STEPHENS, *Giants in Those Days: Folklore, Ancient History, and Nationalism*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1989.

E. VINCENTI, *I protagonisti del Pulci*, in «Filologia e critica», XV, (1990), pp. 521-532.

RINALDO RINALDI, *Luigi Pulci e l'Apocalisse culturale*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, diretta da Giorgio Bàrberi Squarotti, vol. II, *Umanesimo e Rinascimento*, t. I, pp. 765-778 e 799-801.

S. CARRAI, Morgante *di Luigi Pulci*, in *Letteratura Italiana Einaudi*. *Le opere*, vol. I *Dalle Origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 769-789.

RUEDI ANKLI, *Morgante iperbolico. L'iperbole nel Morgante di Luigi Pulci*, Firenze, Olschki, 1993.

M. MARTELLI, *Letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni Sessanta*, Firenze 1996, pp. 165-178 e 185-240.

PAOLO ORVIETO, *Luigi Pulci*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. III, *Il Quattrocento*, Roma, Salerno Editrice, 1996, pp. 405-455.

MARK DAVIE, *Half-serious rhymes: the narrative poetry of Luigi Pulci*, Dublin, Irish Academic Press, 1998.

MARIO MARTELLI, *L'Umanesimo a Firenze*, in *Storia generale della Letteratura italiana*, diretta da Nino Borsellino e Walter Pedullà, vol. III, *Rinascimento e Umanesimo I: Dal Quattrocento all'Ariosto*, Milano, Federico Motta Editore, 1999, pp. 29-94 (su Pulci pp. 87-94)

ERMANNO CAVAZZONI, *Vita e opere*, in *Luigi Pulci e quattordici cantari*, scelta e introduzione di Ermanno Cavazzoni, Apparati di Daniela Marcheschi, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2000, pp. 5-16.

MARK DAVIE, *Luigi Pulci and the Generation of '94*, in *Italy in crisis: 1494*, a cura di Jane Everson and Diego Zancani, Oxford, European Humanities Research Centre, 2000, pp. 63-79.

MARIA CRISTINA CABANI, *Pulci fra Dante e Petrarca*, in *I territori del petrarchismo: frontiere e sconfinamenti*, a cura di Cristina Montagnani, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 29-49, poi in EADEM, *L'occhio di Polifemo: studi su Pulci, Tasso e Marino*, Pisa, ETS, 2005, pp. 60-80, infine con il titolo *Petrarca nel «Morgante»*, in *Paladini di carta. Il modello cavalleresco fiorentino*, atti del convegno internazionale

di studi (Firenze, 8-9 maggio 2003), a cura di Marco Villoresi, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 59-77.

C. MARINUCCI, *L'intertestualità nel Morgante di Luigi Pulci: Dante, Petrarca, Boccaccio*, Roma, Aracne, 2006.

JOACHIM WINK, *Paladine auf Abwegen: Formen und Ausdrücke religiöser Indifferenz in Luigi Pulcis "Morgante"*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2007.

ALESSANDRO POLCRI, *Luigi Pulci*, in *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, a cura di G. Marrone, New York, Routledge, 2007, vol. II, pp. 1517-1520.

ALESSANDRO POLCRI, *Morgante*, in *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, a cura di G. Marrone, New York, Routledge, 2007, vol. II, pp. 1520-1522.

CRISTINA PANZERA, *Tradition et transgression de l'épopée chevaleresque à la cour des Médicis: le cas du Morgante (1480)*, in *Mitoyennetés méditerranéennes: La tradition revisitée*, a cura di R. Paule Debaisieux-Zemour, Université de Bordeaux, 3, 2010, pp. 41-54.

A. POLCRI, *Luigi Pulci e la chimera. Studi sull'allegoria nel* Morgante, Firenze, Società editrice fiorentina, 2010.

A. DECARIA, *Luigi Pulci*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Quattrocento*, a cura di Francesco Bausi et al., Roma, Salerno, 2013, t. I, pp. 365-380.

MICHELANGELO ZACCARELLO, *Luigi Pulci*, in *The Literary Encyclopedia*, 25 novembre 2015 [online a https://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=3661].

A. DECARIA, *Luigi Pulci*, in «Dizionario biografico degli Italiani», 2016, vol. 85, pp. 665-669.

P. ORVIETO, *Pulci. Luigi e una famiglia di poeti*, Roma, Salerno Editore, 2017.

P. ORVIETO, *Lettura allegorica del Morgante*, Roma, Salerno, 2020.

M. VILLORESI, *La linea Pulci-Aretino*, in *L'eroicomico*, a cura di Giuseppe Crimi e Massimiliano Malavasi, Roma, Carocci, 2020, pp. 25-52 (sul *Morgante* pp. 25-42).

15. Opere letterarie del Tre-Quattrocento:

ROBERTO DA SAN SEVERINO, *Viaggio in Terra Santa*, Bologna, Romagnoli, 1888 (poi Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1969).

LEONARDO BRUNI, *Historiarum Florentini populi libri XII, e Rerum suo tempore gestarum commentarius*, a cura di Emilio Santini e Carmine Di Pierro, Città di Castello, S. Lapi-Bologna, Zanichelli, 1914-1926 (poi Torino, Bottega d'Erasmo, 1973)

MATTEO PALMIERI, *Libro del poema chiamato Citta di Vita composto da Matteo Palmieri Florentino*, transcribed from the Laurentian MS 40. 53 and compared with the Magliabechian 2. 2. 41, with a preface by Margaret Rooke, Northampton, MA, Smith College-Paris, Champion, 1927-1928.

CECCO D'ASCOLI, *Acerba*, a cura di Achille Crespi, Ascoli Piceno, 1927 (poi Milano, La Vita Felice, 2011).

MARSILIO FICINO, *Supplementum Ficinianum*, a cura di Paul Oscar Kristeller, Firenze, Olschki, 1937 (I, 28 e II, 283-289 su Pulci).

Motti e facezie del piovano Arlotto, a cura di G. Folena, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953.

FAZIO DEGLI UBERTI, *Il Dittamondo e le rime*, a cura di G. Corsi, Bari, Laterza, 1952.

MARSILIO FICINO, *Opera omnia*, vol. I, pt. 2, riproduzione in fototipia dell'edizione di Basilea del 1576, a cura di M. Sancipriano, con presentazione di Paul Oscar Kristeller, Torino, Bottega d'Erasmo, 1959 (lettera di Marsilio Ficino a Bernardo Pulci su Luigi Pulci, p. 661).

L. LANDUCCI, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516 continuato da un anonimo fino al 1542*, a cura di I. Del Badia, Firenze, Sansoni, 1969.

La Nencia da Barberino, a cura di R. Bessi, Roma, Salerno Editrice, 1982.

D. COMPAGNI, *Cronica delle cose occorrenti ne' tempi suoi*, a cura di G. Bezzola, Milano, Rizzoli, 1982, 1995[2].

MATTEO PALMIERI, *Vita civile*, a cura di Gino Belloni, Firenze, Sansoni, 1982.

I viaggi di Marco Polo veneziano. Descritti da Rusticano da Pisa, Padova, Signum, 1983.

FRANCO SACCHETTI, *Il trecentonovelle*, a cura di Antonio Lanza, Firenze, Sansoni, 1984.

GIROLAMO SAVONAROLA, *Prediche sopra Aggeo, con il Trattato circa il reggimento e governo della città di Firenze*, a cura di Luigi Firpo, Roma, Belardetti, 1985.

BENEDETTO DEI, *La Cronica dall'anno 1400 all'anno 1500*, a cura di Roberto Barducci, Firenze, Papafava, 1985.

Viaggio di Carlo Magno in Oriente, a cura di M. Bonafin, Parma, Pratiche, 1987.

LEONARDO BRUNI, *Opere letterarie e politiche*, a cura di Paolo Viti, Torino, UTET, 1996.

LEONARDO BRUNI, *Laudatio Florentine urbis*, a cura di Stefano U. Baldassarri, Tavarnuzze, Impruneta, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2000.

BURCHIELLO, *I sonetti del Burchiello*, a cura di Michelangelo Zaccarello, Torino, Einaudi, 2004.

ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie o origini*, a cura di A. Valastro Canale, Torino, UTET, 2006[2].

La Città di vita di Matteo Palmieri e il commento di Leonardo Dati: edizione critica, tesi di dottorato di Daniele Visentini (direttore Lino Leonardi, tutor Stefano Carrai), Università di Siena, 2014.

La Città di vita di Matteo Palmieri con le Expositiones in Civitatem vitae di Leonardo Dati: studio ed edizione del ms. Laur. Plut. 40.53, , tesi di dottorato di Fabrizio Crasta (tutore Donatella Coppini, co-tutore Roberto Cardini), Università di Firenze, 2013.

16. Letteratura cavalleresca del Tre-Quattrocento:

ANDREA DA BARBERINO, *Storia di Ajolfo del Barbicone e di altri valorosi cavalieri*, a cura di L. Del Prete, Bologna, Romagnoli, 1863-1864.

ANDREA DA BARBERINO, *Storia di Ugone d'Avernia volgarizzata nel secolo XIV*, Bologna, Romagnoli, 1882 (poi Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968).

ANDREA DA BARBERINO, *Le Storie Nerbonesi. Romanzo cavalleresco del secolo XIV*, a cura di I. G. Isola, Bologna, Romagnoli, 1877-1887.

ANDREA DA BARBERINO, *I Reali di Francia*, Firenze, Salani, 1915.

Historia Karoli Magni et Rotholandi, ou Chronique de Pseudo-Turpin, textes revus et publiés d'après 49 manuscrits, a cura di C. Meredith-Jones, Paris, Droz, 1936.

ANDREA DA BARBERINO, *I Reali di Francia*, a cura di G. Gambarin e G. Vandelli, Bari, Laterza, 1947.

ANDREA DA BARBERINO, *Aspromonte. Romanzo cavalleresco inedito*, a cura di M. Boni, Bologna, Antiquaria Palmaverde, 1951.

Poemi cavallereschi del Trecento, a cura di Giuseppe Guido Ferrero, Torino, Utet, 1965.

ANDREA DA BARBERINO, *I Reali di Francia*, a cura di A. Roncaglia e F. Beggiato, Roma, Gherardo Casini editore, 1967.

I cantari di Rinaldo da Montalbano, a cura di E. Melli, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1973.

Cantari d'Aspromonte inediti, a cura di A. Fassò, Bolgona, Commissione per i testi di lingua, 1981.

D. GATTI, *La 'Vita Caroli' di Donato Acciaiuoli. La leggenda di Carlo Magno in funzione di una 'Historia' di gesta*, Bologna, Patron, 1981.

ANDREA DA BARBERINO, *Il Guerrin Meschino*, ed. critica secondo l'antica vulgata fiorentina, a cura di M. Cursietti, Roma-Padova, Atenore, 2005.

Historia di Merlino, a cura di Paolo Orvieto, Roma, Aracne, 2019.

ANDREA DA BARBERINO, *Le storie di Rinaldo da Montalbano*, a cura di Paolo Orvieto, Canterano, Aracne, 2020.

PAOLO ORVIETO, *Le "storie" di Uggieri: il danese italiano*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020 (su Pulci pp. 261-265).

17. Edizioni e studi sulla *Spagna*:

Il viaggio di Carlo Magno in Ispagna per conquistare il cammino di S. Giacomo, a cura di Antonio Ceruti, Bologna, Romagnoli, 1871 (poi Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968).

La seconda Spagna e l'acquisto di Ponente ai tempi di Carlomagno: testi di lingua inediti del sec. XIII, tratti da un ms. dell'Ambrosiana, a cura di Antonio Ceruti, Bologna, Romagnoli, 1871 (poi Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968).

L'Entrée d'Espagne. Chanson de geste franco-italienne, a cura di Antoine Thomas, Paris, Société des anciens teste français, Librairie de Firmin-Didot, 1913.

La Spagna: poema cavalleresco del secolo XIV, edito e illustrato da Michele Catalano, voll. I-III, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1939-1940.

Li fatti de Spagna: testo settentrionale trecentesco già detto "Viaggio di Carlo Magno in Ispagna", a cura di Ruggero M. Ruggieri, Modena, Società tipografica modenese, 1951.

GIUSEPPE GUIDO FERRERO, *Sul testo della "Rotta di Roncisvalle"*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. LXXX, fasc. 140, 1963, pp. 67-91.

MARCO BONI, *Le "storie d'Aspramonte" nella "Spagna" magliabechiana*, in *Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati*, a cura di Giorgio Varanini e Palmiro Pinagli, Padova, Atenore, 1977, vol. I, pp. 125-134.

La Chanson de Roland, edition critique et traduction de Ian Short, Le livre de poche, Librairie Générale Française, 1990.

GLORIA ALLAIRE, *The Spain cycle in Italy: the case for a* Seconda Spagna *by Andrea da Barberino*, in «Olifant», 19, 1-2, 1994-95, pp. 5-18.

La Spagna Magliabechiana e la materia cavalleresca italiana. Edizione critica e studio del ms. BNCF, II, I, 57, tesi di dottorato di Amélie Hanus discussa il 28 novembre 2012 e diretta da Giovanni Palumbo e Alberto Varvaro, Faculté Universitaire Notre-Dame de la PaiX, (Namur)-Istituto italiano di Scienze Umane (Napoli).

Spagna ferrarese, a cura di Valentina Gritti e Cristina Montagnani, Novara, Interlinea, 2009.

DANIELA DELCORNO BRANCA, *Sulla tradizione della «Spagna in rima»: Una recente edizione e alcune note sul combattimento di Orlando e Ferraù*, in «Lettere Italiane», 63, 3, 2011, pp. 345-377.

18. Sulla letteratura cavalleresca:

G. FERRARIO, *Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria e dei poemi romanzeschi d'Italia*, Milano, Tip. Dell'Autore, 1828-29.

G. MELZI, *Bibliografia dei romanzi e dei poemi romanzeschi d'Italia*, volume IV, della *Storia e analisi dei romanzi di cavalleria di Giulio Ferrario*, Milano, Ferrario, 1829.

G. MELZI – P. A. TOSI, *Bibliografia dei romanzi di cavalleria in versi e in prosa italiani*, Milano, Daelli, 1865.

DOMENICO DE ROBERTIS, *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari*, in *Studi e problemi di critica testuale*, atti del convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua (Bologna, 7-9 aprile 1960), Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961, pp. 119-138, poi con il titolo *Problemi di metodo dell'edizione dei cantari* in ID., *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 91-109.

MARIA CRISTINA CABANI, *L'autenticazione della storia nel cantare epico*, in «Studi di filologia e letteratura», I, 1978, pp. 37-68, poi in EADEM, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988, pp. 121-150.

MARIA CRISTINA CABANI, *Narratore e pubblico nel cantare cavalleresco: i modi della partecipazione emotiva*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. CLVII, fasc. 497, 1980, pp. 1-42, poi in EADEM, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988, pp. 75-101.

I Cantari. Struttura e tradizione, atti del convegno internazionale di Montreal (19-20 marzo 1981), a cura di Michelangelo Picone e Maria Bendinelli Predelli, Firenze, Olschki, 1984.

DOMENICO DE ROBERTIS, *Nascita, tradizione e venture del cantare in ottava rima*, ivi, pp. 9-24.

CORINNA DESOLE, *Repertorio ragionato dei personaggi citati nei principali Cantari cavallereschi italiani*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995.

MARCO VILLORESI, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, 2000.

MARCO VILLORESI, *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 2005.

Paladini di carta. Il modello cavalleresco fiorentino, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 8-9 maggio 2003), a cura di Marco Villoresi, Roma, Bulzoni, 2006.

Il cantare italiano fra folklore e letteratura, atti del convegno internazionale di Zurigo (Landesmuseum, 23-25 giugno 2005), a cura di Michelangelo Picone e Luisa Rubini, Firenze, Olschki, 2007.

La letteratura cavalleresca dalle Chansons de geste alla Gerusalemme liberata, atti del convegno internazionale di studi (Certaldo Alto, 21-23 giugno 2007), a cura di Michelangelo Picone, Pisa, Pacini, 2008.

La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.), a cura di C. Gigante e G. Palumbo, Bruxelles, P. Lang, 2010.

Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria, atti del convegno internazionale (Zurigo, 6-8 maggio 2014), a cura di J. Bartuschat e F. Strologo, Ravenna, Longo, 2016.

Studi sulla Letteratura Cavalleresca in Francia e in Italia (secoli XIII-XVI), a cura di M. Lecco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017.

PAOLO ORVIETO, *Le storie di Andrea da Barberino*, Roma, Aracne, 2020.

19. Sulle questioni ecdotiche del *Morgante*:

ÉTIENNE AUDIN DE RIANS, *Osservazione bibliografico-letterarie intorno ad una edizione sconosciuta del Morgante Maggiore*, Firenze, Tipografia Arcivescovile, 1831.

PIETRO BOLOGNA, *La stamperia fiorentina nel Monastero di S. Jacopo a Ripoli e le sue edizioni: studio storico e bibliografico*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. XX, fasc. 58-59, 1892, pp. 349-378.

PIETRO BOLOGNA, *La stamperia fiorentina nel Monastero di S. Jacopo a Ripoli e le sue edizioni: studio storico e bibliografico. Serie delle edizioni di Ripoli*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. XXI, fasc. 61, 1893, pp. 49-69.

PIETRO BOLOGNA, *La stamperia fiorentina nel Monastero di S. Jacopo a Ripoli e le sue edizioni: studio storico e bibliografico*, Torino, Loescher, 1893.

SIEGFRIED VON ARX, *Alcune notizie intorno alla prima edizione conosciuta del "Morgante" di Luigi Pulci*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. L, fasc. 148-149, 1907, pp. 347-353.

GUIDO MAZZONI, *L'edizione critica del Morgante e Pio Rajna*, in «Marzocco», XXXVI, 3, 18 gennaio 1931, p. 1.

P. RAJNA, *Per un'edizione critica del «Morgante»*, in «Studi di filologia italiana», III, (1932), pp. 87-102.

A. PELLIZZARI, *I tre Morganti*, in *Scritti vari dedicati a Mario Armanni*, Milano 1938, pp. 225-250.

GIUSEPPE FATINI, *Sul titolo del poema pulciano*, in «Italica», XXVI (1949), pp. 47-55.

GIUSEPPE FATINI, *Per una nuova edizione del «Morgante»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», sere II, XIX, (195), pp. 175-197 e XX, (1951), pp. 103-122.

ERNEST. H. WILKINS, *On the Earliest Editions of the Morgante of Luigi Pulci*, in «The Papers od the Bibliographical Society of America», XLV, 1, 1951, pp. 1-22,

poi in IDEM, *The Invention of the Sonnet and Other Studies in Italian Literature*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1959, pp. 203-223.

F. AGENO, *Le tre redazioni del Morgante*, in «Studi di filologia italiana», IX, (1951), pp. 5-37.

F. AGENO, *Nota sulle redazioni e le prime stampe del Morgante*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. CXXX, fasc. 392, 1953, pp. 508-513.

N. HARRIS, *Sopravvivenze e scomparse delle testimonianze del "Morgante" di Luigi Pulci*, in *Paladini di carta. Il modello cavalleresco fiorentino*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 8-9 maggio 2003), a cura di Marco Villoresi, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 89-159, poi in «Rinascimento», s. II, n. XLV, 2005 [ma 2006], pp. 179-245.

ALICE FERRARI, *«La "passione" del Morgante». Franca Brambilla Ageno e l'edizione critica del poema pulciano*, in «Studi di erudizione e di filologia italiana», V, (2016), pp. 345-371.

NICOLA PACOR, *Primi sondaggi sul testo e sulla tradizione del* Morgante *di Luigi Pulci*, in *Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il Morgante*, cit., pp. 25-39.

NEIL HARRIS, *Due edizioni finora sconosciute del* Morgante *del XVI secolo*, in *Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il Morgante*, cit., pp. 49-80.

LORENZ BÖNINGER – NEIL HARRIS, *Maculature antiche della legatura del* Morgante *dell'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena*, in *Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il Morgante*, cit., pp. 81-100.

LORENZ BÖNINGER, *Niccolò di Lorenzo della Magna and the social world of Florentine printing, ca. 1470-1493*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2021, su Pulci pp. 63-64.

20. Sulla cronologia del *Morgante*:

F. FÒFFANO, *Il disegno del «Morgante»*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. XVI, fasc. 46-47, 1890, pp. 368-375.

GUGLIELMO VOLPI, *Del tempo in cui fu scritto il Morgante*, in «Rassegna Emiliana», II, (1890), pp. 550-554.

GUGLIELMO VOLPI, *Note critiche al Morgante*, in «La Biblioteca delle Scuole Classiche Italiane», n.s., VI, 17-18, 1894, pp. 263-266.

NICOLA ZINGARELLI, *La composizione del «Morgante» di Luigi Pulci*, in «Rendiconti del R. Istituto Lombardo di Scienze e Lettere», LXV, 11-15, 1932, pp. 1-16, poi in IDEM, *Scritti di varia letteratura*, Milano, Hoepli, 1935, pp. 469-484.

NICOLA ZINGARELLI, *Il canto XXIV, del «Morgante»*, in IDEM, *Scritti di varia letteratura*, Milano, Hoepli, 1935, pp. 485-495.

E. H. WILKINS, *On the Dates of Composition of the "Morgante" of Luigi Pulci*, in «Publications of the Modern Language Association of America», LXVI, 2, 1951, pp. 244-250, poi in IDEM, *The Invention of the Sonnet and Other Studies in Italian Literature*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1959, pp. 193-202.

E. CAVAZZONI, *Cronologia*, in *Luigi Pulci e quattordici cantari*, scelta e introduzione di Ermanno Cavazzoni, Apparati di Daniela Marcheschi, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2000, pp. 1-4.

21. Sui rapporti con l'*Orlando laurenziano*:

PIO RAJNA, *La materia del 'Morgante' in un ignoto poema del secolo XV*, in «Il Propugnatore», vol. II, parte I, 1869, pp. 7-35, 220-252, 353-384, ora anche in IDEM, *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, a cura di Guido Lucchini, Roma, Salerno Editrice, 1998, vol. I, pp. 3-100.

«Orlando» Die Vorlage zu Pulci's «Morgante», a cura di Johannes Hübscher, Marburg, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhanldung, 1886 [«Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der Romanischen Philologie», LX].

JOHANNES HÜBSCHER, *Introduzione*, ivi, pp. I-C.

D. DE ROBERTIS, *Un 'tópos' della tradizione dei cantari e una lacuna dell'«Orlando» laurenziano*, in «Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino», vol. 89, 1954-55, pp. 187-203, poi con il titolo *Una toppa per l'«Orlando» laurenziano* in IDEM, *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 115-126.

G. MARIANI, *Coscienza letteraria del Pulci nel Morgante*, in «Convivium», n. s., 4, 1956, p. 303-320 e 530-540, poi in IDEM, *La vita sospesa*, Napoli, Liguori, 1978, pp. 51-88.

D. DE ROBERTIS, *Storia del "Morgante"*, Firenze, Le Monnier, 1958.

REMO CESERANI, *L'allegra fantasia di Luigi Pulci e il rifacimento dell'«Orlando»*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. CXXXV, fasc. 410, 1958, pp. 171-214.

IDEM, *Un episodio cavalleresco dell'«Orlando» rifatto nel «Morgante» di Luigi Pulci*, «Italica», XXXVI (1959), pp. 251-261.

C. DIONISOTTI, *Entrée d'Espagne, Spagna, Rotta di Roncisvalle*, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena, STEM Società Tipografica Editrice Modenese, 1959, vol. I, pp. 207-241, poi in IDEM, *Boiardo e altri studi cavallereschi*, a cura di Giuseppe Anceschi e Antonia Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2003, pp. 15-50, infine in IDEM, *Scritti di storia della letteratura italiana*, a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008-2016, vol. I *1935-1962*, 2008, pp. 277-313.

MARIO MARTELLI, *Presenza di Boccaccio nell'«Orlando laurenziano»*, in *Il Boccaccio nelle cultura e letterature nazionali*, a cura di F. Mazzoni, Firenze, Olschki, pp. 497-517.

ADRIANA MARSILI, *Lorenzo Obbizzi e il frammento adespoto nel codice med. pal. 78 della biblioteca medicea laurenziana di Firenze*, in «Interpres», II, 1979, pp. 268-272.

P. ORVIETO, *Sul rapporto «Morgante»-«Orlando laurenziano»*, in *Ritterepik der Renaissance*, Akten des Deutsch-Italienischen Kolloquiums (Berlin, 30 marzo-2 aprile 1987), a cura di Klaus W. Hempfer, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1989, pp. 145-153.

C. DIONISOTTI, *Appunti su cantari e romanzi*, in «Italia medioevale e umanistica», XXXII, (1989), pp. 227-261, poi in IDEM, *Boiardo e altri studi cavallereschi*, a cura di Giuseppe Anceschi e Antonia Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea, 2003, pp. 163-191, infine in IDEM, *Scritti di storia della letteratura italiana*, a cura di Tania Basile, Vincenzo Fera, Susanna Villari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008-2016, vol. III, *1972-1998*, 2010, pp. 279-306.

M. MARTELLI, *Tre studi sul «Morgante»*, in «Interpres», XIII, 1993, pp. 56-109.

M. VILLORESI, *La letteratura cavalleresca*, Roma, Carocci, 2000, pp. 126-130.

E. PUCE, *"Orlando laurenziano" e "Morgante": implicazioni filologico-letterarie*, in «Italianistica», n. 2 (2005), pp. 61-69.

S. CARRAI, *Luigi Pulci nella storia del poema cavalleresco*, in *Paladini di carta. Il modello cavalleresco fiorentino*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 8-9 maggio 2003), a cura di Marco Villoresi, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 79-88.

FRANCA STROLOGO, *Paladini, cantastorie e manoscritti: la circolazione della materia carolingia a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 2015, 45-46, pp. 15-38.

FRANCA STROLOGO, *Alcune osservazioni intorno alla questione dei rapporti fra l'*Orlando *e il* Morgante, in *Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il Morgante*, cit., pp. 189-208.

FRANCA STROLOGO, *I monaci, i giganti e il demonio: ancora sulla questione dei rapporti fra l'*Orlando *e il* Morgante, in «Letteratura cavalleresca italiana», I, 2019, pp. 29-57.

PAOLO ORVIETO, *Il «Morgante», l'«Orlando» laurenziano e Andrea da Barberino*, Roma, Salerno, 2022.

22. Sulla lingua:

F. FÒFFANO, *La elocuzione, la sintassi e la lingua del «Morgante»*, in «La Biblioteca delle Scuole Classiche Italiane», I (1889), pp. 263-266 e 274-277, poi con il titolo *L'elocuzione, la sintassi, la lingua, il verso nel «Morgante»*, in ID., *Studi sui poemi romanzeschi italiani, I: Il «Morgante» di Luigi Pulci*, Torino, Loescher, 1891, pp. 67-87.

R. RENIER, *Cenni sull'uso dell'antico gergo furbesco nella letteratura italiana*, in *Miscellanea di studi critici in onore di Arturo Graf*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903, pp. 123-142, poi in ID., *Svaghi critici*, Bari, Laterza, 1910, pp. 1-30.

FRANCA AGENO, *Termini del linguaggio marinaresco nel "Morgante"*, in «Lingua nostra», XII, 1951, pp. 39-43, poi in FRANCA BRAMBILLA AGENO, *Studi lessicali*, a cura di Paolo Bongrani, Franca Magnani e Domizia Trolli, Bologna, CLUEB, 2000, pp. 13-20.

FRANCA AGENO, *Un'espressione proverbiale nel "Morgante"* [su *Morg.* XXIV, 103, 5], in «Lingua nostra», XIII, 1952, p. 111, poi in FRANCA BRAMBILLA AGENO, *Studi lessicali*, a cura di Paolo Bongrani, Franca Magnani e Domizia Trolli, Bologna, CLUEB, 2000, pp. 263-264.

GUIDO DI PINO, *Novità del Morgante*, in IDEM, *Linguaggio della tragedia alferiana e altri studi*, Firenze, La Nuova Italia, 1952, pp. 51-59.

FRANCA AGENO, *Ancora sui termini marinareschi nel "Morgante"*, in «Lingua nostra», XIV, 1953, pp. 69-76, poi in FRANCA BRAMBILLA AGENO, *Studi lessicali*, a cura di Paolo Bongrani, Franca Magnani e Domizia Trolli, Bologna, CLUEB, 2000, pp. 102-118.

G. NENCIONI, *Fra grammatica e retorica: un caso di polimorfia della lingua letteraria dal sec. XIII, al XVI*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere "La Colombaria"», XVIII, 1953, pp. 211-259 e XIX, 1954, pp. 137-269, poi Firenze, Olschki, 1953.

F. AGENO, *Scelta linguistica e reazione antiletteraria nel Morgante*, in «Lettere italiane», VII, 1955, fasc. 2, pp. 113-129.

L. SPITZER, *"Crai e Poscrai o Poscrilla e Posquacchera" Again, or the Crisis in Modern Linguistics*, in «Italica», 21, 4, 1944, pp. 154-169, poi in IDEM, *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen, Niemeyer, 1959, pp. 596-613.

L. SPITZER, *Addition to «Poscrai», «Poscrilla», etc. («Italica», XXI, 154)*, in «Italica», 24, 3, 1947, p. 253, poi in IDEM, *Romanische Literaturstudien 1936-1956*, Tübingen, Niemeyer, 1959, pp. 612-613.

F. AGENO, *La lettera in furbesco di Luigi Pulci*, in EADEM, *Tre studi quattrocenteschi*, in «Studi di Filologia italiana», XX, 1962, pp. 75-98 (saggio alle pp. 84-93), poi in FRANCA BRAMBILLA AGENO, *Studi lessicali*, a cura di Paolo Bongrani, Franca Magnani e Domizia Trolli, Bologna, CLUEB, 2000, pp. 573-581.

L. SPITZER, *Linguistics and Literary History*, in IDEM, *Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics*, Princeton, Princeton University Press, 1948, pp. 1-39 (su Pulci pp. 20-23), poi tradotto in italiano *Linguistica e storia letteraria*, in IDEM, *Critica stilistica e semantica storica*, a cura di Alfredo Schiaffini, Bari, Laterza, 1966, pp. 73-105 (su Pulci pp. 95-98).

GIORGIO RAIMONDO CARDONA, *L'elemento orientale nel* Morgante *e nel* Ciriffo, «Lingua nostra», 1969, xxx, 4, pp. 96-101.

LUIGI BLASUCCI, *Riprese linguistico-stilistiche del* Morgante *nell'*Orlando furioso, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. CLII, fasc. 478, 1975, pp. 199-221, poi in *Ludovico Ariosto: Lingua, stile e tradizione*, atti del congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara (12-16 ottobre 1974), a cura di Ce-

sare Segre, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 137-155, infine in IDEM, *Sulla struttura metrica del Furioso e altri studi ariosteschi*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2014, p. 99-119.

P. MANNI, *Tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, in «Studi di grammatica italiana», VIII, 1979, pp. 115-171.

MARIO MARTELLI, *La politica culturale dell'ultimo Lorenzo*, in «Il Ponte», XXXVI, 9, 30 settembre 1980, pp. 923-941; 10, 31 ottobre 1980, pp. 1040-1069, poi in *Per Mario Martelli, l'uomo, il maestro e lo studioso*, a cura di Paolo Orvieto, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 93-158.

M. MESSINA, *Pulci, Luigi*, in *Enciclopedia Dantesca*, III, Roma 1984[2], pp. 738-739.

GIORGIO RAIMONDO CARDONA, *Una ottava in turco nel* Ciriffo Calvaneo *di Luca Pulci*, in *Studi in onore di Francesco Gabrieli nel suo ottantesimo compleanno*, a cura di Renato Traini, Roma, Università di Roma "La Sapienza", Dipartimento Studi Orientali, 1984, pp. 163-171.

A. COLASANTI, *Luigi Pulci e lo spirito della lingua*, in *A giorno chiaro: ritratti di poesia italiana*, Roma, Rotundo, 1991, pp. 273-304.

D. PUCCINI, *Ipotesi su* bierzo (bierzo), in «Lingua nostra», LII, 2-3, 1991, pp. 54-55.

D. PUCCINI, *Postilla a* berzo, in «Lingua nostra», LIII, 4, 1992, p. 106.

ANDREA MASINI, *Luigi Pulci e la lingua italiana*, in «Acme. Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano», XLVIII, 3, 1995, pp. 25-63, poi in IDEM, *Scritti di storia della lingua italiana*, Milano, Cisalpino, 2010, 29-65.

FIORENZA WEINAPPLE, *La grammatica della clisi in Pulci*, in EADEM, *Il filo di Arianna: la clisi attraverso il linguaggio di Pulci, Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 23-72.

M. MASTROTOTARO, *Umorismo e lingua del 'Morgante' di Luigi Pulci*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari», XLVII, (2004), pp. 263-91.

D. PUCCINI, *Ancora su* berzo, in «Lingua nostra», LXVII, 1-2, 2006, p. 59.

ALESSANDRO PARENTI, *Per arte di maiolica* [sul sonetto XXX], «Interpres», XXIX, 2010, pp. 160-169.

A. DECARIA – A. PARENTI, *Riflessi della lingua franca in un sonetto di Luigi Pulci*, in «Lingua nostra», n. 3-4 (2012), pp. 88-92.

VALTER BOGGIONE, *Arare con l'asino e col bue,* in IDEM, *Le parole amorose: Mandragola, Clizia, Morgante*, Venezia, Marsilio, 2016.

ALICE FERRARI, *Le parole del* Vocabulista *nel* Morgante, in *Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il Morgante*, cit., pp. 101-112.

DAVIDE PUCCINI, *Consuntivo su «berzo»*, in «Lingua nostra», LXXIX, 1-2, 2018, pp. 13-14.

DAVIDE PUCCINI, *Consuntivo su «berzo»*, in «Letteratura cavalleresca italiana», I, 2019, pp. 59-65, poi in *Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il Morgante*, cit., pp. 139-146.

23. Documenti e notizie storiche:

BERNARDINI SCARDEONII, CANONICI PATAVINI, *De antiquitate urbis PatavII, et claris civibus Patavinis libri tres, in quindici classes distincti*, Basilae, apud Nicolaum Episcopium Iuniorem, 1560, p. 423 (poi BERNARDINO SCARDEONE, *Historiae de urbis Patavii*, Sala Bolognese, A. Forni, 1979).

ALESSANDRO ZILIOLI, *Dei poeti italiani* [1645 circa], a cura di Franco Arato, Padova, Antenore, 2021, p. 469.

GIUSTO FONTANINI, *Biblioteca dell'eloquenza italiana*, a cura di Apostolo Zeno, Venezia, Giambattista Pasquali, 1753, tomo I, pp. 260-261.

GUGLIELMO VOLPI, *Un cortigiano di Lorenzo il Magnifico (Matteo Franco) ed alcune sue lettere*, «Giornale Storico della Letteratura italiana», vol. XVII, fasc. 49, 1891, pp. 229-276.

GUGLIELMO VOLPI, *Luigi Pulci. Studio biografico*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. XXII, fasc. 64-65, 1893, pp. 1-64.

GUGLIELMO VOLPI, *Una nota di libri posseduti da Lorenzo il Magnifico*, «Rivista delle Biblioteche e degli Archivi» 11, 1900, pp. 89-90.

A. DELLA TORRE, *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*, Firenze, Tip. Carnesecchi e figli, 1902.

M. BERNOCCHI, *Le monete della Repubblica fiorentina*, I, *Il Libro della Zecca*, a cura di R. Fantappiè, Firenze 1974, pp. 332, 339, 342.

LORENZO DE' MEDICI, *Lettere*, I, *1460-1474*, a cura di R. Fubini, Firenze 1977, pp. 35 s.

PAOLO ORVIETO, *Crisi e decadenza del Pulci*, in IDEM, *Pulci medievale. Studi sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma, Salerno Editrice, 1978, pp. 213-243.

R. FUBINI, *Ficino e i Medici all'avvento di Lorenzo il Magnifico*, in «Rinascimento», s. II, n. XXIV, 1984, pp. 3-52, poi in ID., *Quattrocento fiorentino. Politica, diplomazia, cultura*, Pisa, Pacini, 1996, pp. 235-282.

ARMANDO FELICE VERDE O. P., *Lo Studio fiorentino 1473-1503. Ricerche e documenti*, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1973, poi Firenze, Olschki, 1994^2 (*ad indices*).

R. FUBINI, *Ancora su Ficino e i Medici*, in «Rinascimento», s. II, n. XXVII, 1987, pp. 275-291, poi in ID., *Quattrocento fiorentino. Politica, diplomazia, cultura*, Pisa, Pacini, 1996, pp. 283-301.

D. E. RHODES, *Gli annali tipografici fiorentini del secolo XV*, Firenze, Olschki, 1988.

FRANCESCO DI MATTEO CASTELLANI, *Ricordanze*, a cura di G. Ciappelli, Firenze, Olschki, 1992-1995 (*ad indices*).

G. CIAPPELLI, *Una famiglia e le sue ricordanze. I Castellani di Firenze nel Tre-Quattrocento*, Firenze 1995 (*ad indices*).

MICHAEL ROCKE, *Forbidden Friendships Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, Oxford, Oxford university press, 1997 (su Pulci p. 198 e p. 317).

LORENZ BÖNINGER, *Ricerche sugli inizi della stampa fiorentina (1471-1473)*, in «La Bibliofilia», CV, 2003, pp. 225-248.

MARIO MARTELLI, *Lorenzo De' Medici e il* Morgante, in «Interpres», XXIII, 2004, pp. 250-252.

LORENZ BÖNINGER, *Un* cantare d'Orlando *della Valdelsa*, in *Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il Morgante*, cit., pp. 39-48.

L. BÖNINGER, *Niccolò di Lorenzo della Magna and the Social World of Florentine Printing, ca. 1470–1493*, Cambridge, Harvard University Press, 2021.

24. Saggi su questioni specifiche:

C. ROSSELLI DEL TURCO, *La poesia cavalleresca italiana e il Morgante di Luigi Pulci*, «Rivista Universale», 1874.

ARTURO GRAF, *Margutte*, in «Il Margutte», I, 1, poi in «La Domenica del Fracassa», II, 7, 15 febbraio 1885, infine in «La letteratura», I, 15 giugno 1887.

F. FÒFFANO, *La rotta di Roncisvalle nella letteratura romanzesca italiana del Cinquecento*, in «Il Propugnatore», vol. XX, parte I, 1887, pp. 193-250, 395-422; parte II, pp. 165-201.

TITO ALLIEVI, *Il tipo di Margutte*, in «Analecta», 1890, pp. 13-14.

GIOVANNI TANCREDI, *La figura di Carlomagno nel Morgante Maggiore*, Napoli, Ferdinando Bideri, 1891.

F. FÒFFANO, *Rinaldo da Montalbano nella letteratura romanzesca italiana*, «La Scintilla», V, 5, 1891, pp. 19-70 (poi Venezia, Tip. EX, Cordella, 1891).

RICCARDO TRUFFI, *Di una probabile fonte del "Margutte"*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. XXII, fasc. 64-65, 1893, pp. 200-209.

GIUSEPPE BARONE, *Un antenato italiano di Falstaff* [su Margutte], «La vita italiana», 1894, pp. 384-388, poi Roma, Ermanno Loescher e C., 1895.

T. TRIGONA, *Margutte nel Morgante Maggiore*, Sassari, Tip. G. Gallizzi e C., 1895.

GIUSEPPE CRESCIMANNO, *A proposito di due Credi*, in «Rivista minima», anno 2, n. 26, poi Catania, Barbagallo e Scuderi, 1901 (1902^2).

GUGLIELMO VOLPI, *La Divina Commedia nel Morgante di Luigi Pulci*, «Giornale Dantesco», XI, 1903, pp. 170-174.

GUGLIELMO VOLPI, *Per me e per le relazioni tra la «Divina Commedia» e il «Morgante»*, «Giornale Dantesco», XII, 1904, pp. 75-76.

G. BOFFITO, *La leggenda degli antipodi*, *Miscellanea di studi critici in onore di Arturo Graf*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1903, pp. 583-601.

G. BROGNOLIGO, *La Divina Commedia nel Morgante di Luigi Pulci*, «Giornale Dantesco», XII, 1904, pp. 17-20.

A. BAUMGARTNER, *Die italienische Ritterdichtung bis auf Pulcis Morgante*, in «Stimmen aus Maria Laach», 72, 1, 1907, pp. 65-82.

E. H. WILKINS, *Margutte and the Monkey*, in «Modern Language Notes», XXII, 1907, p. 28.

S. GUGENHEIM, *Il mago Malagigi. Saggio per uno studio sopra la figura del mago nella letteratura cavalleresca italiana*, Milano, L'educazione Moderna, 1910.

RICCARDO TRUFFI, *Giostre e cantori di giostre: studi e ricerche di storia e di letteratura*, Rocca San Casciano, L. Cappelli, 1911.

G. B. MENEGAZZI, *A proposito degli antipodi nel poema del Pulci*, in «Rivista d'Italia», 16, 1, 1913, pp. 834-840, poi in ID., *L'occhio e l'anima*, Genova, Formaggini, 1914, pp. 55 ssg.

R. ZAGARIA, *Studi e polemiche su Luigi Pulci*, «Fanfulla della Domenica», 36, 12 luglio 1914.

JOHN RAYMOND SHULTERS, *Luigi Pulci and the Animal Kingdom*, Baltimore, J. H. Furst and Co., 1920.

P. RAJNA, *Morgante e Margutte in un monastero di via della Scala*, «Marzocco», 26 luglio 1925.

A. ORVIETO, *Pulci e «Morgante»*, «Marzocco», 6 novembre 1927.

GUGLIELMO VOLPI, *Introduzione* a L. PULCI, *Il Morgante. Stanze scelte e collegate e commentate*, a cura di G. Volpi, Firenze, s.d. [ma 1927].

E. ALLODOLI, *Nel quinto centenario della nascita di Luigi Pulci*, «Nuova Antologia», 1450, 16 agosto 1932, pp. 433-445.

FR. FRANCESCO SARRI O.F.M., *Nel quinto centenario della nascita di Luigi Pulci*, «Vita e Pensiero», XVIII, 23, 1932.

G. FANCIULLI, *Il centenario del Pulci*, «Illustrazione italiana», LIX, 15 agosto 1932.

D. BUFFERETTI, *Il poeta del Morgante maggiore*, «Italia letteraria», 21 agosto 1932.

D. BUFFERETTI, *Il centenario di Luigi Pulci*, «Pègaso», dicembre 1932.

G. BERZERO, *Spiriti e forme del «Morgante»*, in ID., *Nuove pagine di critica*, Chiavari, Esposito, 1933, pp. 85-98.

G. BERZERO, *Saggio di una nuova interpretazione del «Morgante»*, ivi, pp. 99-115.

G. ROTONDI, *Reminiscenze dantesche nel Pulci*, in *Rileggendo il «Morgante»*, «Convivium», VIII, 1936, pp. 422-424.

C. PELLEGRINI, *Note sul «Morgante»*, in «Rinascita», IV, (1941), 17, pp. 45-68.

C. E. MERIANO, *I due bestiari del Morgante*, in «Lingua nostra», XIII, (1952), pp. 2-3.

GIULIO VALLESE, *Il* Morgante *e l'antiumanesimo del Pulci*, «Italica», 30, 1953, 2, pp. 81-85.

GIOVANNI ORIOLI, *Il Morgante e i cantari*, in «Idea», V, 33, 16 agosto 1953, p. 2.

F. AGENO, *Ancora sui bestiari del «Morgante»*, in «Studi di filologia italiana», XIV, 1956, pp. 485-493, poi in FRANCA BRAMBILLA AGENO, *Studi lessicali*, a cura di

Paolo Bongrani, Franca Magnani e Domizia Trolli, Bologna, CLUEB, 2000, pp. 595-605.

RUGGERO M. RUGGIERI, *La serietà del* Morgante, in «Cultura Neolatina», XIX, 1959, pp. 45-67, poi in IDEM, *L'umanesimo cavalleresco italiano: da Dante al Pulci*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1962, pp. 199-223, infine in IDEM, *L'umanesimo cavalleresco italiano: da Dante all'Ariosto*, nuova edizione riveduta e ampliata, Napoli, Fratelli Conte Editori, 1977, pp. 217-241.

RUGGERO M. RUGGIERI, *La polemica del* Morgante, in «Cultura Neolatina», XX, 1960, pp. 210-232, poi in IDEM, *L'umanesimo cavalleresco italiano: da Dante al Pulci*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1962, pp. 225-251, infine in IDEM, *L'umanesimo cavalleresco italiano: da Dante all'Ariosto*, nuova edizione riveduta e ampliata, Napoli, Fratelli Conte Editori, 1977, pp. 242-268.

RUGGERO M. RUGGIERI, *I 'nomi parlanti' nel* Morgante*, nell'*Innamorato *e nel* Furioso, in *Atti e memorie del VII, congresso internazionale di scienze onomastiche*, a cura di Carlo Battisti e Carlo Alberto Mastrelli, Firenze, Istituto di glottologia dell'Università degli Studi, 1962-1963, vol. III, *Antroponimia*, a cura di Carlo Migliorini, Firenze, Istituto di glottologia dell'Università degli Studi, 1963, pp. 275-293, poi in IDEM, *L'umanesimo cavalleresco italiano: da Dante all'Ariosto*, nuova edizione riveduta e ampliata, Napoli, Fratelli Conte Editori, 1977, pp. 306-321.

EDOARDO A. LÈBANO, *Due esempi di satira antifratesca nel* Morgante, in *Studies in Honor of Tatiana Fotich*, Washington D.C., The Catholic University of America Press, 1972, pp. 203-09.

ROSSELLA BESSI, *Luigi Pulci e Lorenzo Buonincontri*, in «Rinascimento», s. II, n. XIV, 1974, pp. 289-295.

EDOARDO A. LÈBANO, *Luigi Pulci and Late Fifteenth-Century Humanism in Florence*, «The Renaissance Quarterly», 1974, vol. 27, n° 4, pp. 489-498.

E. SCARPA, *Un'ipotesi sulla morte di Margutte*, in «Filologia e critica», I (1976), pp. 138-144.

KLAUS W. HEMPFER, *Textkonstitution und Rezeption: Zum dominant komisch-parodistischen Charakter von Pulcis «Morgante», Boiardos «Orlando Innamorato» und Ariosts «Orlando Furioso»*, «Romanistisches Jahrbuch», 27, 1976, pp. 77-99.

PAOLO ORVIETO, *Differenze «retoriche» fra il «Morgante» e il «Furioso» (Per un'interpretazione narratologica del «Furioso»)*, in *Ludovico Ariosto: Lingua, stile e tradizione*, atti del congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara (12-16 ottobre 1974), a cura di Cesare Segre, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 157-174.

ANGELO BARTLETT GIAMATTI, *Headlong Horses, Headless Horsemen: An Essay on the Chivalric Epics of Pulci, Boiardo, and Ariosto*, in *Italian literature. Roots and branches: essays in honor of Thomas Goddard Bergin*, a cura di Giose Rimanelli e Kenneth John Atchity, New Haven-London, Yale University Press, 1976, pp. 265-307.

MARCO BONI, *Noterelle pulciane: il 'Morgante' e l''Aspromonte' di Andrea da Barberino*, in «Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze Morali. Rendiconti», a. 71, vol. LXV, 1976-1977, pp. 1-15.

PIERO CAMPORESI, *Calcagnantes, trufatores et malagentes. La famiglia di Margutte*, in IDEM, *Il paese della fame*, Bologna, il Mulino, 1978, pp. 53-75.

PAOLO ORVIETO, *La descriptio Anteae*, in IDEM, *Pulci medievale. Studi sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma, Salerno Editrice, 1978, pp. 48-85.

PAOLO ORVIETO, *Il cavallo perfetto*, ivi, pp. 86-105.

PAOLO ORVIETO, *Strutture descrittive ed espressive antifrastiche*, ivi, pp. 106-170.

PAOLO ORVIETO, *Ancora a proposito di Margutte*, ivi, pp. 171-212.

PAOLO ORVIETO, *Teoria e pratica letteraria nel* Morgante, ivi, pp. 284-321.

MARCO BONI, *Le Storie d'Aspromonte nella Spagna in rima e nel Morgante*, in *Charlemagne et l'épopeé romane*, Actes du VII^{e} Congrès International de la Société Rencesvals (Liège, 28 agosto-4 settembre 1976), a cura di Madeleine Tyssens e Claude Thiry, Paris, Belles Lettres (Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège, 225), 1978, t. 2, pp. 683-696.

MARK DAVIE, *Pulci's Margutte Episode Re-Examined*, «Italian Studies», XXXIII, (1978), pp. 29-55.

M. MARTELLI, *Nota a «Morgante» XX, 85 4 (con una postilla su Bartolomeo Scala e Angelo Poliziano)*, in «Interpres», III, 1980, pp. 263-269.

D. GATTI, *La 'Vita Caroli' di Donato Acciaiuoli. La leggenda di Carlo Magno in funzione di una "historia" di gesta*, Bologna, Pàtron, 1981.

ROSSELLA BESSI, *Pulci, Lucano e i «Fatti di Cesare»*, in «Interpres», IV, 1981-82, pp. 58-72.

S. CARRAI, *Il presunto ritratto di Luigi Pulci dipinto dal Ghirlandaio*, in «Interpres», IV, 1981-82, pp. 414-421, poi con il titolo *Il presunto ritratto di Luigi dipinto dal Ghirlandaio* in ID., *Le muse dei Pulci*, cit., pp. 189-199.

DANIELA DELCORNO BRANCA, *Il cavaliere dalle armi incantate: circolazione di un modello narrativo arturiano*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. CLIX, fasc. 507, 1982, pp. 353-382.

FRANCO MARTINELLI, *Gli stivali di Margutte*, in «Annali d'Italianistica», I (1983), pp. 49-54.

VITTORIO GAJETTI, *Tematica della gola e morte di Margutte*, in *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, Cuneo, Arciere, 1984, pp. 165-178.

CONSTANCE JORDAN, *The Ending of Pulci's Morgante: The Poet as Vergil's Gallus*, «Romanic Review», 1984, vol. 75, n° 4, pp. 399-413.

RUGGERO M. RUGGIERI, *Affinità di tematiche e di personaggi tra* Il Milione *e il* Morgante, in *Symposium in honorem Prof. Martì De Riquer i Morera*, Barcelona, Quaderns Crema, 1984, pp. 349-362.

S. CARRAI, *Morgante e il mito di Ercole*, in ID., *Le muse dei Pulci*, cit., pp. 95-112.

NORBERT JONARD, *La nature du comique dans le* Morgante *de Pulci*, in *Culture et société en Italie du Moyen-Âge à la Renaissance*, Hommage à André Rochon, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1985, pp. 83-101.

CONSTANCE JORDAN, *The Narrative Form of Pulci's Morgante*, «Studies in Philology», 1986, vol. 83, n° 3, pp. 303-329.

MARCO BONI, *A proposito di un personaggio del* Morgante *(«Dodone, il figliol del Danese»)*, in «Atti dell'Accademia della Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze Morali. Rendiconti», a. 79, vol. LXXIII, 1984-84, pp. 97-113.

O. VISANI, *La tecnica dell'esordio nel poema cavalleresco dai cantari all'Ariosto*, in «Schifanoia», vol. 2 1987, pp. 45-84.

A. TISSONI BENVENUTI, *Il mondo cavalleresco e la corte estense*, in *I libri di "Orlando innamorato"*, catalogo della mostra (Ferrara, Reggio Emilia e Modena, 1987-1988), Modena, 1987, pp. 13-33.

RUEDI ANKLI, *Tra la «geste» e il triangolo amoroso. Aspetti di plurivocità nel cantare VII, del «Morgante»*, «Versants», 13, 1988, pp. 67-85.

RUEDI ANKLI, *Eine Stelle aus Luigi Pulcis «Morgante» (XXII, 215-XXIII, 48) im Umfeld des 'Poema cavalleresco toscano'*, in *Ritterepik der Renaissance*, Akten des Deutsch-Italienischen Kolloquiums (Berlin, 30 marzo-2 aprile 1987), a cura di Klaus W. Hempfer, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1989, pp. 123-143.

MARIA PIA RATTI, *"Avaler la tradition": sul bestiario del* Morgante, «Lettere italiane», 42, 2, 1990, pp. 264-275.

ROSSELLA BESSI, *Il* Morgante *e il* Liombruno, «Interpres», XI, 1989, pp. 267-274.

MARIA GRAZIA DI PAOLO, *Osti e osterie nel* Morgante *del Pulci*, «Forum italicum», 24, 1, 1990, pp. 80-93.

ROSSELLA BESSI, *Santi, leoni e draghi nel 'Morgante' di Luigi Pulci*, in «Interpres», XII, 1992, pp. 57-96, poi in EADEM, *Umanesimo volgare. Studi di letteratura fra Tre e Quattrocento*, Firenze, Olschki, 2004 pp. 103-136.

G. SAVARESE, *Morgante "cum vela": Pulci e Ficino*, in *La cultura a Roma tra Umanesimo ed Ermetismo (1480-1540)*, Anzio, De Rubeis, 1993, pp. 105-11.

JEAN LACROIX, *Le Monde enchanté et désenchanté de Luigi Pulci: Le Magicien et la sorcière dans Il Morgante (1478-1483)*, in *Zauberer und Hexen in der Kultur des Mittelalters*, III, Jahrestagung der Reineke-Gesellschaft e. V. (San Malo, 5-9 giugno 1992), Greifswald, Reineke, 1994.

JEAN LACROIX, *Défense et illustration du jeu dans l'épopée-farce médicéenne de Luigi Pulci (Il Morgante Maggiore) (1483)*, «Nouvelle Revue du 16e Siecle», 1995, vol. 13, n° 2, pp. 141-163.

ALESSANDRO POLCRI, *Per un'interpretazione allegorico-morale dei primi due cantari del Morgante di Luigi Pulci*, «Interpres», XV, 1995, pp. 94-200.

R. DONNARUMMA, *Boiardo e Pulci. Per una storia dell'"Innamorato"*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana» vol. CLXXII, fasc. 557, 1995, pp. 161-212, poi rifluito in ID., *Storia dell'Orlando innamorato. Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1997, *passim*.

P. ORVIETO, *Il cantare VIII, del* Morgante*: circolazione dei modelli narrativi e tecnica compositiva*, in «Filologia e critica», XXII, (1997), n. 2, pp. 186-239, poi in *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (Da 'Orlando' al 'Quijote')*, Salamanca, Separata, 2004, pp. 111-143.

JEAN LACROIX, *L'animation animalière du Morgante maggiore (essai sur le bestiaire de Luigi Pulci)*, in *Regards sur la Renaissance italienne. Mélanges de littérature offerts à Paul Larivaille*, études réunies par Marie-Françoise Piéjus, Nanterre, Université Paris X, 1998, pp. 129-146.

R. BRUSCAGLI, L'*Innamorato', la 'Spagna', il 'Morgante'*, in *Intertestualità e smontaggi*, a cura di R. Cardini e M. Regoliosi, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 111-26.

ALESSANDRO POLCRI, *La salita del monte Olimpo e 'le lettere gran tempo scritte prima': il caso del Morgante di Luigi Pulci*, «Schede Umanistiche», n.s., 1, 1999, pp. 25-59.

ALESSANDRO POLCRI, *Rinaldo versus Orlando nel "Morgante" (cantari II, - IX)*, «Interpres», XVIII, 1999, pp. 198-215.

A. CANOVA, *Per l'inventario dei libri di Federico Gonzaga*, in «Quaderni di Palazzo Te», 6, 1999, pp. 81-84.

M. DAVIE, *Di nuovo sul riso di L. Pulci (novant'anni dopo Momigliano)*, in *Melanconia ed allegrezza nel Rinascimento*, a cura di Luisa Rotondi Secchi Tarugi, Milano, Nuovi Orizzonti, 1999, pp. 87-96.

J.-P. GARRIDO, *Le thème de la "grande bouffe" dans le* Morgant *de Luigi Pulci*, in *La table et ses dessous: culture, alimentation et convivialité en Italie, XV^e^-XVI^e^ siècles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle (Cahiers de la Renaissance italienne, 4), 1999, pp. 73-91.

D. PUCCINI, *Una fonte per Margutte*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. CLXXVII, fasc. 580, 2000, pp. 534-539.

S. CARRAI, *Linee e problemi di una lettura critica del «Morgante»*, in *«Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori». Poema e romanzo: la narrativa lunga in Italia*, a cura di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 85-95.

D. ODDENINO, *La funzione narrativa dei giganti nei poemi cavallereschi di Pulci, Boiardo e Ariosto*, in «Levia Gravia», n. 4 (2002), pp. 67-95.

MARIA CRISTINA CABANI, *Pulci e Dante: la ricerca di un modello*, in «Nuova Rivista di Letteratura italiana», vol. VI, n. 1-2, 2003, pp. 95-135, poi con il titolo *"Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore". Dante e Pulci*, in «Collection de l'ecrit», n. 10 (2005), pp. 21-53, infine con il titolo *«Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore. Pulci e Dante*, in EADEM, *L'occhio di Polifemo: studi su Pulci, Tasso e Marino*, Pisa, ETS, 2005, pp. 17-57.

R. BRUSCAGLI, *Studi cavallereschi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003.

LESLIE ZARKER MORGAN, *Pulci's Margutte: an Italian foX, revealed*, «Reinardus», 16, 2003, pp. 117-132.

GIOVANNI BÀRBERI SQUAROTTI, *Firenze in Luca e Luigi Pulci*, in «Filologia antica e moderna», 2003, 25, pp. 67-90, poi in *De Florence à Vénise. En hommage à Christian Bec*, a cura di C. Ossola e F. Livi, Parigi, Pubblications de la Sorbonne, 2006, pp. 193-212.

M. MARTELLI, *Lorenzo de' Medici e il 'Morgante'*, in «Interpres», XXIII, 2004, pp. 250-52.

DONATELLA BISCONTI, *Les Paralipomènes et le Morgant de Luigi Pulci ou l'épopée anti-héroïque*, «Arzanà», 10, 2004, pp. 127-148.

A. PERROTTA, *Lo spazio della corte: la rappresentazione del potere politico nel "Morgante" di Pulci*, in «The Italianist», n. 2 (2004), pp. 141-168.

M. MARTELLI, *Minima adnotanda II, (Andrea da Barberino, Luigi Pulci, Niccolò Machiavelli, Leon Battista Alberti, Cristoforo Landino)*, in «Interpres», XXIV, 2005, pp. 176-200.

D. BISCONTI, *Testo e pretesto nel "Morgante" di Luigi Pulci*, in *Construction/Décostruction du genre chevaleresque. Diffusion et réception du genre chevaleresque*, actes du colloque (Bordeaux, 17-18 octobre 2003) réunis par Jean-Luc Nardone, in «Collection de l'ecrit», n. 10 (2005), pp. 7-20.

EDOARDO A. LÈBANO, *Amore e donne innamorate nel "Morgante"*, in «Italica», n. 3-4 (2005), pp. 380-389.

M. VILLORESI, *Tra Andrea da Barberino e Luigi Pulci. La letteratura cavalleresca a Firenze nel Quattrocento*, in *Paladini di carta. Il modello cavalleresco fiorentino*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 8-9 maggio 2003), a cura di Marco Villoresi, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 9-30.

A. PERROTTA, *Rappresentazione corporea della creatività narrativa nel "Morgante" di Luigi Pulci*, in «Italian Studies», n. 2 (2005), pp. 147-162.

M. OLSEN, *La voce dell'autore in Pulci ed Ariosto*, in «Esperienze Letterarie», n.3/4 (2005), pp. 27-49.

A. CORSARO, *Parodia del sacro dal Medioevo al Rinascimento*, in *Gli "irregolari" nella letteratura. Eterodossi, parodisti, funamboli della parola*, atti del convegno di Catania (31 ottobre-2 novembre 2005), Roma, Salerno, 2007, pp. 63-92.

RUEDI ANKLI, *Macrostrutture e micro sequenze narrative: 'Spagna', 'Morgante', 'Ancroia'*, in *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*, atti del convegno internazionale (Zurigo, Landesmuseum, 23-25 giugno 2005), a cura di Michelangelo Picone e Luisa Rubini, Firenze, Olschki, 2007, pp. 113-125.

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

ANNALISA PERROTTA, *Magia, profezia e narrazione del vero nel Morgante di Luigi Pulci*, *Le forme della poesia*, atti dell'VIII, Congresso Adi – Associazione degli Italianisti (Siena, 22-25 settembre 2004), a cura di R. Castellana e A. Baldini, Firenze, Betti editore, 2006, t. 2, pp. 67-74.

A. CASTELLANI, *Per una rilettura dell'"Orlando furioso": intersezione di piani narrativi nei duelli incrociati alla fonte di Merlino*, in «Strumenti critici», n. 2 (2008), pp. 157-176.

A. TISSONI BENVENUTI, *Luigi Pulci, 'Morgante', III, 19, 8*, in *Filologia e Storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni*, a cura di C. Caruso e W. Spaggiari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 87-95.

ALBERTO RONCACCIA, '*Che tutti i canterin son fatti rochi'. Appunti per un seminario sul 'Morgante'*, in *«Pigliare la golpe e il lione». Studi rinascimentali in onore di Jean-Jacques Marchand*, a cura di Alberto Roncaccia, Roma 2008, pp. 293-317.

C. MARIOTTI, *Il sonno degli elefanti*, in «Italianistica», n. 1 (2009), pp. 87-92.

A. DECARIA, *Spunti per un riesame della polemica tra Pulci e Ficino*, in *Luigi Pulci e Francesco di Matteo Castellani. Novità e testi inediti da uno zibaldone magliabechiano*, Firenze, Ed. Società editrice fiorentina, 2009, pp. 209-236.

G. RAGONE, *Un gigante sotto inchiesta. Il "Morgante" del Pulci*, in ID., *Classici dietro le quinte. Storie di libri e di editori. Da Dante a Pasolini*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 55-85.

P. PALMA, *Why Did the Monkey Kill the Giant? Another Look at Margutte's Death*, in «Quaderni d'Italianistica», n. 2 (2010), pp. 35-50.

L. DEGL'INNOCENTI, *Il "Morgante" postillato da Jacopo Corbinelli alla Bibliothèque de l'Arsenal: un progetto cinquecentesco di edizione*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», n. 36 2010, pp. 71-97.

MARIA CRISTINA CABANI, *Luigi Pulci, Il* Morgante, in *L'incipit e la tradizione letteraria italiana*, vol. I *Dal Trecento al tardo Cinquecento*, a cura di Pasquale Guaragnella e Stefania De Toma, Lecce, Pensa multimedia, 2011, pp. 185-198.

L. DEGL'INNOCENTI, *Il poeta, la viola e l'incanto. Per l'iconografia del canterino nel primo Cinquecento*, in «Paragone», s. 3, LXII, n. 93-95, 2011, pp. 141-156.

C. BARBOLANI, *Un "Morgante minore" nella Biblioteca Nacional di Madrid: qualche ipotesi*, in «Studi italiani», n. 2 (2011), pp. 5-30.

ANGELO PAGLIARDINI, *Religiosità e parodia religiosa nel* Morgante *di Pulci*, in *Ridere in pianura: il comico nella letteratura padano-emiliana*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011, pp. 175-191.

G. CALDERARI, *Di alcune fonti rinascimentali dei "Cinque canti"*, in «Filologia e critica», n. 1 (2012), pp. 114-129.

ANDREA MOUDARRES, *The Giant's Heel: Treachery and Pride in Pulci's Morgante*, «Modern Language Notes», 2012, vol. 127, n° 1, pp. 164-172.

M. COLELLA, *L'episodio del liocorno: un'impresa 'eroicomica' nel pellegrinaggio gastronomico di Morgante e Margutte ("Morgante", XVIII, 188-200)*, in «Studi Rinascimentali», n. 11 (2013), pp. 49-60.

G. PALUMBO, *La* Chanson de Roland *in Italia nel Medioevo*, prefazione di Cesare Segre, Roma, Salerno Editrice, 2013.

PASCALE MOUNIER, *Morgant le geant: mise en livre et réception programmée de Pulci en France*, «Carte romanze», 2, 2, 2014, pp. 341-370.

MIRCO BOLOGNA, *«Sache que je laboure [...] avec l'âne et le bœuf». Les bravades de Margoutte dans le Morgante de Luigi Pulci*, «Cahiers du CELEC», 2014, 8, 11 [disponibile online a : http://cahierscelec.msh-lse.fr/sites/cahierscelec.msh-lse.fr/files/fichiers_joints/Mirco%20Bologna.pdf]

A. GERBI, *Da "Il riso in Luigi Pulci"* [1940-41, a cura di Andrea Canova], in «Paragone», n. 111-113 (2014), pp. 57-67.

MARIA CRISTINA CABANI, *La similitudine nel "Morgante"*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», 2016, 2, pp. 105-134.

P. ORVIETO, *Il Sosia di Luca e il Margutte di Luigi*, in IDEM, *Pulci. Luigi e una famiglia di poeti*, Roma, Salerno Editore, 2017, pp. 71-78.

GIUSEPPE LEDDA, *Retorica proemiale e autorappresentazione del poeta nel "Morgante" di Luigi Pulci*, «Studi e problemi di critica testuale», 95, 2017, pp. 91-126.

GIUSEPPE LEDDA**,** *La navigazione come metafora testuale nei poemi epico-cavallereschi: da Pulci ad Ariosto,* «Italianistica», XLVI, 3, 2017, pp. 67-87.

PINA PALMA, *The Devil and the Mirror: Pulci's Theology*, in *Luigi Pulci in Renaissance Florence and beyond*, cit., pp. 31-50.

MARIA CRISTINA CABANI, *'... e tutto il prato di pecore è pieno' (*Morgante, *XX, 37): Dalla similitudine alla metafora*, in *Luigi Pulci in Renaissance Florence and beyond*, cit., pp. 129-162.

ALESSIO DECARIA, *Rhetoric of Insult in Luigi Pulci's* Morgante, in *Luigi Pulci in Renaissance Florence and beyond*, cit., pp. 73-127.

LINDA L. CARROLL, *Luigi Pulci and the Invention of Renaissance Irreverence*, in *Luigi Pulci in Renaissance Florence and beyond*, cit., pp. 181-208.

N. CATELLI, *La scimmia nello specchio. Il proemio del Morgante e la morte di Margutte*, in «Studi Rinascimentali», n. 16, 2018, pp. 25-40.

FRANCESCO BRENNA, *Intertestualità nel* Morgante*: l'episodio di Florinetta nel cantare XIX*, «Italianistica», XLVII, 1, 2018, pp. 83-98.

ANNALISA PERROTTA, *Menzogne, verità e Cassandre tra* Morgante *e* Furioso, in «*Dreaming Again on Things Already Dreamed» 500 Years of "Orlando Furioso" (1516-2016)*, a cura di Marco Dorigatti e Maria Pavlova, Oxford, Peter Lang, 2019, pp. 31-57.

ANDREA MOUDARRES, *The Enemy within the Walls: Treachery, Pride, and Civil Strife in Pulci's* Morgante, in *The Enemy in Italian Renaissance Epic. Images of Hostility from Dante to Tasso*, Newark, University of Delaware Press, 2019, pp. 43-74.

MAURIZIO MAZZONI, *Maugis e Malagigi: il mago-ladro dalla Chanson de geste ai poemi cavallereschi*, «Schifanoia», 2019, N. 56-57, pp. 23-37.

ROBERTO GALBIATI, *Il gigante Morgante tra comicità e serietà*, in «Studi e problemi di critica testuale», 98, 2019, 1, pp. 137-152.

LUCA MAZZONI, *Lucrezia Tornabuoni fra Lorenzo, Poliziano e Pulci*, in *Memoria poetica: questioni filologiche e problemi di metodo*, atti del convegno (Università di Genova, 15-16 novembre 2017), a cura di Giuseppe Alvino, Marco Berisso, Irene Falini, Genova, Genova University Press, 2019, pp. 121-132 (su Pulci pp. 123-125), poi con il titolo *Intertestualità esterna*, in L. TORNABUONI, *Storia di*

Hester e Vita di Tubia, a cura di Luca Mazzoni, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2020, pp. 27-44 (su Pulci pp. 27-37).

MARCO VILLORESI, *Le voci di Pulci, poeta*-performer, in *Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il Morgante*, cit., pp. 167-188.

MAURIZIO MAZZONI, *Il personaggio di Malagigi nel* Morgante, in *Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il Morgante*, cit., pp. 219-234.

ANNALISA PERROTTA, *"Boschi" e "boschetti" nel* Morgante *di Luigi Pulci: poesia, magia, tradizione*, in *Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il Morgante*, cit., pp. 235-254.

ANNALISA PERROTTA, *«Alla mia vela aggiugnerò alcun ferzo». Politica e poetica nel* Morgante *di Luigi Pulci*, in «Chroniques italiennes», serie web, 38, 1, 2020, pp. 1-22.

GIUSEPPE SANGIRARDI, *L'inconscio in piazza. Pulci, Dante e il diavolo*, in «Chroniques italiennes», serie web, 38, 1, 2020, pp. 23-47.

DONATELLA BISCONTI, *Le* Morgante *entre poésie collaborative et allégorie religieuse*, in «Chroniques italiennes», serie web, 38, 1, 2020, pp. 49-72.

RAFFAELE RUGGIERO, *Roland à Florence*, in «Chroniques italiennes», serie web, 38, 1, 2020, pp. 74-85.

GABRIELE BUCCHI, *Dalla predestinazione divina alla benedizione del lettore: Pulci e il tempo*, in «Chroniques italiennes», serie web, 38, 1, 2020, pp. 87-112.

PAOLO ORVIETO, *Lettura allegorica del* Morgante, «P.R.I.S.M.I.», 1, 2020, pp. 9-28.

MATTEO RESIDORI, *«Non si perde servigio mai nessuno». Gratitudine, amicizia e giustizia nel* Morgante, «P.R.I.S.M.I.», 1, 2020, pp. 29-51.

SABINA LONGHITANO, *Una rivalutazione della presenza del Morgante nel Furioso*, in *De Dante a Camilleri. Estudios de literatura y cultura italiana*, a cura di S. Longhitano e F. Ibarra, México, UNAM y Cátedra Extraordinaria Italo Calvino, 2020, pp. 25-53.

MATTEO RESIDORI, *Pro bono bonum: i piaceri della reciprocità nel* Morgante, in *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, a cura di Stefano Brugnolo, Ida Campeggiani, Luca Danti, Firenze, Franco Cesati, 2021, pp. 399-415.

GIUSEPPE SANGIRARDI, *Appunti sul narratore tra Pulci e Ariosto*, in *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*, a cura di Stefano Brugnolo, Ida Campeggiani, Luca Danti, Firenze, Franco Cesati, 2021, pp. 433-448.

ALESSIO DECARIA, *«El si butta per zerto un bel poltron»: Luigi Pulci a Milano*, in *Rinascimenti in transito a Milano (1450-1525)*, a cura di G. Baldassari, G. Barucci, S. Carapezza, M. Comelli, Milano, Università degli Studi di Milano, 2021 («Quaderni di Gargnano», Fuori collana, 1), pp. 57-93.

PAOLO ORVIETO, *Andrea da Barberino e Luigi Pulci*, in IDEM, *Le storie di Andrea da Barberino*, Roma, Aracne, 2020, pp. 233-263.

LUCA MAZZONI, *Tobia in Luigi e Antonia Pulci: citazioni poligenetiche?*, in L. TORNABUONI, *Storia di Hester e Vita di Tubia*, a cura di Luca Mazzoni, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2020, pp. 87-90.

PAOLO ORVIETO, *Il* Morgante*, l'*Orlando *laurenziano e Andrea da Barberino*, Roma, Salerno, 2022.

25. Sul 'secondo *Morgante*':

P. RAJNA, *La rotta di Roncisvalle nella letteratura cavalleresca italiana*, in «Il Propugnatore», vol. III, parte II, 1870, pp. 384-409; ivi, vol. IV, parte I, 1870, pp. 52-78, 333-390; parte II, pp. 53-133, poi riuniti in P. RAJNA, *La rotta di Roncisvalle nella letteratura cavalleresca italiana*, Bologna, Tipografia Fava e Garagnani, 1871, e ora in IDEM, *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, a cura di Guido Lucchini, Roma, Salerno, 1998, vol. I, pp. 190-369 (sul *Morgante* le pp. 325-369).

GIOVANNI RICAGNI DA CASTELLAZZO, *La fioritura epica francese nel Medio evo e la Chanson de Roland comparata coi poemi italiani che trattano la rotta di Roncisvalle*, «Il Propugnatore», X-XI, 1877-78, poi Bologna, Tipi Fava e Garagnani, 1877.

BERNARDO SANVISENTI, *L'Astarotte viaggiatore nel Pulci ed un suo probabile fonte*, «La Biblioteca delle Scuole Italiane», s. II, VIII, 15 ottobre 1898, pp. 13-17 [rec. di PIO RAJNA in «Rassegna bibliografica della Letteratura italiana», VII, 1, 1899, pp. 2-8].

BERNARDO SANVISENTI, *Sul poema di Uggeri il Danese*, in «Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino», s. II, t. 50, 1900, pp. 151-226 [alle pp. 190-195 raffronto fra Astarotte e Borgone del Danese].

A. SORRENTINO, *Astarotte e la cultura di Luigi Pulci*, Cava dei Tirreni, Di Mauro, 1919.

U. BISCOTTINI, *Il meraviglioso del Morgante*, «Giornale di politica e di letteratura», VII, 1931, pp. 11-12 [su Astarotte e i giganti]

E. A. LEBANO, *I Miracoli di Roncisvalle e la presunta ortodossia del diavolo-teologo Astarotte nel «Morgante»*, in «Italica», XLVI (1959), pp. 120-134.

DIETER KREMERS, *Rinaldo und Odysseus. Zur Frage der Diesseitserkenntnis bei L. Pulci und D. Alighieri*, Heidelberg, Winter, 1966 [«Studia romanica», X].

RUGGERO M. RUGGIERI, *Da Baligante ad Antea e da Roncisvalle a Parigi*, in IDEM, *L'umanesimo cavalleresco italiano: da Dante al Pulci*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1962, pp. 253-265, poi in IDEM, *L'umanesimo cavalleresco italiano da Dante all'Ariosto*, nuova edizione riveduta e ampliata, Napoli, Fratelli Conte Editori, 1977, pp. 269-282.

PAOLO ORVIETO, *Per un'interpretazione allegorico-polemica dei cantari XXIV-XXVIII*, in IDEM, *Pulci medievale. Studi sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma, Salerno Editrice, 1978, pp. 244-283.

S. CARRAI, *Il giudizio universale nel "Morgante"*, in «Rinascimento», s. II, n. XVIII, 1978, pp. 3-58, poi in ID., *Le muse dei Pulci*, cit., pp. 113-172.

M. MARTELLI, *10 chiose al XXIV, cantare del* Morgante, in *Come l'uom s'etterna. Beiträge zur Literatur,- Sprach- und Kunstgeschichte Italiens und der Romania*, Festschrift für Erich Loos zum 80. Geburtstag, a cura di Giuliano Staccioli, Irmgard Osols-Wehden, Berlino, Berlin Verlag Spitz, 1994, pp. 159-177.

RUEDI ANKLI, *L'enigma del cantare XXIV, del 'Morgante' di Luigi Pulci*, in «Italian Culture», n. 14 (1996), pp. 47-57.

C. DEL POPOLO, *Nota a* Morgante, *XXVIII, 153-155*, in «Intepres», XVI (1997), pp. 286-294.

ROSSELLA BESSI, *Nota a «Morgante» XXV, 190 7*, in «Interpres», I, 1978, pp. 304-305.

F. BAUSI, *La 'Carlias' di Ugolino Verino*, in *Paladini di carta. Il modello cavalleresco fiorentino*, cit., pp. 161-173.

M. DAVIE, *Biography and Romance. The "Vita Caroli Magni" of Donato Acciaiuoli and Luigi Pulci's "Morgante"*, in *The Spirit of the Court*, Selected Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society (Toronto, 1983), a cura di G.S. Burgess e R.A. Taylor, Cambridge-Dover, 1985, pp. 137-152.

F. BAUSI, *L'epica tra latino e volgare*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico: politica, economia, cultura e arte*, atti del convegno di studi (Firenze-Pisa-Siena, 5-8 novembre 1992), Firenze, Pacini, 1996, pp. 357-373.

LORENZ BÖNINGER, *Notes on the last years of Luigi Pulci (1477-1484)*, «Rinascimento», n. XXVII, 1987, pp. 259-271.

M. SIMONETTA, *Le avventure di un condottiero: Roberto da Sanseverino e Luigi Pulci*, in ID., *Rinascimento segreto. Il mondo del Segretario da Petrarca a Machiavelli*, Milano, Franco Angeli, 2004, pp. 197-210.

EDOARDO FUMAGALLI, *Ricciardetto alle piramidi*, in *Laurentia laurus: per Mario Martelli*, a cura di Francesco Bausi e Vincenzo Fera, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2004, pp. 433-452.

A. 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 Isabella Becherucci, Simone Giusti, Natascia Tonelli, Lecce, Pensa multimedia, 2012, pp. 299-339.

S. CARRAI, «*Sento di lungi chiamarmi col corno»: la Rotta di Roncisvalle come finale del* Morgante, in *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, atti del convegno internazionale di Zurigo (6-8 maggio 2014), a cura di Johannes Bartuschat e Franca Strologo, Ravenna, Longo, 2016, pp. 145-151.

STEFANO CARRAI, *La morte di Orlando nel* Morgante, in *Luigi Pulci in Renaissance Florence and beyond*, cit., pp. 163-179.

JO ANN CAVALLO, *The Ideological Battle of Roncevaux: The Critique of Political Power from Pulci's* Morgante *to Sicilian Puppet Theatre Today*, in *Luigi Pulci in Renaissance Florence and beyond*, cit., pp. 209-231.

CRISTINA MONTAGNANI, *La conclusione del Morgante e la tradizione canterina italiana*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 2019, vol. 22, n° 1, p. 93-131.

CRISTINA MONTAGNANI, *'Era di Spagna molta giente venuta': i cantari di tradizione spagnola alla prova del poema cavalleresco*, «Italian Studies», 2019, 74, 2, pp. 118-129.

CRISTINA MONTAGNANI, *Gli ultimi cinque cantari del* Morgante *e la tradizione italiana delle vicende di Spagna*, in *Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il Morgante*, cit., pp. 209-218.

LUCA ZIPOLI, *Da «comedìa» a «tragedìa»: lingua e stile del secondo* Morgante, in *Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il Morgante,* cit., pp. 113-138.

SUSANNA GAMBINO LONGO, *Giocosa, fantastica, erudita: la geografia del* Morgante *(e di una possibile fonte del viaggio di Rinaldo ed Astarotte)*, in «Chroniques italiennes», serie web, 38, 1, 2020, pp. 113-140.

26. Sul *Ciriffo Calvaneo*:

FRANCESCO SAVERIO QUADRIO, *Della storia e ragione di ogni poesia*, Milano, Francesco Agnelli, 1749, tomo IV, *Le cose all'Epica appartenenti*, libro II, pp. 584-585.

VITTORIO ROSSI, *Il Quattrocento*, in *Storia letteraria d'Italia scritta da una Società di Professori*, Milano, Vallardi, 1898, vol. VII, (sul *Ciriffo* pp. 309-310), poi 1933[2], pp. 436-438, infine ID., *Il Quattrocento,* aggiornamento a cura di Rossella Bessi, introduzione di Mario Martelli, Padova, Piccin Nuova Libraria, 1992, pp. 666-667.

LAURA MATTIOLI, *Luigi Pulci e il "Ciriffo Calvaneo"*, Padova, Tipografia Soc. Sanavio e Pizzati, 1900.

ITALIANO MARCHETTI, *Collaborazione di poeti in un poema quattrocentesco*, «Lettere italiane», 4, 1953, pp. 105-120;

ID., *Sulla "gionta" al "Ciriffo Calvaneo"*, in «Rinascimento», n. V, 1954, pp. 81-103.

RUEDI ANKLI, *Un problema di attribuzione sempre aperto: il 'Ciriffo Calvaneo'*, in *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte, Musicologia, Letteratura*, atti del seminario di Ascon (30 settembre-5 ottobre 1992), a cura di O. Besomi e C. Caruso, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1994, pp. 259-304.

M. VILLORESI, *Le muse cavalleresche dei fratelli Pulci: il 'Ciriffo Calvaneo' e il 'Morgante'*, in *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, 2000, pp. 111-35.

PAOLA MORENO, *Il* Ciriffo Calvaneo *dei fratelli Pulci e il* Libro del Povero Avveduto, in *Convergences médiévales: épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, a cura di Nadine Henrard, Paola Moreno e Martine Thiry-Stassin, Bruxelles, De Boeck Université (Bibliothèque du Moyen Âge, 19), 2001, pp. 357-366.

G. BUCCHI, *Un poema cavalleresco tra Quattro e Cinquecento: il Ciriffo Calvaneo di Luca e Luigi Pulci*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, atti del convegno (Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005), a cura di A. Canova e P. Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, pp. 153-168.

MARCO PARRETTI, *Di un'ulteriore, possibile fonte del Furioso: il* Ciriffo Calvaneo *di Luigi Pulci*, «Schifanoia», 34-35, 2008, pp. 239-248.

M. PARRETTI, *Una sola musa per il "Ciriffo Calvaneo"*, in «Paragone», n. 84-86 (2009), pp. 102-118.

M. VILLORESI, *Panoramica sui poeti performativi d'età laurenziana*, in «Rassegna europea di Letteratura italiana», n. 34 (2009), pp. 11-33.

P. MORENO, *L'"altro" Pulci. Il Ciriffo Calvaneo e la collaborazione poetica*, in *Tradizione epica e cavalleresca in Italia*, a cura di Claudio Gigante e Giovanni Palumbo, Bruxelles, P. Lang, 2010, pp. 229-246.

A. BENIVIENI, *Massima: il Ciriffo Calvaneo a teatro: un'inedita tragedia del cod. F.N. 2.1.91 della Biblioteca nazionale centrale di Firenze*, a cura di Fabio Bertini, Roma, Bulzoni, 2014.

P. ORVIETO, *Il Ciriffo Calvaneo*, in IDEM, *Pulci. Luigi e una famiglia di poeti*, Roma, Salerno Editore, 2017, pp. 135-150.

P. ORVIETO, *Rilettura del Ciriffo Calvaneo*, in «Interpres», XXXIX, 2021, pp. 1-44.

27. Sulla *Confessione*:

GUGLIELMO VOLPI, *Luigi Pulci. Studio biografico*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. XXII, fasc. 64-65, 1893, pp. 1-64 (edizione del testo pp. 55-64).

S. CARRAI, *La datazione della Confessione e le tracce della polemica fra Luigi Pulci e il Savonarola*, in «Interpres», II, 1979, pp. 213-229, poi con il titolo *La datazione della Confessione e le tracce della polemica fra Luigi e il Savonarola* in ID., *Le muse dei Pulci*, cit., pp. 173-187.

M. VILLORESI, *Tra autobiografia e confessione*, in *Luigi Pulci in Renaissance Florence and beyond*, cit., pp. 13-30.

P. ORVIETO, *La Confessione*, in IDEM, *Pulci. Luigi e una famiglia di poeti*, Roma, Salerno Editore, 2017, pp. 245-248.

M. VILLORESI, *1484. L'ultima confessione di Luigi Pulci*, in *Scritture dell'intimo. Confessioni, diari, autoanalisi*, a cura di M. Villoresi, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, pp. 17-44.

28. Sul *Vocabolista*:

GIOVANNI M. PIAZZA, *Luigi Pulci, il vocabolista*, in *Il Codice di Leonardo da Vinci nel castello Sforzesco*, a cura di Pietro C. Marani e Giovanni M. Piazza, Milano, Electa, 2006, p. 95.

BARBARA FANINI, *Luigi Pulci, "Vocabolista"*, in *La Biblioteca di Leonardo*, a cura di Carlo Vecce, Firenze, Giunti, 2021, pp. 369-370.

29. Sulla *Giostra*:

G. VOLPI, *Le stanze per la giostra di Lorenzo de' Medici*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. XVI, fasc. 46-47, 1890, pp. 361-367.

R. TRUFFI, *Ancora delle «Stanze per la Giostra di Lorenzo de' Medici»*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. XXIV, fasc. 70-71, 1894, pp. 187-201.

G. VOLPI, *Di nuovo delle «Stanze» per la Giostra di Lorenzo de' Medici*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. XXXII, fasc. 94-95, 1898, pp. 365-369.

CESARE CAROCCI, *La Giostra di Lorenzo de' Medici messa in rima da Luigi Pulci*, Bologna, Zanichelli, 1899.

MARK DAVIE, *Luigi Pulci's* Stanze per la giostra: V*erse and Prose Accounts of a Florentine Joust of 1469*, «Italian Studies», 44, 1989, 1, pp. 41-58.

PAOLA VENTRONE, *La giostra "romanza" di Lorenzo del 1469*, in *Le tems revient – 'l tempo si rinuova: feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 8 aprile-30 giugno 1992), a cura di Paola Ventrone, Milano, Silvana, 1992, pp. 167-187.

P. ORVIETO, *La Giostra*, in IDEM, *Pulci. Luigi e una famiglia di poeti*, Roma, Salerno Editore, 2017, pp. 125-135.

30. Sui *Sonetti*:

B. CROCE, *Napoli nelle descrizioni dei poeti. Luigi Pulci*, in «Napoli nobilissima», II, 1893, pp. 175-176, poi con il titolo *I toscani e la satira contro i napoletani*, in I-

DEM, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1962, pp. 256-257.

CARLO PELLEGRINI, *Un sonetto alla burchiellesca inedito di Luigi Pulci*, in «Rassegna bibliografica della Letteratura italiana», XXII, 1914, pp. 283-284.

F. BRAMBILLA AGENO, *Per l'edizione dei sonetti di Matteo Franco e di Luigi Pulci*, in *Tra latino e volgare. Per Carlo Dionisotti*, a cura di Gabriella Bernardoni Trezzini et al., Padova Atenore, 1974, vol. I, pp. 183-210.

PAOLO ORVIETO, *Analisi del sonetto «Oh, ti dia iddio zaine a bocché»*, in IDEM, *Pulci medievale. Studi sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma, Salerno Editrice, 1978, pp. 13-47.

S. CARRAI, *Due inediti e un raro di Luigi Pulci* [su *Com'hai tu crudel Morte, un sì bel viso* e *Qui iace el Pachierotto*], in «Interpres», III, 1980, pp. 158-192 (sui sonetti pp. 158-168), poi con il titolo *Due poesie inedite di Luigi Pulci* in ID., *Le muse dei Pulci*, cit., pp. 85-94.

PAOLO ORVIETO, *A proposito del sonetto «Costor che fan sì gran disputazione» e dei sonetti responsivi*, in «Interpres», IV, 1981-1982, pp. 400-413.

STEFANO CARRAI, *Due schede per i sonetti di Luigi Pulci e di Matteo Franco*, «Interpres», IV, 1981-1982, pp. 391-399, poi con il titolo *Schede per i sonetti di Luigi e del Franco* in ID., *Le muse dei Pulci*, cit., pp. 75-84.

PAOLO ORVIETO, *Uno scandalo del '400: Luigi Pulci ed i sonetti di parodia religiosa*, in «Annali d'Italianistica», 1 (1983), pp. 19-33.

DOMENICO DE ROBERTIS, *Viatico per Lorenzo de' Medici* [sul sonetto XLI *Per quel che antica fama ci riporta*], Pisa, Cursi, 1992.

DANILO ROMEI, *Analisi del sonetto «In principio era buio, e buio fia» di Luigi Pulci*, «Nuovo Rinascimento» (www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/didattic/html/romei/pulci198/indice.htm), immesso in rete il 25 settembre 1995.

P. ORVIETO, *Luigi Pulci, deuX, sonnets autographes*, in *La Renaissance italienne. Peintres et poètes dans les collections genevoises*, sous la direction de M. Jeanneret et M. Natale, Genève, Skira, 2006, pp. 182-184.

A. DECARIA – M. ZACCARELLO, *Il ritrovato "codice Dolci" e la costituzione della vulgata dei "sonetti" di Matteo Franco e Luigi Pulci*, in «Filologia italiana», n. 3, 2006, pp. 121-154.

A. DECARIA, *Il Pulci ritrovato e nuove ipotesi sul "Libro dei Sonetti"*, in «Bollettino storico della Svizzera italiana», CXI (2008), pp. 247-281.

M. ZACCARELLO, *Continuità e specificità nella tradizione a stampa dei* «Sonetti iocosi & da ridere» *di Matteo Franco e Luigi Pulci*, in «Tipofilologia», 1, 2008, pp. 105-27.

P. ORVIETO, *Due sonetti autografi di Luigi Pulci del fondo Bodmer*, in *«Pigliare la golpe e il lione». Studi rinascimentali in onore di Jean-Jacques Marchand*, a cura di Alberto Roncaccia, Roma 2008, pp. 263-274.

A. DECARIA, *Luigi Pulci e Francesco di Matteo Castellani. Novità e testi inediti da uno zibaldone magliabechiano*, Firenze, Ed. Società editrice fiorentina, 2009.

MICHELANGELO ZACCARELLO, *The Tenzone between Matteo Franco and Luigi Pulci in the Context of Renaissance Vituperium: Notes on Language and Intertextuality*, in *Luigi Pulci in Renaissance Florence and beyond*, cit., pp. 51-72.

P. ORVIETO, *I Sonetti*, in IDEM, *Pulci. Luigi e una famiglia di poeti*, Roma, Salerno Editore, 2017, pp. 151-181.

ALESSIO DECARIA, *«Pulcin, i' t'ho rinvolto nel capecchio». Luigi Pulci, Matteo Franco, la tenzone*, in *Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il Morgante*, cit., pp. 147-166.

31. Sulle altre opere 'minori':

FRANCESCO NOVATI, *Due sonetti alla burchiellesca di Luigi Pulci* [*Un giorno venne a maestro vezzano; Un Pedagogo ch'avea il becco giallo*], in *Miscellanea nuziale Rossi-Teiss* (Trento, 25 settembre 1897), Bergamo, Istituto Italiano di Arti Grafiche, 1897, pp. 447-452.

F. FLAMINI, *Versi in morte di Giuliano de Medici [1478]*, in «Il Propugnatore», n. s., vol. II, parte I, 1889, pp. 315-334 [sul *Morale mandato a Madonna Lucretia da Luigi Pulci per la morte di Giuliano* presente nelle rime del Bellincioni nella raccolta milanese del 1493 e attribuito al Pulci da un manoscritto marucelliano].

F. FLAMINI, *Pulci o Bellincioni?*, in «Il Propugnatore», n. s., vol. II, parte II, 1889, pp. 184-191 [sul *Morale mandato a Madonna Lucretia da Luigi Pulci per la morte di Giuliano*]

G. VOLPI, *Le frottole di Luigi Pulci*, Firenze, Tip. Galileiana, 1912.

D. DE ROBERTIS, *Un nuovo ritmo nenciale in un manoscritto fiorentino della prima età di Lorenzo*, in «Studi di filologia italiana», XXI, 1963, pp. 201-215, poi ID., *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 137-147.

M. MARTELLI, *La tradizione manoscritta dell'«Uccellagione di starne»*, in «Rinascimento», n. V, 1956, pp. 51-85.

D. DE ROBERTIS, *Supplementi all'Epistolario del Pulci*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. CXXXIV, fasc. 408, 1957, pp. 548-569.

F. AGENO, *Una nuova lettera di Luigi Pulci a Lorenzo de' Medici*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. CXLI, fasc. 433, 1964, pp. 103-110.

D. DE ROBERTIS, *Due altri testi della tradizione nenciale*, in «Studi di filologia italiana», XXV, 1967, pp. 109-153, poi in ID., *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 148-173.

F. AVON ALBORINI, *Per il testo della «Beca da Dicomano»*, in «Studi e problemi di critica testuale», XI, 1975, pp. 26-50.

VITO R. GIUSTINIANI, *Il testo della «Nencia» e della «Beca» secondo le più antiche stampe*, Firenze, Olschki, 1976.

F. MAGNANI, *Trasgressività e "basso corporeo" nella 'Nencia' e nella 'Beca'*, in «Interpres», III, 1980, pp. 255-262.

S. CARRAI, *Due inediti e un raro di Luigi Pulci* [sulla novella], in «Interpres», III, 1980, pp. 158-192 (sulla novella pp. 169-192) poi con il titolo *La novella di Luigi*, in IDEM, *Le muse dei Pulci*, cit., pp. 53-74.

M. CICCUTO, *Registri parodici e collocazione della «Beca da Dicomano»*, in «Italianistica», VI, 1977, 2, pp. 264-280.

P. ORVIETO, *In margine all'edizione e commento delle opere minori di Luigi Pulci*, in «Interpres», VI, 1985-1986, pp. 91-123.

P. ORVIETO, *Nota (e ammenda) a Luigi Pulci, 'Da poi che 'l lauro', vv. 128-32*, in «Interpres», VII, 1987, pp. 219-220.

ROSSELLA BESSI, *Nota a Luigi Pulci, "Lettere", XIV*, «Interpres», XIII, 1993, pp. 289-299.

M. SIMONETTA, *Lettere "in luogo di oraculi": quattro autografi dispersi di Luigi Pulci e di (e a) Niccolò Machiavelli*, in «Interpres», XXI, 2002, pp. 291-301.

N. MARCELLI, *Due nuovi testimoni della 'Novella di Seleuco e Antioco'*, in «Interpres», XXIV, 2005, pp. 201-14.

S. CARRAI, *La maniera rusticale nella cerchia di Lorenzo de' Medici*, in IDEM, *L'usignolo di Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Roma, Carocci, 2006, pp. 35-51.

A. DECARIA, *Notizie su Luigi Pulci in uno zibaldone colocciano*, in «Interpres», XXVIII, 2009, pp. 255-265.

P. ORVIETO, *Le poesie minori*, in IDEM, *Pulci. Luigi e una famiglia di poeti*, Roma, Salerno Editore, 2017, pp. 87-124.

32. Sulle traduzioni del *Morgante*:

ALBERT N. MANCINI, *The English Face of Pulci. A Foreword to Joseph Tusiani's "From Pulci's* Morgante, «Forum Italicum», 18, 1, 1984, pp. 117-122.

RUEDI ANKLI, *Fierabras, Morguan, Pantagruel* [sulle traduzioni francesi in prosa], in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di Simone Albonico, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1996, pp. 151-173.

MARCELLO CICCUTO, *Una traduzione francese del "Morgante"*, in «Italianistica», n. 3 (2004), pp. 184-185.

KENNETH JOHN ATCHITY, *Renaissance Epic in English*, «Italica», 50, 3, 1973, pp. 435-439.

EDOARDO A. LÈBANO, *Tusiani translator of Pulci's* Morgante, in *Joseph Tusiani: poet, translator, humanist. An international homage*, a cura di Paolo A. Giordano, West Lafayette, Indiana, Bordighera Incorporated, 1994, pp. 233-263.

REMO CESERANI, *Morgante sbarca in America: Tusiani grande 'vocabolista'*, «Italica», 76, 1, 1999, pp. 98-102.

LESLIE ZANKER MORGAN, *Tusiani's Morgante*, in «Forum Italicum», 2000, 1, pp. 287-293.

FOLKE GERNERT, *El contrafactum del Credo en el Morgante de Luigi Pulci y en la traducción castellana de Jerónimo Aunés*, in *De la literatura caballeresca al Quijote*, a cura di Juan Manuel Cacho Blecua, Zaragoza, Prensas universitarias 2007, pp. 201-232.

EDOARDO A. LÈBANO, *L'arte del tradurre: Joseph Tusiani traduttore del* Morgante, in *Joseph Tusiani tra le due sponde del'oceano*, a cura di Antonio Motta e Cosma

Siani, San Marco in Lamis, Istituto d'Istruzione secondaria superiore "Pietro Giannone" («Centro documentazione Leonardo Sciascia/Archivio del Novecento»), 2007, pp. 395-401.

CRISTINA TINELLI, *Margins and challenges of Italian-American Studies: the role of translation in Joseph* Tusiani's *poetics*, tesi di dottorato, a.a. 2009-2010 [sul *Morgante* pp. 125-170].

FRANCESCO MONTORSI, *Traitement des noms propres dans la traduction de* Morgante il Gigante, in «Le francais preclassique: 1500-1650», vol. XVI, 2014, pp. 173-188.

ERIKA GUERRIERO, *Il Morgante di Luigi Pulci nella traduzione valenzana di Jerónimo de Aunés: l'incontro picaresco tra Morgante e Margutte*, in «Anuario de estudios filológicos», vol. 38, 2015, pp. 109-121.

33. Sulla fortuna del poema:

UGO FOSCOLO, *Narrative and Romantic Poems of the Italians*, «Quarterly Review», XLII, 30, aprile 1819, pp. 486-556 (su Pulci pp. 509-525), poi (originale francese con traduzione inglese a fronte) in IDEM, *Saggi di letteratura italiana*, a cura di Cesare Foligno, Firenze, Le Monnier, 1958 [«Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo», vol. XI, parte 2], pp. 2-199 (su Pulci pp. 64-113). L'estratto su Pulci è stato tradotto in italiano come *Di Luigi Pulci e del Morgante Maggiore* in L. PULCI, *Morgante Maggiore*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, s.d. [1930 circa], vol. I, pp. 10-31.

STENDHAL, *Roma* [24 settembre 1827], Roma-Torino, RouX, e Viarengo, 1906, p. 76.

GIOVANNI TANCREDI, *Il Margutte del Pulci, il Cingar del Folengo e il Panurgo del Rabelais*, in *Atti del congresso internazionale di scienze storiche* (Roma, 1-9 aprile 1903), Roma, Tipografia della R. Accademia dei Lincei, 1904, vol. IV, *Atti della Sezione III: Storia della letteratura*, pp. 227-239.

VINCENZO JOVINE, *L'Astarotte di Luigi Pulci e il Mefistofele di W. Goethe*, «Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei», 18, 1908, pp. 482-517.

EDMONDO SOLMI, *Niccolò Perotti, Luigi Pulci e gli studi autodidattici di Leonardo da Vinci*, Roma, «Rivista d'Italia», XIII, 1, 1910, pp. 392-447.

EDMONDO SOLMI, *Nuovi contributi alle fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. LVIII, fasc. 174, 1911, pp. 297-357 (su Pulci pp. 328-352).

A. SORRENTINO, *Due battesimi nella poesia cavalleresca*, in «Rassegna critica della letteratura italiana», 1913, pp. 57-63 [su Pulci in Tasso, confronto tra la battaglia di Marcovaldo e Orlando e quella di Clorinda e Tancredi].

B. F. BART, *Aspects of the Comic in Pulci and Rabelais*, «Modern Language Quarterly», 11, 1951, pp. 156-163.

K. H. HARTLEY, *Rabelais and Pulci*, «Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association», 1958, vol. 9, pp. 71-78.

MARCEL TETEL, *Pulci et Rabelais: A Revaluation*, «Studi francesi», 1965, vol. 9, pp. 89-93.

C. SEGRE, *Appunti sulle fonti dei «Cinque canti»*, in *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 97-109 (su Pulci pp. 108-109).

WALERIAN PREISNER, *Sulla fortuna del «Morgante» in Italia e in Europa*, in *Mélanges de littérature comparée et de philologie offertes à Mieczyslaw Brahmer*, Warszawa, PWN, Edition Scientifiques de Pologne, pp. 409-418.

RUGGERO M. RUGGIERI, *Foscolo "inglese" studioso e critico dei poemi narrativi e romanzeschi italiani dal Pulci al Tasso*, in *Atti dei convegni foscoliani* (Milano, febbraio 1979), Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato-Libreria dello Stato, 1988, vol. II, pp. 501-47.

L. CAPRA, *Per la datazione dei «Cinque canti» dell'Ariosto*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. CLI, fasc. 474, 1974, pp. 278-295 (su Pulci pp. 291-293).

P. L. CERISOLA, *Il problema critico dei «Cinque canti»*, in *Studi sull'Ariosto*, a cura di E. N. Girardi, Milano, Vita e Pensiero, 1977, pp. 147-186

S. CARRAI, *Primi appunti sulle presenze pulciane nell'*Innamorato, in *Tipografie e romanzi in Val Padana fra Quattro e Cinquecento*, atti delle giornate di studio (Ferrara, 11-13 febbraio 1988), a cura di Riccardo Bruscagli e Amedeo Quondam, Modena, Panini, 1992, pp. 107-116.

F. W. KENT, *An Early Reference to Luigi Pulci's* Morgante *(August 1478)*, in «Rinascimento», s. II, n. XXXIII, 1993, pp. 209-211.

C. BOLOGNA, *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, Torino, Einaudi, 1994, 2 voll.

G. MASI, *La sfortuna dell'*Orlando Innamorato*: cultura e filologia nella «riforma» di Lodovico Domenichi*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento.* Atti del convegno internazionale di studi (Scandiano - Modena – Reggio Emilia - Ferrara, 13-17 settembre 1994), a cura di G. Anceschi e T. Matarrese, Padova, Antenore, 1998, 2 voll., vol. II, pp. 943-1020.

F. PIGNATTI, *La morte di Sveno ("Gerusalemme liberata" VIII, 5-40) e la tradizione epico-cavalleresca medievale* [su Pulci in Tasso], in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. CLXXVIII, fasc. 583, 2001, pp. 363-403.

C. BARBOLANI, *Ni "caballero sentado" ni "pastor": sobre la traducción española del* Morgante, «Boletín Menéndez Pelayo», 80, 2004, pp. 131-141.

F. W. KENT, *Unheard Voices from the Medici Family Archive in the Time of Lorenzo de' Medici*, in *Rituals, Images and Words. Varietes of Cultural Expression in Late medieval and Early Modern Europe*, a cura di Francis William Kent e Charles Zika, Turnhout, Brepols, 2005, p. 400.

G. RAGONE, *Un gigante sotto inchiesta. Il "Morgante" del Pulci*, in ID., *Classici dietro le quinte. Storie di libri e di editori. Da Dante a Pasolini*, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 55-85.

ROMAIN DESCENDRE, *La biblioteca di Leonardo*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto e G. Pedullà, vol. I, Einaudi, Torino, 2010, p. 592-595.

STEFANO NICOSIA, *Una lettura del poema comico in ottave attraverso il Morgante di Luigi Pulci*, in *La letteratura degli Italiani 3. Gli Italiani della letteratura*, Atti del XV, Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (ADI), Torino, 14-17 settembre 2011, a cura di Clara Allasia, Mariarosa Masoero, Laura Nay, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2012, pp. 1815-1825.

PAOLO TANGANELLI, *La prima sortita di Don Chisciotte e il Morgante (cantari I-III)*, in *Le vie dell'epica ispanica*, a cura di Paolo Pintacuda, Lecce, Pensa Multimedia, 2014, pp. 307-317.

ERIKA GUERRIERO, *Il Morgante di Luigi Pulci nella traduzione valenzana di Jerónimo de Aunés: l'incontro picaresco tra Morgante e Margutte*, «Anuario de estudios filológicos», 38, 2015, pp. 109-121.

STEFANO NICOSIA, *La funzione "Morgante": persistenze e variazioni nel genere comico in ottave tra Cinque e Settecento*, Bruxelles, PIE Lang, 2015.

STEFANO JOSSA, *All'ombra di Ariosto. Lodovico Domenichi editore dell'«Orlando Innamorato» e del «Morgante»*, in «Bollettino Storico Piacentino», XC, 1, 8, 2015, pp. 120-138.

ANDREA TALARICO, *Preliminari su Aretino e Pulci: l'influenza del "Morgante"*, «Scaffale Aperto», 2017, 8, pp. 35-52.

CARLO VECCE, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma, Salerno Editrice, 2017, p. 163.

RODOLFO MAFFEIS, *"Ladro, bugiardo, ostinato, ghiotto": un nuovo* ricordo *dal "*Morgante*"* [su Leonardo e il *Morgante*], in «Raccolta Vinciana», 38 (2019), pp. 1-11.

GIOVANNA RIZZARELLI, *'Fortuna ogni ora più diversa': The Reception of Boiardo's* Inamoramento de Orlando *and Pulci's* Morgante, «Italian Studies», 74, 2, 2019, pp. 113-117.

COSIMO BURGASSI-ELISA GUADAGNINI, *Il campione dei 'moderni'. Note sul* Morgante *nel Vocabolario degli Accademici della Crusca (1612, 1623)*, in «Italian Studies», 74, 2, 2019, pp. 186-196.

PAOLA MANNI-BARBARA FANINI, *Dall'Abacho al Morgante. Leonardo e i suoi primi libri*, in «Rivista di Letteratura italiana», XXXVII, 2, 2019, pp. 85-94.

STEFANO NICOSIA, *Palinsesti pulciani. Il* Morgante *tra tradizione e tradimento,* «Italian Studies», 2019, 74, 2, pp. 197-207.

JANE E. EVERSON, *Pulci e il* Morgante *nel* Mambriano *di Francesco Cieco*, in *Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il Morgante*, cit., pp. 255-270.

MARCO VERSIERO, *1482: Leonardo in transito, da Firenze a Milano* [su Leonardo e Luigi Pulci], in *Rinascimenti in transito a Milano (1450-1525)*, a cura di G. Baldassari, G. Barucci, S. Carapezza, M. Comelli, Milano, Università degli Studi di Milano, 2021 («Quaderni di Gargnano», Fuori collana, 1), pp. 95-122.

34. Edizioni illustrate del *Ciriffo*:

LUCA PULCI, *Ciriffo Calvaneo*, Venezia, Manfredo Bonelli, circa 1492 [unica copia conosciuta Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 689].

LUCA PULCI, *Cyriffo Cauaneo,* Impreso in Firenze adi. iiii. di Dicembre. M. D. VIII. Ad petitione di ser Piero Pacini da Pescia [unica copia conosciuta Venezia, Fon-

dazione Giorgio Cini, 856, 1508]: 1 xilografia grande nel frontespizio, altre 28 nel testo prima dei cantari.

35. Edizioni illustrate del *Morgante*:

LUIGI PULCI, *Morgante maggiore*, Bonelli da Monferrato,Venezia, 1494.

LUIGI PULCI, *Morgante maggiore*, Firenze, Tubino, 22 gennaio 1500 (= 1501).

LUIGI PULCI, *Morgante maggiore*, Venezia, Sessa, 1502.

LUIGI PULCI, *Morgante maggiore*, Venezia, Bonelli, 1507.

LUIGI PULCI, *Morgante maggiore*, Venezia, Nicolò Aristotile de' Rossi detto Zoppino, 1530-1531.

LUIGI PULCI, *Morgante maggiore*, Venezia, Girolamo Scoto, 1545.

LUIGI PULCI, *Morgante maggiore*, Venezia, Comin da Trino, 1546.

LUIGI PULCI, *Morgante maggiore*, Firenze, Sermartelli, 1574 (poi 1606).

LUIGI PULCI, *Morgante maggiore*, Venezia, Antonio Zatta, 1784 (collana del Parnaso italiano).

Il Morgante maggiore. Poema eroicomico di Luigi Pulci, narrato da Eugenio Treves, illustrato da Mario Zampini, Torino, UTET, 1935.

Il Morgante maggiore. Poema eroicomico di Luigi Pulci, narrato da Paolo Nalli, illustrato da Mario Zampini, Torino, UTET, 1953.

Storia meravigliosa di un buon gigante (Il Morgante Maggiore), illustrazioni di Eugenio Bardzki, Torino, Paravia, 1951.

Il Morgante maggiore. Poema eroicomico di Luigi Pulci, narrato da Paolo Nalli, illustrato da Giuseppe Riccobaldi, Torino, UTET, 1960 (poi 1987[2]).

L. PULCI, *El famoso Morgante, nella versione di Modena*, a cura di Marzio Pieri e Luana Salvarani, con un invio di Marco Albertazzi e 12 disegni di Giovanni Tamburelli, Lavis, La finestra, 2008.

M. CICARÈ, *Le avventure del gigante Morgante*, Castiglione del Lago (PG), Edizioni Di, 2012.

36. Sulla fortuna visiva del *Morgante*:

P. KRISTELLER, *Early Florentine Woodcuts*, London, 1897.

I. NARDI, *Istorie della città di Firenze*, Firenze, Le Monnier, 1888, p. 92.

D. JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'*Orlando Furioso [1991], Milano, Bruno Mondadori, 1999.

La vita nei libri. Edizioni illustrate a stampa del Quattro e Cinquecento della Fondazione Giorgio Cini, catalogo a cura di Marino Zorzi, Venezia, Edizioni della Laguna, 2003, soprattutto pp. 252-254 [sul *Ciriffo Calvaneo*] e pp. 259-260 [sul *Morgante*].

A. TURA, *Osservazioni su due incunaboli fiorentini*, in «Gutenberg-Jahrbuch», vol. LXXIX, 2004, pp. 75-76.

«Tra mille carte vive ancora». Ricezione del Furioso tra immagini e parole, a cura di Lina Bolzoni, Serena Pezzini, Giovanna Rizzarelli, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2011.

Le sorti d'Orlando:illustrazioni e riscritture del Furioso, a cura di Daniela Caracciolo, Massimiliano Rossi, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2013.

A. TORRE, *Illustrando i* Cinque canti, in *L'*Orlando furioso *nello specchio delle immagini*, direzione scientifica di Lina Bolzoni, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 2014, pp. 227-262.

Orlando furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi, catalogo della mostra (Ferrara, 24 settembre 2016-8 gennaio 2017), Ferrara, Fondazione Ferrara arte, 2016, sul *Morgante* pp. 140-141.

Galassia Ariosto. Il modello editoriale del Furioso *dal libro illustrato al web*, convegno internazionale, (Pisa, Scuola Normale Superiore, 26-27 Maggio 2016).

N. CATELLI, *Le faville del battaglio. Sulle edizioni illustrate del Morgante*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX, Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017, pp. 1-21.

37. Sulla fortuna di Pulci nel Novecento:

A. SAVINIO, *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di A. Tinterri, introduzione di A. Giuliani, Milano, Adelphi, 1995.

P. NORI, *Paolo Nori riscrive il Morgante di Luigi Pulci*, Milano, BUR Rizzoli, 2016.

E. CAVAZZONI, *Storia naturale dei giganti*, Parma, Guanda, 2007.

G. MANGANELLI, *Un'allucinazione fiamminga. Il Morgante maggiore raccontato da Manganelli*, a cura di Graziella Pulce, Roma, Socrates, 2006.

L. PULCI, *Il gigante Morgante e il paladino Orlando*, riscrittura del testo e apparato didattico a cura di Luisa Mirone, Torino, Società editrice internazionale, 2001.

S. NICOSIA, *Riscritture del romance nel Secondo Novecento italiano*, Between, II, 4, 2012, pp. 1-19.

S. NICOSIA, *Le lenti del cavalleresco nel Secondo Novecento*, in «Quaderni del 900», 12 (2012), pp. 21-30.

G. MANGANELLI, *Sapientissime sgangheratezze*, in «Quaderni folenghiani», anno 2004-2005, n. 5, pp. 115-117.

G. CELATI, *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice* (precedentemente apparso su «Prévue»), in ID., *Finzioni occidentali* [1975], Torino, Einaudi, 2001.

E. CAVAZZONI, *Guida agli animali fantastici*, Parma, Guanda, 2011.

E. CAVAZZONI, *Introduzione* a *Luigi Pulci e quattordici cantari*, scelta e introduzione di Ermanno Cavazzoni, Apparati di Daniela Marcheschi, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2000.

G. MANGANELLI, *Quei mascalzoni di Pulci e Stendhal*, «Il Messaggero», 20 aprile 1986, poi in ID., *Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 1994.

P. ITALIA, *«Leggevamo e studiavamo molto»: Alberto e Giorgio de Chirico alla Braidense*, in *Origine e sviluppi dell'arte metafisica. Milano e Firenze 1909-1911 e 1919-1922*, Atti del convegno di studi (Milano, Palazzo Greppi, 28-29 ottobre 2010), pp. 11-25.

G. DE CHIRICO – A. SAVINIO, *Ricordi e documenti*, a cura di E. P. Baldacci e G. Roos, Bologna, Bora, 1999, in particolare p. 264.

G. DE CHIRICO, *Memorie della mia vita*, Rizzoli, Milano 1962, p. 64.

A. SAVINIO, *Luigi Pulci* [1951], in *Il Quattrocento*, a cura della Libera cattedra di Storia della Civiltà Fiorentina, Sansoni, Firenze 1954, pp. 93-114, poi in *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di Paola Italia, Milano 2004, pp. 1543-1566.

ANTONIO TRIENTE, *Savinio lettore di Pulci*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX, Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017 [online a http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896].

ELENA SANTAGATA, *Il poema cavalleresco nel Novecento: Calvino e Giuliani*, «Forum Italicum», 51, 2017, 3, pp. 669-682.

ALESSANDRO GIAMMEI, *(Quick)Silver Masters: Modern and Post-Modern Revivals of Quattrocento Chivalric Poems*, in «Italian Studies», 74, 2, 2019, pp. 208-218.

DAVIDE SAVIO, *Il mondo si legge all'incontrario. La materia cavalleresca nel Novecento*, Novara, Interlinea, 2020.

Morgante e Margutte, spettacolo con David Riondino e Dario Vergassola, all'interno della rassegna «*Le donne, i cavallier, l'arme gli amori*»*: il canto del Rinascimento italiano*, a cura di Sergio Maifredi e prodotto dal Teatro Pubblico Ligure, 74ª Estate Fiesolana, Teatro romano di Fiesole, 5 agosto 2021 ore 21.15.

LUCA ZIPOLI, *Il cantastorie e l'enigma: Giorgio Manganelli lettore di Luigi Pulci*, in «Italianistica», LI, 4, 2022 [di prossima pubblicazione]

38. Strumenti informatici utili:

www.edit16.iccu.sbn.it [Edit 16]

www.bibliotecaitaliana.it [Biblioteca italiana]

www.data.cerl.org/istc [Incunabula Short Title Catalogue]