

N° 38 série web (1/2020)

CHRONIQUES ITALIENNES



Université de la Sorbonne Nouvelle

Comité scientifique

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

Comité de rédaction

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

Directeur de publication

Matteo RESIDORI

Secrétaires de rédaction

Carlo Alberto GIROTTO, Ada TOSATTI

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

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

SOMMAIRE

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

Études réunies par Matteo Residori

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

Mélanges modernes et contemporains

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

**«ALLA MIA VELA AGGIUGNERÒ ALCUN FERZO»
POLITICA E POETICA
NEL *MORGANTE* DI LUIGI PULCI**

Il *Morgante* di Luigi Pulci è un'opera profondamente legata al clima culturale e politico fiorentino che l'ha prodotta, alla biografia e al carattere del suo autore.¹ La voce autoriale nel *Morgante* è una costruzione modellata sull'immagine pubblica di sé che Pulci intende proporre e che è naturalmente sensibile ai cambiamenti della sua posizione all'interno dell'*entourage* mediceo, delle relazioni con i diversi protagonisti, del giudizio politico su determinati accadimenti. La costruzione della figura dell'autore nel *Morgante*, però, ha a che fare anche con lo specifico modo in cui Pulci modella la rappresentazione della propria creatività nella sua opera, nei suoi vari aspetti, quello linguistico e quello narrativo, e nel rapporto con le fonti. In questo saggio mi propongo di esplorare la relazione che nel

¹ Gli studi che ragionano sul rapporto tra la biografia di Pulci e la sua opera sono ormai molti: sulla politica culturale medicea tra gli anni Sessanta e Settanta, si veda Mario Martelli, *Firenze*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. II, *L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 5-201 (alle pp. 28 e segg.); Id., *Letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni Sessanta*, Firenze, Le Lettere, 1996; Paolo Orvieto, *Pulci medievale*, Roma, Salerno editrice, 1978, pp. 244-283; Stefano Carrai, *Morgante*, in *Letteratura italiana. Le Opere. Dalle origini al Cinquecento*, vol. 1, Torino, Einaudi, 1992, pp. 769-789; Alessio Decaria, *Luigi Pulci e Francesco di Matteo Castellani. Novità e testi inediti da uno zibaldone magliabechiano*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2009; Id., *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. 299-340; Federica Signoriello, *Pulci and Ficino: rethinking the Morgante (cantos XXIV-XXV)*, in *Rivista di studi italiani*, XXXV,1 (2017), pp. 80-127.

Morgante unisce la speciale declinazione della voce autoriale pulciana, la rappresentazione della creatività, il rapporto con le fonti (e dunque con il genere letterario), il rapporto con la committenza: nella relazione tra questi quattro elementi, tenterò di dimostrare che, a dispetto della grande frattura del cantare 23, al *Morgante* può essere restituita un'unità di intenti che poggia sulla fitta relazione tra le parti, in particolare tra i cantari 1 e 28.

Quando la materia di Francia approda alla letteratura colta italiana, non consegna alla penna di grandi autori solo una storia e dei personaggi propri di una lunga tradizione di testi per lo più anonimi, recitati dalla voce dei cantimpanca, riscritti innumerevoli volte, in prosa e in ottave. Insieme alla materia cavalleresca, gli autori devono confrontarsi anche con uno specifico rapporto con i testi della tradizione e una peculiare declinazione del ruolo autoriale: Domenico De Robertis ha definito lo stesso trascrittore di cantari come un rielaboratore, disposto ad intervenire sul testo «con propositi non modestamente emendativi, richiesti dalle condizioni dell'originale, ma di collaborazione». Il trascrittore/rifacitore interviene anche

attraverso sostituzioni e interpolazioni di ottave, circostanze, episodi, per un bisogno di amplificazione di illustrazione, di coloritura, elegiaca o drammatica, o per intrusione di materia estranea, per riorganizzazione e utilizzazione diversa di elementi narrativi o descrittivi; operando, per lo più, su materiale prefabbricato, su dei *tòpoi*: frasi o immagini o cadenze, situazioni, digressioni, ornamenti.²

L'assenza di un autore e la percezione del testo come parte di un patrimonio narrativo modificabile e adattabile alle diverse esigenze comunicative, che però al contempo deve rispettare vincoli interni legati al genere, al sistema dei personaggi e delle storie possibili, alle attese del pubblico, consentono di definire il rapporto con la tradizione, con le figure autoriali precedenti (compositori, trascrittori, rielaboratori, canterini...), come un rapporto di «collaborazione». Il poema pulciano è a pieno titolo parte della 'filiera': «Lo stesso *Morgante* del Pulci prese avvio come rifacimento di un poema messo in rima nemmeno tanto prima. E il

² Domenico De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, v, *Il Quattrocento e l'Ariosto*, a cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Firenze, Sansoni, 1988, pp. 369-817, p. 452.

Morgante non è che un esempio di come la collaborazione fosse uno stimolo all'inventare, a guardare oltre il testo».³

Pulci (come anche, per quanto diversamente, Boiardo) esercita la facoltà di mescolare e alterare la materia tradizionale; allo stesso tempo la sua azione si configura anche come una esplorazione e uno svelamento dei meccanismi che regolano la narrazione cavalleresca: la riflessione metanarrativa accompagna il racconto delle vicende dei paladini e sta alla base del processo irreversibile di rinnovamento del genere.

L'«erta» e la «piana»: la rappresentazione della creatività tra norma e trasgressione

Il rapporto che Pulci instaura con le fonti, siano esse l'*Orlando* o le *Spagne*, può essere descritto con l'immagine di due forze in tensione: da una parte la fonte richiama un assetto di storie, personaggi, aspettative, forme testuali e pratiche di composizione poetica; dall'altra, il carattere della creatività pulciana tende a usare la lingua per fini espressivi, a forzare il limite della norma letteraria. Le due forze trovano espressione testuale l'una nella dimensione iperbolica della lingua e in modo speciale nel personaggio di Morgante e nella sua dimensione verticale;⁴ l'altra in immagini usate specie in zone liminari del testo (incipit dei cantari, cantari I e XXVIII) che richiamano una dimensione orizzontale e l'aggiunta e giustapposizione di elementi narrativi disomogenei.

Un passo che descrive molto bene la tensione tra le due forze (quella creativa e iperbolica, verticale, e quella rispettosa delle forme, dei vincoli legati al genere, orizzontale) è il vanto di Morgante nel cantare II.⁵ Il gigante

³ *Ibidem*.

⁴ Sull'iperbole nel *Morgante*, si veda il saggio di Ruedi Ankli, *Morgante iperbolico. L'iperbole nel Morgante di Luigi Pulci*, Firenze, Olschki, 1974.

⁵ Ankli descrive il vanto di Morgante come quello più «interessante e ricco di elementi comici ed incisivi sul piano narrativo» e che «costituisce senz'altro un forte elemento di *parodia* nel poema, e inoltre un *rinnovamento dell'elemento topico in chiave comica*» (p. 349, corsivo mio); commenta il passo come un esempio di vanto ipotetico, inseribile all'interno di una serie di rovesciamenti e scambi di ruolo: in effetti qui Morgante propone di tornare nell'inferno dopo essere sfuggito a un castello incantato da un diavolo (p. 200). Il battaglio e il vanto, sostiene Ankli, sono due elementi stabili del ritratto di Morgante fino al cantare VII (*ibid.*, p. 201).

ha appena sconfitto un diavolo e liberato un castello da una maledizione. L'impresa gli dà occasione per pronunciare il suo vanto, nel quale dichiara il desiderio di andare all'inferno e «sbucarne» tutti i diavoli:

Se si potessi entrar di qualche loco,
ché nel mondo è certe bocche, si dice,
dove e' si va, che di fuor gettan fuoco,
e non so chi v'andò per Euridice,
io stimerei tutti i diavol poco.
Noi ne trarremo l'anime infelice;
e taglierei la coda a quel Minosse,
se come questo ogni diavol fosse;

e pelerò la barba a quel Caron
e leverò della sedia Plutone;
un sorso mi vo' far di Flegeton,
e inghiottir quel Fregiàs con un boccone;
Tesifo, Aletto, Megera e Ericon
e Cerbero ammazzar con un punzone;
e Belzebù farò fuggir più via
ch'un dromedario non andre' in Soria.

Non si potrebbe trovar qualche buca?
Tu vi vedresti il più bello spulezzo,
pur che questo battaglia vi conduca;
e mettimi a' diavoli poi in mezzo. –
Rispose Orlando: - E' non vi si manuca,
Morgante mio; noi vi faremo lezzo,
e nell'entrar ci potremo anco cuocere:
dunque l'andata starebbe per nuocere.

Quando tu puoi, Morgante, ir per la piana,
non cercar mai né l'erta né la scesa,
o di cacciare il capo in buca o in tana:
andian pur per la via nostra distesa. – (II 38-41, 4)⁶

Se Morgante incarna la creatività pulciana, il suo vanto apre a infinite possibilità narrative e costituisce un modo per forzare i limiti della norma.⁷

⁶ Le citazioni dal *Morgante* sono tratte dall'edizione a cura di Franca Ageno, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1994.

questa è rappresentata attraverso l'immagine della piana, la via distesa, mentre la dimensione di Morgante è quella verticale: innanzitutto per l'altezza smisurata del personaggio, poi per il riferimento continuo al "basso" legato al cibo, all'atto di mangiare («sorso», «boccone», «e' non vi si manuca»); per lo slittamento tra la dimensione corporea dell'ingurgitare, e quella ctonia delle «bocche» infernali sul terreno, che gettano fuori fuoco (anche il movimento segna la verticalità, il cibo che scende a partire dalla bocca verso il basso, il fuoco, che dalle profondità risale fino alle bocche, alla superficie; Morgante vorrebbe «sbucare» i diavoli). L'episodio del castello incantato ha ricevuto attenzione in quanto costituisce una delle prime imprese di Morgante. In particolare Alessandro Polcri ha sottolineato il significato iniziatico del percorso, che termina con la sconfitta del diavolo e il battesimo del gigante: all'interno del percorso iniziatico, Polcri sottolinea quattro tappe o elementi simbolicamente rilevanti: il castello incantato, il cibo vietato, la discesa *ad inferos* e il battesimo e il rito dell'acqua.⁸ È interessante notare che sia l'elemento della discesa per liberare le anime, quasi Morgante fosse un nuovo Orfeo, o un *alter Christus*, sia la sfera del cibo tornano anche nel vanto, che amplifica la dimensione verticale e insiste sull'aspetto letterario della connessione con riferimenti letterari e culturali precisi

Il riferimento ad Orfeo («e non so chi v'andò per Euridice») e la menzione delle figure istituzionali dell'Inferno dantesco consente di interpretare la «piana» anche in senso traslato, come norma letteraria.⁹ Andare oltre la fonte, «guardare oltre il testo», riprendendo le parole di De Robertis, implica il confronto con la tradizione più alta, la *Commedia*, o con l'incarnazione stessa della pratica poetica e dei suoi misteriosi effetti, Orfeo.¹⁰ Orlando riconduce all'ordine e costituisce una figura di controllo;

⁷ Sull'interpretazione di questo passo, si veda anche Annalisa Perrotta, *Rappresentazione corporea della creatività narrativa nel Morgante di Luigi Pulci*, in «Italian Studies», 60, 2, 2005, pp. 147-162 (alle pp. 151-153).

⁸ Alessandro Polcri, *Luigi Pulci e la Chimera. Studi sull'allegoria nel Morgante*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2010, pp. 149-175.

⁹ Nel suo studio sull'intertestualità tra l'opera dantesca e il *Morgante*, Cabani parla per questo passo di «assieppamento di rime forti di origine dantesca», come quelle in *-uca* (*buca : conduca : manuca*, con ripresa di *Inf.* XXXII 125-127) e in *-ezzo* (*spulezzo : mezzo : lezzo*, con ripresa di *Inf.* X 134-136): Maria Cristina Cabani, *L'occhio di Polifemo. Studi su Pulci, Tasso e Marino*, Pisa, ETS, 2005, pp. 20-21.

¹⁰ Per una diversa lettura dell'episodio e del vanto in chiave allegorica si veda Constance Jordan, *Pulci's Morgante. Poetry and History in Fifteenth-Century Florence*, Washington,

ma la possibilità eversiva del battagliaio di Morgante è comunque ben presente; da qui la tensione costante tra norma ed eccedenza, tra orizzontale e verticale.

La dimensione orizzontale è propria della metafora dell'opera-nave e della scrittura come navigazione (la navigazione si muove, appunto, su un piano orizzontale).¹¹ Nell'ottava da cui è tratta la citazione nel titolo, significativamente in apertura dell'ultimo cantare del *Morgante*, il XXVIII, la dimensione orizzontale della metafora nautica è messa in tensione da altri elementi di verticalità: i monti mitici connessi alla poesia, Elicona e Parnaso, e Pegaso, il cavallo alato:

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 Clìo:
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. (XXVIII 3)

La menzione di Parnaso, l'allusione all'Elicona attraverso il ricordo di Pegaso (che vi aveva fatto scaturire una fonte con un colpo di zoccolo), rimanda a *Paradiso* I 16-17 e in un certo senso ne fornisce una interpretazione (Dante si limita a menzionare i due gioghi di Parnaso, senza specificare il monte Elicona, intendendo però che «l'un giogo» è abitato dalle muse):

O buono Appollo, all'ultimo lavoro
fammi del tuo valor sì fatto vaso,
come dimandi a dar l'amato alloro.
Infino a qui l'un giogo di Parnaso
assai mi fu; ma or con amendue
m'è uopo entrar ne l'aringo rimaso. (Dante, *Paradiso*, I 16-17)

London and Toronto, Associated University Presses, 1986, pp. 75-76.

¹¹ Sulla metafora della navigazione nel *Morgante*, si veda il saggio di Giuseppe Ledda, *La navigazione come metafora testuale nei poemi epico-cavallereschi: da Pulci ad Ariosto*, in «Italianistica», XLVI 3, 2017, pp. 67-87, in particolare pp. 70-74.

La ripresa del passo dantesco, che invoca Apollo all'inizio del *Paradiso*, costituisce una spinta all'innalzamento, alla verticalità. Come nel caso del dialogo Orlando-Morgante, però, nel poema pulciano c'è di nuovo una negazione della dimensione verticale (lì Orlando invitava a «ir per la piana» qui Pulci dichiara che non invocherà le Muse).¹² All'interno di un atteggiamento di modestia in sede incipitaria, si dichiara dunque la rinuncia all'invocazione delle divinità (non chiedo l'aiuto di Parnaso, non chiedo l'aiuto delle sorelle di Pegaso) e così la dimensione verticale viene nuovamente negata, a favore di quella orizzontale, alla quale si rivolgono «la voglia e il desio» di aggiungere ancora più forza alla navigazione.¹³ L'autore dice che «mentre io batto i marinai e sferzo / alla mia vela aggiugnerò alcun ferzo»; per “ferzo” si intende «un telo che cucito con altri forma la vela».¹⁴ Nella pianificazione del cantare di cui l'ottava è una anticipazione programmatica, questa immagine sembra indicare una procedura compositiva fatta di aggiunte e giustapposizioni, che Pulci ha ragione di seguire soprattutto nella seconda parte del poema, a partire dalla frattura esibita del cantare 23: al poema costruito secondo un canovaccio tradizionale viene giustapposta la narrazione dell'attacco di Antea a Parigi e della rotta di Roncisvalle. La giustapposizione è stata variamente descritta: si tratta di due parti assemblate in una, ma che in realtà costituiscono opere differenti? Oppure l'esibizione della frattura risponde a ragioni rappresentative più complesse, e non compromette del tutto la possibilità di considerare il poema unitario?¹⁵ A guardare bene, il procedimento

¹² Colloca la ripresa dantesca all'interno del processo di autodefinizione della voce autoriale Cabani, *L'occhio*, cit., p. 28.

¹³ Ledda nota nell'endiadi «la voglia e 'l desio» un'allusione alla fine della *Commedia*: «ma già volgeva il mio disio e 'l velle» (*Par.*, XXXIII, 143). Per Dante, però, era Dio a «volgere» il «disio e 'l velle» del protagonista, mentre per Pulci la scrittura dell'ultimo cantare è affidata al narratore stesso, che diviene «motore» della navigazione poetica, incitando i rematori e ampliando la vela. Ledda, *La navigazione*, cit., p. 71.

¹⁴ Ageno, *ad loc.*, p. 1059.

¹⁵ Il poema è diviso in due parti da una vistosa cesura, che interrompe la narrazione delle avventure di Rinaldo e Fuligatto all'ottava 48 del cantare XXIII. L'interruzione e l'annuncio di un'«altra fantasia» (XXIII, 48) sono state a lungo interpretate come la fine di un progetto e l'inizio di un nuovo poema; di «insanabile frattura» che resiste ad ogni tentativo di unificazione parlava Domenico De Robertis, *Luigi Pulci e le «domestiche muse»*, in Luigi Pulci, *Morgante e Lettere*, a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Sansoni, 1984², pp. XI-XVLI: XXXIX; nell'edizione a cura di Franca Ageno, cit., la curatrice affianca alla numerazione progressiva dei cantari una seconda numerazione a partire dal cantare 24. Si soffermano sull'esibizione voluta della frattura come parte

giustappositivo, però, coinvolge anche porzioni contenute del testo: come all'interno del cantare celebrativo di Carlo Magno (il XXVIII) si avvicinano diverse voci, diverse maschere dello stesso narratore, che compiono operazioni diverse, ancora una volta aggiunte e giustapposte.¹⁶

Il cantare XXVIII prosegue la narrazione del cantare XXVII: Gano viene punito e vengono brevemente narrate le vicende dei superstiti di Roncisvalle; si racconta poi la morte di Carlo Magno; alle sue esequie, si avvicinano il citarista Lattanzio, che racconta la vita leggendaria dell'imperatore, e Alcuino, che ne narra la vicenda storica; dopo le esequie dell'imperatore, la narrazione indugia sul suo ritratto e il suo testamento finale, e si avvia alla conclusione.

Nelle pagine seguenti cercherò di dimostrare che il cantare XXVIII costituisce una sorta di quadro sinottico del poema e stabilisce un contatto intratestuale con il primo cantare; e cercherò di sostenere che la costruzione di questa cornice, costituita per l'appunto dai fitti legami tra l'inizio e la fine del poema, porta a rileggere l'intera opera. Non sapremo forse ricostruire l'avvicinarsi dei progetti di Pulci durante la composizione del suo poema;¹⁷ ma possiamo ben argomentare che Pulci avesse intenzione di

integrante della rappresentazione Stefano Carrai, *Morgante di Luigi Pulci*, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. 1, *Dalle Origini al Cinquecento*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1992, pp. 769-789: 772-773 e Decaria, *Tra Marsilio e Pallante*, cit., pp. 299-340; Alessandro Polcri riconduce le asimmetrie e le incoerenze strutturali alle vicende compositive specifiche del *Morgante* e invita a tenere in considerazione piuttosto i tratti di unità dell'opera (Polcri, cit., pp. 241-42); parla del *Morgante* come opera aperta, che non può essere ricondotta nella sua interezza a schemi interpretativi coerenti Marco Villorosi, *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 Villorosi, Roma, Bulzoni 2005, pp. 9-30: 23). Sulla questione si veda anche Annalisa Perrotta, *Lo spazio della corte: la rappresentazione del potere politico nel Morgante di Luigi Pulci*, in «The Italianist», 24, 2004, pp. 141-168.

¹⁶ Mi pare interessante qui ricordare l'immagine dell'abito di Arlecchino, utilizzata da Giovanni Getto per descrivere l'unità estetica risultante dal rapporto di programmatica opposizione dei diversi nuclei lirici. L'intuizione di Getto, per quanto espressa soprattutto attraverso l'uso di metafore, potrebbe risultare meno evanescente di quanto è sembrato alla critica successiva. Giovanni Getto, *Studio sul Morgante*, Como-Milano, Marzorati, 1944, p. 18; Giancarlo Rati, *Luigi Pulci e la critica (1944-1984)*, in «Cultura e scuola», XXIII 91, 1984, pp. 7-24, alla p. 7.

¹⁷ Decaria, per esempio, intravede nelle avventure di Rinaldo oltre le colonne d'Ercole un progetto narrativo che Pulci aveva poi abbandonato, ma che ha lasciato traccia nella stesura del poema, forse per saldare il debito di una promessa fatta a Lucrezia Tornabuoni (come in

costruire un poema unitario e di orientarlo (almeno nella sua conclusione) a fini comunicativi specifici.

Il *Morgante* e la sua cornice

La tensione tra le due forze, la piana e l'erta, la dimensione orizzontale e la tentazione verticale costituiscono, abbiamo visto, il processo compositivo del *Morgante* e il suo rapporto con le fonti. Questa tensione è un tratto strutturante non solo all'interno del poema, ma anche nella declinazione di fatti extratestuali, come il rapporto con le "consegne" della committenza, e con le esigenze di politica culturale del tempo. Quando Pulci orienta il proprio discorso per rispondere alle richieste della committenza, operando attraverso la giustapposizione, l'aggiunta, la dimensione che prevale è, appunto, quella orizzontale. Innanzitutto perché tale dimensione è rappresentata attraverso la metafora della navigazione; poi, perché lavora per aggiunte, ferzo dopo ferzo, accostando, per esempio, la lode di Carlo Magno alla rappresentazione tradizionale del sovrano, imbelli e poco autorevole; infine perché, in modo crescente nel corso degli ultimi 5 cantari, l'autore rappresenta una dimensione cooperativa del fare poetico, di straordinaria importanza per la interpretazione complessiva dell'opera.¹⁸

La rappresentazione di Carlo Magno e della sua corte nel *Morgante* risponde a due esigenze: una politico-istituzionale e una narrativa. La centralità di Carlo nel poema viene dichiarata nel primo e nel XXVIII cantare, ma la dichiarazione, che ha spesso disorientato la critica, non ha l'intento di descrivere il contenuto di ciò che seguirà (o di ciò che è stato

Morgante XXVIII 29, 1-3: «Rinaldo a Carlo Magno un giorno disse / come e' voleva di corte partire / e cercar tutto il mondo come Ulisse»), v. Decaria, *Tra Marsilio e Pallante*, cit., p. 316.

¹⁸ Mi riferisco al ruolo di Poliziano nel cantare XXVIII, che Pulci indica come guida, compagno, speranza poetica di Firenze, colui che «fiorir farà nostro idioma» (*Mg.* XXVIII 149, 5): Decaria evidenzia l'importanza della menzione esibita di Angelo Poliziano in particolare nel cantare XXVIII e il concorso comune di entrambi i poeti nell'impresa di trovare Pallante («tanto che insieme troverem Pallante», *Mg.* XXVIII 147, 4); individua dietro l'eroe virgiliano, il giovane figlio di Evandro re degli Arcadi, vittima della guerra tra Troiani e Latini, Giuliano de' Medici, fratello di Lorenzo, rimasto ucciso nella congiura del 26 aprile 1478. L'elogio di Poliziano alla fine del cantare XXVIII conduce all'auspicio del ritorno dell'età dell'oro («che certo e' sarà presto un mondo d'auro», *Mg.* XXVIII 151, 5) nel segno della poesia e della rinascita (Decaria, *Tra Marsilio e Pallante*, cit., pp. 316-328).

raccontato, nel caso del cantare 28).¹⁹ Nel primo cantare Pulci dichiara di aver intrapreso la sua opera come gesto di obbedienza («per obedir chi sempre obedir debbe / la mente, e faticarsi in prosa e in rima», *Mg.* I 4, 2-3) e come riparazione, perché gli «increbbe» di Carlo imperatore, la cui storia è stata «male intesa e scritta peggio» (*Mg.* I 4, 4 e 8); nell'ultimo cantare, il XXVIII, ricostruisce la figura del sovrano francese, e ripercorre le principali tappe della sua storia, mescolando fonti di natura diversa e connettendo la storia di Carlo a Firenze, a se stesso e alla commissione del poema.

Come dicevamo, le prime ottave del *Morgante* e l'ultimo cantare sono uniti da numerosi fili. La connessione illustra la funzione "istituzionale" del poema: colloca il *Morgante* all'interno dell'attività culturale promossa dai Medici, che privilegiava il rapporto con la Francia; in questo ambito, nel cantare che chiude il poema, Pulci presenta se stesso come parte di un gruppo che comprende Angelo Poliziano ma anche – implicitamente – Donato Acciaiuoli, l'autore di un poema su Carlo Magno che segna la traccia della biografia di Carlo seguita da Pulci. Inoltre, la connessione tra i cantari 1-28 consente all'autore di consolidare la propria figura nel testo all'interno della tradizione letteraria e storiografica di Firenze e attraverso la riflessione sui limiti e le possibilità della sua poesia e la loro definizione. Infine, il legame tra i cantari I-XXVIII mostra la vocazione unitaria del *Morgante*, in nome dell'operazione che nel suo complesso ha portato alla scrittura del poema: non si tratta di un giudizio sulle intenzioni del poema *nel suo farsi*, piuttosto di una riproposizione del testo in chiave unitaria.

La menzione "politica" di Carlo Magno è quella che viene ripresa e rafforzata dall'*incipit* incluso nell'edizione ripolina:

QVESTO LIBRO TRACTA DI Carlo MAGNO TRADVCTO DI | latine
scripture antiche degne di auctorita & messo in rima da Luigi de Pulci
Ciptadino Fiorentino Adpetitione della nobilissima donna mona Lucretia di
Piero di Cosimo de Medici Et dallo original proprio di mano di detto
auctore ritratto & gittato in forma in firenze apresso Sancto Iacopo di Ripoli.
Et poi che cosi si contenta il uolgo che e sia appella-to Morgante deriuato da
un certo gigante famoso che in molte cose interviene in esso Per | non

¹⁹ Su questo aspetto è intervenuto Mark Davie, sottolineando la differenza nella rappresentazione di Carlo tra i cantari I-XXIII e XXIV-XXVIII *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 International Courtly Literature Society* (Toronto, 1983), a cura di Glyn Sheridan Burgess e Robert A. Taylor, Cambridge, D. S. Brewer, 1985, pp. 137-152.

opugnare atanti Concedesi che cosi sia il suo titolo. Cioe el Famoso MORGANTE²⁰

Il *Morgante* tratta di Carlo Magno, l'opera è ricavata da originali in latino degni di autorità, è stata composta da un cittadino di Firenze, Luigi de' Pulci, per richiesta di Lucrezia Tornabuoni e prende il suo titolo da un fatto contingente, la grande popolarità di uno dei suoi personaggi, Morgante appunto.

La realtà del poema non sembra rispecchiare la promessa dell'*incipit*: Carlo non è affatto un personaggio centrale nella storia narrata, che si articola soprattutto lontano dalla corte e dal sovrano.²¹ Si potrebbe dire che la menzione di Carlo indichi un argomento, una tipologia – quella carolingia – come era costume anche in altri testi incipitari. Si veda, a titolo di esempio, l'*incipit* del *Persiano*:

Libro chiamato Persiano figliuolo de Altobello: qual tratta del Carlo magno imperadore: et de tutti li paladini: et | de molte battaglie crudelissime: nouamente reuisto | et correcto.²²

Anche nel caso del *Persiano*, il poema non tratta di Carlo Magno ma delle vicende belliche che hanno per protagonista il giovane Persiano, alleato dei cristiani. Nel caso del *Morgante*, però, le affermazioni dell'*incipit* sono corroborate dalle prime ottave del poema medesimo, dove si afferma che il poema è scritto per dare nuovo lustro alla figura di Carlo Magno e alla storia della sua vita. Com'è noto, però, il primo cantare si configura come un progressivo allontanamento dal proposito iniziale, al seguito di Orlando risentito:²³ come si motiva questa incoerenza? Perché

²⁰ Frontespizio dell'edizione ripolina, conservata presso l'Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti di Modena (Firenze, Sanctum Jacobum de Ripoli, [1481-82]), ISTC ip01123500, IGI 8227, GW M36594.

²¹ Carlo compare I, 9-16, III 20-32, VIII 34-95, IX-XIII, XVIII, XXIV-XXV, XXVII-XXVIII.

²² La *princeps* dell'opera intitolata *Persiano figliolo di Altobello* è stata stampata a Venezia per i tipi di Luca di Domenico nel 1483 (GW 10238.). La prima edizione a noi pervenuta è quella stampata a Venezia da Christophorus Pensa il 1 agosto 1493 (GW 10239, IGI 4069, ISTC if00279400); su quest'opera si veda Annalisa Perrotta, *I cristiani e gli Altri. Guerre di religione, politica e propaganda nel poema cavalleresco di fine Quattrocento*, Roma, Bagatto libri, 2017, pp. 105-159.

²³ «Poi si partì, portato dal furore, / e terminò passare in Paganìa; / [...] /E cavalcando d'uno in altro errore, / in un deserto truova una badia, / in luoghi scuri e paesi lontani, / ch'era a'

promettere ciò che non si mantiene? Nei paragrafi che seguono, illustrerò la funzione della «cornice» del *Morgante* nell'economia del poema e i modi e le ragioni della centralità di Carlo Magno in essa.

La metafora nautica

Come si diceva, il XXVIII cantare riprende numerosi elementi costitutivi delle prime ottave del poema in una sorta di composizione ad anello che fornisce il quadro ideologico in cui inserire la narrazione della storia di Carlo Magno e permette di gettare uno sguardo retrospettivo e di rileggere la parte precedente del poema alla luce della tragedia della rotta.

Il primo elemento che ritorna tra i due cantari riguarda l'uso della metafora topica della scrittura come viaggio per mare. Pulci usa più volte la metafora nel corso della narrazione soprattutto ad inizio di cantare.²⁴ Nel primo cantare compare all'ottava 3 subito dopo una introduzione stagionale: il poeta racconta il momento del «varò» della sua barchetta, a seguito dei due stimoli che hanno dato avvio all'opera: l'obbedienza al committente e il dispiacere di vedere mal raccontati Carlo Magno e le sue gesta.

Era nel tempo quando Filomena
con la sorella si lamenta e plora,
ché si ricorda di sua antica pena,
e pe' boschetti le ninfe inamora;
e Febo il carro temperato mena,
ché 'l suo Fetonte l'ammaestra ancora,
ed appariva appunto all'orizzonte,
tal che Titon si graffiava la fronte;

quand'io varai la mia barchetta, prima,
per obedir chi sempre obedir debbe
la mente, e faticarsi in prosa e in rima,
e del mio Carlo imperador m'increbbe;
ché so quanti la penna ha posti in cima,

confin tra' Cristiani e' Pagani. (*Mg.* I 19)».

²⁴ La barca compare nei cantari II 1, 5 e XVIII 130, 1; barchetta I 4, 1, XXI 1, 5, XXVII 40, 7, XXVIII 2, 6; 24, 4; 130, 1; 140, 1; nave XXVIII 25, 7; porto III 1, 8, XIV 1, 8, XXIII 1, 8, XXIV 4, 4, XXVIII 2, 7; 24, 7; 47, 3; 130, 1; 154, 5; legno III 1, 7, XXVIII 140, 2 e 154, 5.

che tutti la sua gloria prevarrebbe:
è stata questa istoria, a quel ch'io veggio,
di Carlo, male intesa e scritta peggio. (I 3-4)

L'inizio stagionale e mitologico (menziona ben quattro storie della mitologia classica) colloca nel tempo l'inizio e l'origine del cimento letterario, descritto come il «varo» della «barchetta».²⁵ Veniamo al cantare XXVIII: qui la metafora nautica ha una presenza massiccia. Come nel primo cantare (ma a differenza che nei cantari successivi) la metafora è legata alla committente, cui si allude all'inizio del poema («chi sempre obedir debbe / la mente») senza darle un nome, e che qui si specifica: Lucrezia Tornabuoni, «donna [...] or dal mondo sciolta»:

perché donna è costi, che forse ascolta,
che mi commisse questa istoria prima,
e se per grazia è or dal mondo sciolta,
so che tanto nel Ciel n'è fatto stima,
ch'io me n'andrò con l'una e l'altra volta
con la barchetta mia, cantando in rima,
in porto, come io promissi già a quella,
che sarà ancor del nostro mare stella. (XXVIII 2)

Colei «che mi commisse questa istoria prima» è morta (il 25 marzo 1482), ma forse ascolta ancora dal cielo il suo poeta e sarà per lui la stella-guida della navigazione verso il porto; il percorso sarà controvento, ma «con l'una e l'altra volta», cioè «mutando spesso la direzione della prora per guadagnare sul vento e non allontanarsi dalla propria direzione, come si fa quando il vento è contrario», «cantando in rima» riuscirà a raggiungere la meta.²⁶ Le parole in rima *prima* : *rima* concorrono a creare la connessione tra i due cantari: «la mia barchetta prima» di I 4, 1 diviene «questa istoria prima» nel cantare XXVIII 2, 2.²⁷ La metafora nautica si approfondisce

²⁵ Ledda sottolinea la probabile allusione alla «picciotta barca» dei lettori impreparati, cui Dante contrappone «il mio legno che cantando varca» (*Paradiso* II 5), come declinazione della consueta modestia in sede incipitaria; Ledda, *La navigazione*, cit., p. 70.

²⁶ Franca Ageno, *ad loc.*, p. 1058.

²⁷ Ageno sembra intendere «prima» di *Mg.* I 4, 1 come un avverbio e perciò isola la parola tra virgole; De Robertis lascia una maggiore libertà di interpretazione, e non aggiunge punteggiatura: in questo modo «prima» si può intendere come avverbio collegato a «quando», con calco sul latino *cum primum* (ringrazio Matteo Residori per avermi indicato

nell'ottava successiva, già citata sopra: «mentre io batto i marinai e sferzo, / alla mia vela aggiugnerò alcun ferzo». (*Mg.* XXVIII, 3, 7-8).²⁸

Nel cantare XXVIII, poco prima di introdurre l'altra fonte del suo racconto, quell'Arnaldo che già gli aveva suggerito la presenza di Rinaldo a Roncisvalle (XXV 115, 4), Pulci ricorre nuovamente alla metafora nautica:

non c'è il nocchier che la mia barca mosse,
e bisogna che terra io ricognoschi
come se quella in alto mare or fosse,
e rilevare il porto per aguglia,
perché la sonda alle volte ingarbuglia. (XXVIII 24, 4-8)

Il nocchiero è nuovamente Lucrezia, la navigazione di nuovo difficoltosa perché il porto non si distingue: «morto è Turpino e seppellito e pianto» (*Mg.* XXVIII 25, 1) e dunque è necessario «scambiar timonista» (25,4); in questa seconda metafora la barchetta da condurre in porto è diventata «la nave / di ricche merce ponderosa e grave» (25,7-8). Questa infrazione al *topos* della modestia (quello che prima era una barchetta, ora sembra una nave mercantile) è evidentemente determinata dal contenuto di ciò che seguirà: la narrazione della vita di Carlo Magno dopo la morte di Turpino continua giustapponendo una voce all'altra (le varie «ferze» di cui si compone la vela): di Arnaldo, Lattanzio e infine di Alcuino.²⁹

All'ottava 130 del cantare XXVIII ricompare la metafora nautica «Io ho condotto in porto la mia barca» (v. 1) e nell'ottava successiva compare Lucrezia, ancora nel suo ruolo di guida, come stella polare, ma anche come Sant'Erasmo, protettore dei naviganti:³⁰

questa possibilità): si veda Luigi Pulci, *Morgante e Lettere*, a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Sansoni, 1984².

²⁸ Nota il ritorno dell'immagine della barchetta tra I e XXVIII cantare anche Ledda, *La navigazione*, cit., p. 74.

²⁹ Arnaldo, presunto cronista delle gesta di Carlo Magno e dei paladini compare per la prima volta nel cantare XXV, 115, suggerito al poeta da un «angelo», e viene allegato come *auctoritas* per l'intervento di Rinaldo a Roncisvalle (che non appartiene alle storie tradizionali della rotta). Compare, nello stesso cantare, alle ottave 168-169, per la stessa ragione: si tratta di un autore veritiero, e della sua scoperta viene ringraziato esplicitamente Angelo Poliziano; in XXVII 80 è l'autore che «investigoe dell'opre di Rinaldo»; in XXVIII 26 è la fonte per il racconto dei viaggi di Rinaldo successivi alla rotta.

³⁰ Nel testo è Sant'Ermo; per l'individuazione del santo, v. Ageno, commento a *Mg.* XX 33,4, p. 612.

donna è nel Ciel, che mi fia sempre schermo
(ma non pensai che innanzi al fin morisse):
Questa fia la mia stella e 'l mio santo Ermo,
e perché prima in alto mar mi misse
(come spirto beato tutto vede),
ricorderassi ancor della mia fede. (XXVIII 131, 3-8)

L'attacco dantesco (*If.* II 94 «Donna è gentil nel ciel che si compiange») fa di Lucrezia l'intermediaria tra il poeta e la Vergine, e questa immagine si consoliderà nel *Salve, Regina* che chiude il poema, dove Maria conduce in porto il legno del poeta («perché in porto hai condotto il mio legno, / io ti ringrazio, Virgine beata», Mg. XXVIII, 154, 5-6). L'opera era cominciata nel suo nome (all'ottava I 2, «E tu, Vergine, figlia e madre e sposa): le due donne aprono e chiudono il poema (I 2,4; XXVIII 154-155). Alla Vergine Pulci affida l'anima di Lucrezia e a Lucrezia la propria salvezza: Lucrezia come Beatrice, intermediaria della Madonna, si potrebbe dire.³¹

L'imbarcazione-poema salpa nel primo cantare per impulso di Lucrezia, e nel XXVIII è Lucrezia-stella che consente l'approdo sicuro del poeta: la fine dell'opera, ma anche un luogo dove godere della sua protezione.³²

Carlo Magno per la storia di Firenze

Dunque la prima connessione tra il primo e l'ultimo cantare riguarda la figura di Lucrezia, la sua rilettura in chiave dantesca e il conseguente inserimento del poeta in un processo di salvazione.

La seconda connessione concerne invece il legame tra la Carlo Magno e le origini di Firenze. Pulci conosce bene il proprio compito e il ruolo che

³¹ Pulci aveva inserito il *Salve, Regina* come conclusione anche delle versioni in 23 cantari, pubblicate prima della morte di Lucrezia: in particolare il penultimo verso si trasforma da una preghiera rivolta alla Madonna («io te ne priego») sostituita con «sì che lei priego»: ovviamente la funzione di intermediaria si dà soltanto *post mortem*. Si veda Ageno, *ad loc.* (*Salve, Regina*, 3,7), p. 1114.

³² In una lettera del 1472 Pulci scriveva a Lorenzo una lunga enumerazione dei favori da lui ricevuti (come introduzione per chiederne un altro), e dice «Credi tu ch'io non mi ricordi [...] quanto tempo tu m'hai conservato quello che io ho appunto, e tra quanti scogli m'hai tratto e ridotto oramai a porto?», Pulci, *Morgante*, a cura di De Robertis, cit., p. 1264.

la scrittura di un poema su Carlo Magno gli conferisce: la sua posizione non è quella di mero esecutore delle indicazioni che riceve dai suoi committenti.

Il sistema costituito dalla cornice del *Morgante*, formata dai canti I e XXVIII, sembrerebbe confermare l'atteggiamento di adesione militante dell'autore alle richieste della sua mecenate: la storia quattrocentesca di Carlo Magno a Firenze è strettamente connessa con le origini della città, e dunque con la costruzione di un'immagine identitaria dalle caratteristiche specifiche, di un ideale modello politico fiorentino ad uso interno ed esterno (per quanto la distinzione all'epoca potesse essere rilevante).³³ Il legame di Firenze con la Francia, inoltre, era di particolare rilievo nella seconda metà del Quattrocento e Carlo Magno era simbolo di tale legame: nel 1461, partecipando all'ambasceria guidata da Piero dei Pazzi presso Luigi XI, Donato Acciaiuoli aveva presentato al re la *Vita Caroli*; Luigi XI nel 1464 aveva nominato Piero de' Medici consigliere segreto e nel 1465 gli aveva concesso il privilegio di aggiungere allo stemma dei Medici i gigli del re di Francia.

Tra il primo e il XXVIII cantare Pulci traccia una linea che unisce Leonardo Bruni – a cui si deve una influente reinterpretazione del mito della fondazione di Firenze³⁴ – e Donato Acciaiuoli e inserisce il *Morgante* all'interno di questa linea. Leonardo Bruni viene nominato nel primo cantare, quando il narratore invoca uno scrittore degno che renda giustizia alla grandezza di Carlo:

Diceva Leonardo già Aretino,
che, s'egli avessi avuto scrittor degno,
com'egli ebbe un Ormanno e 'l suo Turpino,
ch'avessi diligenza avuto e ingegno,
sarebbe Carlo Magno un uom divino,
però ch'egli ebbe gran vittorie e regno,
e fece per la Chiesa e per la Fede
certo assai più che non si dice o crede. (I 5)

Ma il mondo cieco e ignorante non prezza
le sue virtù, com'io vorrei vedere.

³³ Sulle riscritture in latino della biografia di Carlo Magno nella Firenze medicea si veda Oren Margolis, *The Quattrocento Charlemagne: Franco-Florentine Relations and the Politics of an Icon*, in *The Charlemagne Legend in Medieval Latin Texts*, a cura di William J. Purkis and Matthew Gabriele, Cambridge, Brewer, 2016, pp. 203-230.

³⁴ Margolis, cit.

E tu, Fiorenza, della sua grandezza
possiedi e sempre potrai possedere:
ogni costume ed ogni gentilezza,
che si potessi acquistare o avere
col senno, col tesoro e colla lancia,
dal nobil sangue è venuto di Francia. (I 7)

I commentatori non hanno individuato, che io sappia, un luogo preciso per queste parole attribuite a Bruni. Insieme alla nuova narrazione delle origini di Firenze, che Carlo avrebbe solo restaurato – non fondato – dopo la distruzione della città da parte di Totila, la *Historia florentini populi* contiene anche un articolato elogio dell'imperatore (*Historia* I, 4-6). Qui Pulci, però, non cita, ma si fa autorizzare da Bruni a divenire il nuovo cantore delle gesta di Carlo Magno. L'operazione dunque, autorizzata nel primo cantare, viene portata a compimento nel XXVIII.

L'innalzamento della figura di Carlo si inserisce all'interno del rapporto tra poesia e storia, nodo centrale della politica culturale fiorentina negli anni Settanta.³⁵ Un bravo autore rende lustro alle azioni e alla reputazione dei grandi uomini («ché so quanti la penna ha posti in cima»); la storia di Carlo «è stata... a quel ch'io veggio, /... male intesa e scritta peggio»; l'autore del *Morgante* giudica gli scrittori precedenti (Ormanno e Turpino, che nel suo giudizio non furono «degni» come Carlo si sarebbe meritato): la gloria di Carlo «tutti... prevarrebbe», per l'eccezionalità del personaggio e della materia che offre, o per l'eccezionalità del poeta; invece «il mondo ignorante non prezza / le sue virtù, com'io vorrei vedere»: il poeta propone la propria opera come soluzione a una tale mancanza e partecipa al disappunto per il discredito in cui la figura di Carlo è caduta.³⁶

³⁵ Si ricordi il noto testo della lettera dedicatoria, attribuita a Poliziano, che aveva accompagnato la *Raccolta aragonese* (1477), nella quale si delinea chiaramente il nesso tra valore personale, alta poesia e patrocinio politico: «Erano questi mirabili e veramente divini uomini, come di vera immortal laude sommamente desiderosi, così d'un focoso amore verso coloro accesi, i quali potessino i valorosi e chiari fatti delli uomini eccellenti con la virtù del poetico stile rendere immortali; [...] Cotali erano adunque quelli primi uomini, de' quali li virtuosi fatti non solo ai nostri secoli imitabili non sono, ma appena credibili. Imperocché, essendo già in tutto i premi de' virtuosi fatti mancati, insieme ancora con essi ogni benigno lume di virtute è spento, e, non facendo gli uomini alcuna cosa laudabile, ancora questi sacri laudatori hanno al tutto dispregiati». Il testo si legge in Gianfranco Contini, *Letteratura italiana del Quattrocento*, Firenze, Sansoni, 1996², p. 130-131.

³⁶ Anche Acciaiuoli all'inizio della sua *Vita Caroli* aveva lamentato l'assenza di una degna biografia dell'imperatore e aveva parlato della esemplarità della figura di Carlo, una volta

Lamentare la mancanza di una buona opera di poesia su Carlo serve a mettere in risalto l'operazione stessa di innalzamento. Per questo motivo non c'è una reale contrapposizione tra quanto Pulci dichiara e quanto poi compie nel corso del poema: egli adotta un genere – quello del cantare carolingio – e si muove all'interno delle sue regole; all'interno della propria opera, cambia progetto, cambia le caratteristiche della voce autoriale, cambia addirittura la rappresentazione di personaggi fondamentali, come avviene a Carlo Magno negli ultimi cinque cantari. Inserisce, però, l'intera parabola dell'opera all'interno di un progetto espresso con precise parole chiave ed espliciti punti di riferimento culturali: per questa ragione la giustapposizione tra la lode di Carlo Magno e il suo ruolo marginale, o addirittura il suo discredito nel corso della narrazione non sono in contraddizione.

La menzione di Bruni nel primo cantare si unisce idealmente con l'uso delle fonti nella ricostruzione storica e fantastica della figura di Carlo nel cantare XXVIII; come nel primo (I 7, 3-8) anche nell'ultimo cantare Pulci parla della connessione tra Carlo Magno e le origini di Firenze: tornando da Roma dopo l'incoronazione a imperatore, Carlo «per più magnificenzia, / rifece e rinnovòe l'alma Florenzia, // e templi edificò per sua memoria, / e dette a quella doni e privilegi» (Mg. XXVIII 100, 7-101, 2); «come cor generoso all'alte imprese, / restaürava e città e castella, / come e' fece ancor già Fiorenza bella» (Mg. XXVIII 121, 6-8). In queste parole Pulci parafrasa la *Vita Caroli* di Donato Acciaiuoli creando così una sinergia tra Bruni, Acciaiuoli e se stesso, tra l'uno e l'altro capo del secolo.³⁷

che la sua biografia fosse stata raccolta da uno scrittore degno: «In quo eo magis mihi laborandum putavi, quod plerique istarum rerum reperiuntur scriptores, quorum alii nonnulla omisere quae erant cognitione degnissima, alii vero, eius res gestas *ita inculte inconcinneque scripsere, ut nemo sit, latinis litteris mediocriter eruditus, qui in his legendis, eam scribendi ruditatem aequo animo ferre possit*. Ego igitur, quod per me fieri potuit ex his omnibus ea legi quae visa sunt mihi fide et memoria digna, et hunc libellum congressi ut quicumque velint (velle autem omne debent) possint Caroli Magni vitam cum voluptate intueri, *eumque sibi ad imitandum proponere in quo omnia ornamenta virtutum cunctaque bona reperiantur, quae ab hominibus expeti solent* (Daniela Gatti, *La Vita Caroli di Donato Acciaiuoli*, Bologna, Pàtron, 1981, p. 100, *corsivo mio*).

³⁷ Ecco le parole di Acciaiuoli: «Carolus Francorum rex ac Romanorum Imperator, post amplissimam dignitatem susceptam, cum in Gallia rediturus iter per Etruriam faceret in memoriam dignitatis adeptae Florentiam urbem, quam olim magna ex parte deleverant Ghoti, in pristinum statum cum summa celebritate restituit, omneque nobilitatem per oppida vicina dispersam in civitatem reduxit, novis moenibus cinxit, templis ornavit. Quae

Al motivo della connessione tra Firenze e la Francia se ne unisce un secondo. Carlo Magno fu difensore della fede cristiana, è grazie al suo intervento se la religione musulmana non ha prevalso:

Credo che al tempo di que' paladini,
perché la fede ampliassse di Cristo,
sendo molto potenti i saracini,
molte cose a buon fin permisse Cristo;
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. (XVIII 38)

Curiosamente, la descrizione di Carlo nel cantare 28 richiama il luogo in cui il gigante Morgante viene investito cavaliere: nel cantare 1, Orlando libera l'abazia dalla pernicioso vicinanza di tre giganti; uno di essi, Morgante, accetta di convertirsi. L'abate permette al nuovo cristiano di rifornirsi di arma e armatura proprio nell'abazia: per servirlo nel modo migliore, lo squadra, ne valuta le proporzioni ed esclama:

– O famoso gigante,
sappi ch'io non mi maraviglio piùe
che tu svegliessi e gittassi le piante,
quand'io riguardo or le fattezze tue.
Tu sarai or perfetto e vero amico
a Cristo, quanto tu gli eri inimico. (I 57, 3-8)

Prosegue poi raccontando la storia di Paolo di Tarso e della sua conversione:

Un nostro apostol, Saül già chiamato,
perseguì molto la fede di Cristo;
un giorno poi, dallo Spirto infiammato:
«Perché pur mi persegui?» disse Cristo;
e' si ravvide allor del suo peccato;

si ita sint ut quidam scriptores memoriae prodidere, quantum Caroli nomini eiusque successoribus nostra civitas debeat, nec litteris explicari nec ulla oratione exprimi potest» (Gatti, *La Vita Caroli*, cit., p. 117).

andò poi predicando sempre Cristo,
e fatto è or della fede una tromba,
la qual per tutto risuona e rimbomba.

Così farai tu ancor, Morgante mio;
e chi s'emenda, è scritto nel Vangelo
che maggior festa fa d'un solo, Iddio,
che di novantanove altri sù in Cielo.
Io ti conforto ch'ogni tuo desio
rivolga a quel Signor con giusto zelo,
ché tu sarai felice in sempiterno,
ch'eri perduto e dannato allo inferno. – (I 58-59)

Sia in XXVIII 38 sia in I 58 la parola Cristo è in rima identica: la connessione è tale anche nei contenuti, dato che la storia della conversione di Paolo di Tarso e di come divenne «tromba» di fede (I 58, 7) è presentata come un modello per Morgante, che sarà strumento della difesa e della propagazione della fede di Dio (non tromba ma campana, potremmo chiosare, dato che usa per arma il batocchio di una campana, II 10); in modo diverso ma comparabile, anche l'azione di Carlo comporta la difesa e la propagazione della fede cristiana. Inoltre Morgante è convertito alla fede di Cristo; se non ci fosse stato Carlo Magno «forse saremo ognun maümettisti»: la conversione è un altro elemento di contatto tra i due passi. Dall'uno all'altro capo del poema, Morgante (incarnazione della creatività di Pulci, simbolo del poema intero) si unisce così a Carlo come strumento di consolidamento, difesa e propagazione della fede cristiana.

A suggello della santificazione di Carlo-strumento di Dio a difesa della fede c'è la citazione di Dante che conduce a un nuovo momento di collegamento tra i cantari XXVIII e I:

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

Ma perch'io dissi altra volta di questo,

quando al principio cominciai la istoria,
forse tacere, uditor, fia onesto:
poi ch'io ho collocato in tanta gloria
Carlo ed Orlando, or basti, sia per resto,
perché e' non paia vanitate o boria
a giudicar de' segreti di sopra
quel che meriti ognun secondo l'opra. (XXVIII 40-41)

Alla fine del poema Pulci riconsidera l'operazione compiuta e si mette sulla scia di Dante tra coloro che riconobbero la grandezza di Carlo Magno, ne scrissero e ne ottennero così l'onore dei poeti.

I contatti individuati tra il I e il XXVIII cantare dunque consentono una rilettura in chiave unitaria del poema: il richiamo dell'una parte all'altra costruisce un'unità di intenzione. Pulci presenta il proprio poema in 28 cantari come un'operazione unitaria; tale unità non è incentrata sulle caleidoscopiche avventure dei paladini, ma proprio sulla centralità 'decentrata' della figura di Carlo. La cornice costituita dal primo e dall'ultimo cantare descrive i contenuti del poema, prescrive il modo in cui il poema deve essere concepito, e così il suo autore.

La 'cornice' costruisce un'identità autoriale con delle caratteristiche precise: grazie a Lucrezia Tornabuoni, l'autore è salvo e destinato alla vita eterna; Lucrezia e Maria hanno garantito l'approdo del suo poema e forniranno sostegno e protezione all'autore. Pulci fa grande Carlo Magno, dimostrandosi un autore degno e lo fa all'interno di una tradizione letteraria fiorentina ed elevatissima (Dante) e in continuità con la scrittura impegnata a favore di Firenze (sulla linea che unisce Bruni ad Acciaiuoli). Anche il *Morgante*, come Morgante e Carlo, è «tromba», strumento di fede.

Mi sembra evidente che accanto alla dimensione di decadenza di Pulci nell'ultimo decennio della sua vita – dimensione che ha avuto grande fortuna critica specie nell'interpretazione dei cantari XXIV-XXVIII – si possa considerare anche il tentativo di consolidare la propria posizione mostrando la qualità del proprio impegno a favore del bene del suo gruppo di riferimento e dunque, nella sua prospettiva, di Firenze: Pulci si rappresenta come poeta medico, inserito all'interno di una comunità che è insieme intellettuale e politica e che lavora per uno scopo ben delineato (per i Medici, ma anche per Firenze) soprattutto nel quadro di una situazione di allarme per la tenuta politica della città (come dopo la congiura dei Pazzi del 1478); si rappresenta come poeta militante, all'interno di un quadro culturale ampio, di una tradizione che lo precede e in cui si riconosce, nella

consapevolezza di essere una figura pubblica e con il senso di responsabilità (nella denuncia come nel sostegno).³⁸

Sul piano della resa testuale, questo procedimento assume principalmente una dimensione e un movimento orizzontale (la navigazione, la giustapposizione delle parti del poema, delle fonti, ferzo dopo ferzo); eppure, sotterranea rimane la tensione da cui siamo partiti: la tentazione di proseguire la navigazione, come Ulisse, oltre il porto sicuro (e, stando a Dante, verso la montagna del Purgatorio):

Non ch'io pensi star surto sempre fermo,
ché, s'io vorrò passar più là che Ulisse,
donna è nel Ciel, che mi fia sempre schermo
(ma non pensai che innanzi al fin morisse). (XXVIII 131, 1-4)

E s'io ho satisfatto al suo desio,
basta a me tanto e son di ciò contento:
altro premio, altro onor non domando io,
altro piacer che di godermi drento.
E so ch'egli è lassù Morgante mio:
però, s'alcun malivolo qui sento,
adatterà il battaglia ancor dal Cielo
in qualche modo, a scardassargli il pelo. (XXVIII 136)

Annalisa PERROTTA
Università Roma La Sapienza

³⁸ Sottolinea la militanza di Luigi Pulci anche Alessio Decaria che sostiene una interpretazione politica della frattura del cantare XXIII: riprendendo uno spunto di Stefano Carrai, individua nella congiura dei Pazzi l'evento luttuoso che avrebbe volto in tragedia il corso della narrazione nel *Morgante*. Si veda Decaria, *Tra Marsilio e Pallante*, cit., pp. 316-328; Carrai, *Morgante*, cit., pp. 112-115.