Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 13 (1988)

Artikel: Tra la "geste" e il triangolo amoroso : aspetti di plurivocità nel cantare VII del "Morgante"

Autor: Ankli, Ruedi

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-258444

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

TRA LA «GESTE» E IL TRIANGOLO AMOROSO

Aspetti di plurivocità nel cantare VII del «Morgante» *

I. *Introduzione*

Genere iperbolico per sua natura, il poema cavalleresco italiano non è mai stato privo di giganti, ma il *Morgante* è il primo poema ad avere un gigante come eroe eponimo. Fortuna eccezionale, quella dell'opera del Pulci, il cui protagonista costituisce il capostipite di una schiatta che nel Cinquecento avrà per nipoti il Fracasso di Folengo ed i giganti di Rabelais, Gargantua e Pantagruele. S'impone dunque una riflessione su Morgante come figura centrale del poema e soprattutto come personaggio che ne influenza lo stile.

Il lettore che si attende un gigante attaccabrighe ad ogni occasione rimane deluso; benchè Morgante faccia «sonare il suo battaglio» a varie riprese, e con gran divertimento, di fatto si contano solo quattro occasioni in cui il suo intervento è decisivo: 1) l'attacco al campo di Manfredonio nel cantare VII, 2) il duello col gigante Vegurto nel cantare X, 3) le avventure con Margutte (XVIII - XX), 4) la scena della tempesta nel cantare XX. Solo nel cantare VII abbiamo dunque l'impresa eroica di Morgante, e questa sotto il segno dell'iperbole, come ha osservato il Pulci stesso in XXVIII, 142, 1-2:

> *Ben so che spesso, come già Morgante,*
> *lasciato ho forse troppo andar la mazza.*

Prendendo lo spunto da questo intervento dell'autore stesso, vorremmo studiare alcuni aspetti della tecnica stilistica e narrativa del cantare VII[1]. All'inizio del cantare, Rinaldo e

* In questo saggio si espongono le conclusioni di una parte della mia tesi di dottorato (in elaborazione), dedicata all'iperbole nel *Morgante*. Ringrazio i professori G. Bonalumi (Basilea), C. Segre (Pavia) e P. Orvieto (Firenze), la dottoressa M. Cesa (Urbino) e la signorina N. De Carli (Basilea) per i consigli preziosi e il sostegno continuo.

Orlando sono ancora avversari, ma ben presto si riconoscono e Orlando e Morgante passano dal campo di Manfredonio al campo di Rinaldo, di Caradoro e di sua figlia Meridiana. Morgante libera Dodone, che lui stesso aveva catturato (nel cantare VI), e decide di attaccare da solo il campo di Manfredonio, che crede morto dopo averlo buttato nel fiume. Malgrado la sua «geste»[2], il gigante si trova in grandi difficoltà e senza l'aiuto dei suoi amici dovrebbe morire. Intanto comincia la scena del «triangolo amoroso» che vede la battaglia tra Meridiana ed il suo amante Manfredonio, osservato da Ulivieri che desidera anche lui la bella amazzone. Manfredonio è vinto, torna in Soria e Orlando ordina a Morgante di portare a termine la battaglia.

II.1. *La «geste» di Morgante*

Il cantare VII, allo stesso tempo punto d'arrivo e *climax* di una sequenza narrativa, mette in rilievo – sul piano del racconto – la «geste» di Morgante, un'azione singola che coinvolge anche i paladini, e il triangolo amoroso Meridiana-Manfredonio-Ulivieri. Ambedue i movimenti narrativi mirano a concludere l'episodio della guerra tra Manfredonio e Caradoro, Morgante con la sua forza, Meridiana (come già Orlando) con l'uso della tattica e della diplomazia. Corrispondono a questi due momenti due figure geometriche diverse: alla figura del triangolo si oppone la «geste» di Morgante che corrisponde alla figura del cerchio, immagine proposta parecchie volte dal Pulci, che con l'iperbole ne fa un plurisegno discorsivo[3].

La «geste» si annuncia ben presto nei versi 12,3 e 7 che introducono la prima azione del gigante, cioè la liberazione di Dodone. Segue il vanto (31,5 - 33,7) che precede l'attacco al campo di Manfredonio (37 seg.). La «geste» ridotta agli elementi iperbolici si suddivide dunque nei seguenti segmenti:

1. l'iperbole deittica (12,3 e 7);
2. la liberazione di Dodone (con iperboli in 17,7-8; 18,1-2; 18,3-4, 19,7; 20,2);
3. il vanto (31,5 - 33,7 con iperboli a varie riprese);
4. la «geste» vera e propria, cioè l'attacco al campo nemico e la conseguente battaglia (37,1-2; 38,6; 39,2; 40,1, 5-6 e 8; 41

interamente; 42,7; 43,2, 5 e 7-8; 44 interamente; poi all'arrivo di Orlando 49,5-8; 50,7-8; 51,1-3; dopo l'intervento dei paladini, quando Morgante aiuta ancora Dodone 64,4-8; 65,3-8; e finalmente 85,5-8). Parallelamente, da 55 in poi, s'inserisce la battaglia dei paladini in aiuto di Morgante.

La frequenza dell'iperbole in questo contesto conferma l'ipotesi che essa sia uno dei mezzi preferiti dal Pulci per descrivere la «geste». Già la lettura delle sole iperboli ci permetterebbe la comprensione della trama.

Rileviamo anche tre schemi quasi identici dal punto di vista della stilizzazione, cioè la liberazione di Dodone, la «geste» di Morgante e la «geste» dei paladini: l'eroe attacca, si trova davanti a moltissimi avversari, li supera con un atto iperbolico[4]. Il clima iperbolico non viene però creato unicamente dalle immagini e dalle comparazioni, ma anche da versi altamente stilizzati come quelli in 20,3 seg. che giocano sull'alliterazione: «Morgante fece il battaglio vermiglio / di sangue, e intorno con esso si spazza, / ed a chi spezza la spalla, a chi il ciglio...».

Una riflessione particolare è necessaria sul tema del vanto. Morgante dice che vuole andare con il battaglio solo (31,7 e 32,7), ardere le trabacche ed i padiglioni e scacciare il nemico con la scopa (32,1-2), ardere tutto il campo (32,1, 3 e 7), pulire la piazza (32,3) e mettere in fuga i nemici come ghiottoni (32,5), menando colpi terribili come già ha saputo fare poco prima in occasione della liberazione di Dodone. Fa pure certe riserve sulla difficoltà della sua impresa (33,5-7), ma non dubita del suo successo finale (33,7).

Perché questo vanto così dettagliato? Il vanto è un elemento quasi obbligatorio di molti poemi cavallereschi del'400. Lo troviamo nel *Danese*, nell'*Ancroia*, ma anche in testi più antichi come il *Liombruno*, risalente al'300[5], o nel cosiddetto *Vanto dei paladini*, attestato dal primo'400[6]. Un prototipo del vanto è costituito senz'altro dal *Pèlerinage de Charlemagne à Jérusalem*, testo tra l'altro ben noto all'autore del *Danese*[7]. Nel *Vanto dei paladini*, ci troviamo davanti a formule retoriche molto diffuse in cui ogni cavaliere della corte di Carlo Magno si autodefinisce con quanto ha già fatto. Nel vanto della tradizione canterina l'eroe annuncia una prova da superare o si vanta di possedere qualcosa di eccezionale (Liombruno ad esempio si vanta di avere la «dama più bella» che ci sia). Il

vanto di Morgante non costituisce un cantare come il *Liombruno*, ma non è nemmeno un «gab» come lo conosciamo dal *Pèlerinage* o dal *Danese*. Il vanto di Morgante ha una precisa funzione nella struttura narrativa del cantare: succederà infatti il contrario di ciò che vorrebbe fare Morgante, che senza l'aiuto dei paladini rischia di morire; ma il martirio segue fini stilistici e narrativi e il vanto sparisce in modo da essere assorbito completamente nel gioco tra «geste» e tattica militare (e diplomazia) tessuto dal Pulci. L'ironia di Orlando in 33,8 - 34,6 ci induce a credere che il Pulci considerasse il vanto come una forma invecchiata, appartenente ai tempi (o piuttosto ai testi) in cui l'eroe veniva proprio definito per il suo vanto: «So che saranno parole da sera / che come fummo ne le porta il vento», dice Orlando adottando un proverbio toscano. Sono segnali chiari: Morgante agisce contro la situazione attuale del contesto narrativo, contro quello che si aspettano i capi dei due campi nemici[8].

Pulci ha riscoperto la natura iperbolica del vanto, se ne è servito in maniera molto abile inserendolo tra le due parti della «geste» come un segnale per l'attacco al campo di Manfredonio, parodiando e rimotivando il vanto nel contesto di una nuova dimensione narrativa.

La derisione messa in bocca ad Orlando nasconde però ancora un altro scopo dell'autore, e cioè quello di usare il vanto come un anello di congiunzione narrativo tra le due parti della «geste» per aumentare l'attenzione del lettore. Il vanto diventa dunque sotto la penna del Pulci un elemento preciso della sua narrativa, e non è più quel *cliché* tramandato dalla tradizione canterina, ma tradisce una volontà di tener viva la curiosità e l'attesa del lettore. Pulci si avvicina tanto più alla letteratura d'evasione quanto più si distacca dalla tradizione che pur continua a trasformare. Il lettore, convinto di assistere alla dimostrazione del valore del suo eroe, lo vede sì combattere in modo eccezionale, ma lo vede anche soffrire, e arrivare vicino alla morte. Quanto più la «geste» di Morgante è iperbolica e incredibile, tanto più si avvicina ad un'umiliazione, culminante nel secondo commento ironico di Orlando (45,7-8 e 46). Nelle ottave 37-45, nella «geste» vera e propria, distinguiamo tre linee narrative parallele:

1. quella della «geste» iperbolica (dove l'iperbole si scopre soprattutto sotto la forma del plurisegno discorsivo);

2. il continuo allargarsi del cerchio dei nemici (antidiscorso della «geste» iperbolica, simboleggiante la sconfitta imminente di Morgante);
3. il declino verso l'umiliazione che si trova in 45-46.

Vediamo ora come l'iperbole della «geste» si costituisce come un plurisegno discorsivo nella scena dell'allargamento, dove la crescita del cerchio accompagna lo sforzo iperbolico del gigante (38,6 seg.):

39,1 *E'gli feciono intorno un* rigoletto,
41,1 *e tanto che'l* cerchio *facea rallargare;*
42,4 *E tanti morti dintorno n'aveva,*
ch'ognun discosto alla fine lanciava,
e chi con dardi e chi archi traeva;
43,7 *e più di cinque mila n'avea morti:*
44,7 *era un diluvio la gente ch'è intorno,*
per ammazzare il gigante quel giorno.

Cifre, comparazioni e segni anaforici indicano in queste ottave il ritmo, la crescita spaziale e l'aumento della «geste», ma anche della conseguente sofferenza del gigante. La battaglia comincia come un ballo popolare, cioè come un «rigoletto», poi il cerchio si allarga ed infine Morgante si trova in mezzo a un «diluvio» di gente. Sembra proprio una scena da carnevale: Morgante è il pagliaccio (cf. 43,1 «Egli era come a dare in un pagliaio») o l'orso (cf. 42,8 «e come orso si cruccia») da bruciare; anche l'allusione all'espressione di Cristo «quem quaeritis» (42,2; citazione tratta dal *Vangelo* di Giovanni, 18,4) ha il suo significato nel carnevale fiorentino[9].

Il movimento descrittivo della narrazione è evidente, e più cresce la curva iperbolica della «geste», più si avvicina il momento della sconfitta, che viene segnalata dalla sofferenza di Morgante. Ma Morgante non viene sacrificato come Cristo o come un pagliaccio da carnevale. L'arrivo dei paladini risponde più o meno alle aspettative del lettore, mentre il commento ironico di Orlando in 45-46 segna un deciso rinnovamento nel movimento narrativo e permette di far riprendere la battaglia, almeno fino ad interromperla poi quasi definitivamente con il dialogo tra Meridiana e Manfredonio. Va aggiunto che la parodia riguarda non solo il passaggio biblico sopra indicato, ma qualsiasi vita di un santo che resiste a qualche prova[10].

Infatti, Morgante è alla sua prima prova da eroe, ma anche da protagonista della narrazione. Se «l'idea della prova del protagonista e della sua parola è forse l'idea organizzatrice principale del romanzo, quella che lo differenzia radicalmente dall'epos»[11], proprio nel cantare VII si può capire perfettamente come i rapporti tra autore, materia e personaggi del poema in ottava rima non si differenziano tanto da quelli del romanzo: «Il romanziere gravita verso tutto ciò che non è ancora compiuto»[12]. L'elemento della sconfitta e della scoronazione[13] diventa qui uno dei motori principali dell'episodio. Morgante, ma anche Ulivieri e Manfredonio conoscono la sconfitta, una specie di scoronazione dolorosa, ironicamente commentata rispettivamente da Orlando e da Meridiana. L'autore continua a dare un carattere tragicomico alle azioni di Morgante, e più ancora a commentare ironicamente le parole (cioè il vanto) del suo eroe. Più che il fatto della scoronazione – oppure del «martirio» (nel caso di Morgante) – conta il dialogo mediante il quale Pulci si fa beffa dei suoi eroi Morgante e Ulivieri, ma anche dello sfortunato Manfredonio. Il riferimento al rovescio della fortuna si trova varie volte nel cantare VII, così come un non casuale riferimento al gioco degli scacchi e delle carte (62,7). Come elemento essenziale del discorso carnevalesco va rilevata la continua derisione degli stessi tre personaggi. Tutti ridono alle spalle di tutti: Morgante deride Manfredonio; questi, prima, insieme a Meridiana, ride di Ulivieri quando lo disarciona, mentre Orlando si beffa di Morgante tre volte.

Siamo ben distanti dalle facili soluzioni di tanti altri poemi cavallereschi del Quattrocento. Alla banale scena di un atto iperbolico si sovrappongono non soltanto immagini diverse ed una soluzione inconsueta della trama, ma in sostanza un atteggiamento diverso da parte dell'autore nei confronti della sua narrazione. Ritroviamo in questa «geste» di Morgante esattamente quelli che Bachtin chiama i tratti caratteristici della satira menippea e della carnevalizzazione. Il *Morgante*, come l'opera di Rabelais, può essere considerato un precursore importante del romanzo polifonico in quanto dissolve il carattere monologico del poema cavalleresco suo contemporaneo.

Né epopea né romanzo, il *Morgante* rappresenta una via di mezzo, un poema eroicomico (almeno nella parte qui studiata) che vive di questa tensione tra il serio finto e la sua continua

parodia. Il carattere dell'impresa di Morgante è romanzesco, vive della combinazione fra carnevalizzazione e l'intreccio d'avventura[14]. Il cantare intero è pieno di registri, allusioni, connotazioni, discorsi e antidiscorsi – spesso ironicamente – stilizzati. Nel primo *Morgante* non rimane proprio più nulla dell'epopea. Il gigante va verso la sua prova, ma è un eroe ingenuo che cerca la sua identità, tramite l'uso della forza, opposto a Orlando che agisce con l'intelligenza.

II.2. *Il commento ironico di Orlando*

Secondo Bachtin, sono caratteristiche della menippea la scoronazione, la derisione, l'ambivalenza nel gioco tra serio finto e la sua continua parodia, il ribaltamento dei valori, il gioco delle opposizioni e dei contrari e la combinazione della carnevalizzazione con l'intreccio d'avventura.

La carnevalizzazione non si limita però alle sole immagini create dall'autore, come si potrebbe dedurre troppo rapidamente dalla lettura del libro di Bachtin su Rabelais. E' nel *Dostoevskij* che Bachtin mette maggiormente l'accento sull'aspetto della lingua e delle figure retoriche: «Due pensieri incarnati non possono stare l'uno accanto all'altro come due cose, ma debbono entrare interiormente in contatto, cioè entrare in contatto semantico»... «In una stessa parola si trovano due intenzioni, due voci. – Tale è la parola della parodia, tale è la stilizzazione, tale è il racconto mediato 'stilizzato'»[15].

Questa parola altrui, usata ambiguamente, si iscrive non soltanto nel dialogo, ma anche all'interno del racconto stesso, dei suoi episodi e dei suoi cambiamenti d'argomento e di situazione focalizzata. In questo senso la dialettica agisce tra i vari piani del testo, dal discorso al modello narrativo. Questo uso nuovo del dialogo nel poema cavalleresco in ottava rima definisce, insieme alla carnevalizzazione, il cantare VII del *Morgante*. Il dialogo e la carnevalizzazione (con l'insieme di immagini, citazioni, registri etc.) danno veste alla plurivocità di questo cantare.

Per studiare la tecnica e la dialettica applicata dal Pulci, cominciamo dal secondo commento ironico di Orlando, poiché i versi delle ottave 45,6 - 46,8 sono un esempio tipico della plurivocità discorsiva nel *Morgante*:

Diceva Orlando: - Vedrai bello errore,
che Manfredonio sarà iscampato,
e questo matto ha il suo campo assaltato.

Tanto andata sarà la capra zoppa,
che si sarà ne' lupi riscontrata.
Questa sua furia alcuna volta è troppa;
e fece pure inver pazza pensata
d'arder un campo come un po' di stoppa,
e come a' topi far colla granata;
ma il topo sarà egli in questo caso,
al cacio nella trappola rimaso.

In questi versi notiamo l'intreccio tra l'iperbole, l'ironia e la parodia. Morgante, che poco prima era ancora come «a dare in un pagliaio» (43,1) e «come orso si cruccia» (42,8)[16], quindi già in posizione difficile, che però affronta eroicamente, ora è paragonato alla capra e al topo, mentre i saraceni sono paragonati ai lupi, il campo alla stoppa ed il ponte alla trappola. Sono contrasti che saltano agli occhi, in un continuo «mondo alla rovescia»: gigante-capra, gigante-topo, ponte-trappola, campo-stoppa[17]. In un certo senso l'ironia diventa qui l'antimodello ed il segno complementare dell'iperbole. Questi bruschi contrasti, queste opposizioni e la precedente dialettica tra «geste» e sofferenza (del gigante) sono un retaggio di immagini che sembrano annientarsi a vicenda, così come la stilizzazione e la parodia richiamano l'iperbole alla realtà narrata, come se Pulci ricordasse al lettore che si tratta pur sempre di un testo prodotto dall'immaginazione. Ma come nel caso del vanto non si tratta di un semplice ritorno al vanto medievale, anche il ribaltamento dei valori nel commento di Orlando non è tanto conforme al *topos* descritto da Curtius[18], quanto piuttosto un segno della plurivocità (con la parodia ed il discorso carnevalesco che ingloba, nell'ironia, anche l'autocritica). Prima dell'intervento dei paladini, Morgante sembra bruciare come un gran pagliaccio di carnevale in una specie di auto-da-fé involontario. Convergono sull'immagine del gigante-bersaglio sofferente almeno quattro allusioni possibili:

1) l'immagine di Cristo sofferente in 42,2;
2) il ricordo di una scena dei *Fatti di Cesare*, come ha dimostrato Rossella Bessi[19];

3) eventualmente il ricordo del gigante Cacca da Reggio della *Cronaca* del Villani – argomento sul quale torneremo –;
4) l'immagine del pagliaccio e l'allusione al carnevale o il teatro carnevalesco[20].

Il mondo alla rovescia si trova anche nelle varie scoronazioni che s'invertono ben presto di nuovo, come nel caso di Morgante, di Dodone o di Ulivieri, ma non senza aver comportato qualche ridicolizzazione o derisione. La polemica, sottostante a questo alternarsi di immagini, figure e situazioni contrastanti, si arrichisce pure di un pizzico di attualità storica che poteva essere conosciuta al lettore quattrocentesco, cui non sarà forse sfuggito che dietro alle distorsioni ed alle libere associazioni immaginarie del Pulci si nascondesse un retroscena storico. Infatti, il secondo proverbio usato ironicamente da Orlando sembra avere un precedente nella *Cronaca* del Villani, il quale nel Libro VI, 82 (in cui descrive l'assedio di Firenze da parte dei Ghibellini e di Manfredi) presenta Farinata in atto di tenere un discorso simile a quello di Orlando:

> nella sua diceria propose due grossi proverbi antichi che dicono: «com'asino sape, così sminuzza rape» e «vassi capra zoppa, se'l lupo non la'ntoppa», e questi due proverbi rimestì in uno, dicendo: «Com'asino sape, sì va capra zoppa; così si sminuzza rape, se'l lupo non la'ntoppa»...[21]

Il proverbio poteva essere noto ai tempi di Pulci e non dovrebbe stupire il fatto che il poeta lo metta in bocca ad Orlando, operando il rovesciamento e la conseguente opposizione delle immagini. Il Pulci rimaneggia completamente il proverbio a fini stilistici, cominciando con l'inizio di uno dei tanti proverbi attestati dal Giusti[22] che cominciano con «Tanto va (la gatta, la mosca, l'oca, la capra, la rana...) ... che...», per continuare poi il suo gioco di metafore e paragoni allo stesso modo di Farinata. Poco prima dell'episodio di Farinata, nel libro VI, 82, Villani descrive la battaglia di un gigante della schiera di Manfredi chiamato Cacca da Reggio. Dopo un'eroica battaglia contro «dodici paladini» (!), Cacca non viene però salvato come Morgante, ma trova la morte[23]. Insomma, in questo cantare la carnevalizzazione, raggiunta innanzittutto mediante il *topos* del mondo alla rovescia, si iscrive in un contesto abbastanza ricco di allusioni storiche.

Stupisce anche la somiglianza del nome di Manfredonio con quello di Manfredi[24]. Ma anche un'altra probabile «fonte» ci dovrebbe far pensare ad una non casuale coincidenza del nome di Manfredonio con il suo quasi-omonimo storico. Dante, *Purgatorio*, III, 112 seg. ci presenta Manfredi che parla del suo corpo morto (124-132):

Se 'l pastor di Cosenza, che alla caccia
di me fu messo per Clemente, allora
avesse in Dio ben letta questa faccia,
l'ossa del corpo mio sarieno ancora
in co del ponte presso a Benevento,
sotto la guardia della grave mora.
Or le bagna la pioggia e move il vento
di fuor dal regno, quasi lungo il Verde,
dov'e' le trasmutò a lume spento.

Il fatto che il suo corpo si trovi sepolto presso un fiume ci induce a pensare all'episodio in cui Morgante getta il corpo di Manfredonio nell'acqua, pensando che sia morto (22,7-8). Ricordiamo a questo proposito che nell'*Orlando*[25] invece Manfredonio viene ucciso da Rinaldo per avergli dato una lancia marcia. Se il Pulci ha conosciuto *l'Orlando*, è stato molto abile nella creazione del personaggio di Manfredonio. Il fatto che Manfredonio riprenda vita nel fiume, permette al Pulci non soltanto di arrivare ad un vero *climax* narrativo con la «geste» di Morgante e la seguente scena tra Meridiana e Manfredonio, ma anche di deridere con maliziosa ironia il destino del re soriano: questi non potrà nemmeno essere davvero vittima di quel destino di cui tanto si lamenta, non potrà cioè morire, come desidera, per mano di Meridiana (70,1-4):

(A Ulivieri) *Per Dio ti priego, baron d'altra fama,*
Tu lasci me come amante fedele
perdere insieme e la vita e la dama,
ché così vuol la fortuna crudele.

Anche se non muore, la sua fortuna è crudele. Rovesciando l'ottica, possiamo anche pensare a Meridiana come alla fortuna personificata di Manfredonio, che diventa quasi sempre di più un giocattolo nelle mani dell'amazzone. Anche l'esclamazione di Morgante rinforza questa impressione di un re cui il suo avversario ha dato scacco matto (62,7):

– Tu se' qui, re di naibi o di scacchi?

III.1. *Meridiana, «stella» lirica*

Sin dalla sua prima apparizione Meridiana viene descritta dal Pulci come una «stella», figura iperbolica e parodiata con una stilizzazione molto spinta. Sull'importanza del nome di Diana (di derivazione boccacciana) nell'ambito della brigata medicea prima del 1473, si è già espresso Orvieto nella sua prefazione al *Canzoniere* di Lorenzo de Medici[26]. Diana è simbolo di castità e di ritrosia, ma con il prefisso «meri-» fa poi pensare subito alla luce e al sole di mezzodì. Nei cantari precedenti al settimo, Pulci in varie occasioni ha delineato un ritratto di Meridiana che si integra perfettamente nel canone retorico della bella donna di quel periodo secondo i moduli del petrarchismo e dello stilnovismo consacrati dalla tradizione lirica tre-quattrocentesca e prefigura in molti aspetti la figura di Antea[27].

Oltre il significato allegorico e simbolico, il nome stesso di Meridiana ricorda un *topos* dei cantari che si presenta come una lontana eco di Guinizelli, mediata dalla tradizione lirica tre-quattrocentesca[28] (sottolineature nostre):

> *Vedut' ho la lucente* stella diana,
> *ch'appare anzi che'l giorno rend' albore*
> *c'ha preso forma di figura umana;*
> *sovr' ogn' altra me par che dea splendore:*
>
> *viso de neve colorato in grana,*
> *occhi lucenti, gai e pien' d'amore;*
> non credo che nel mondo sia cristiana
> *sì piena di biltate e di valore.*

Già in *Morgante* II 13, l'abate aveva presentata così la figlia di Caradoro:

> *Ed ha una sua figlia molto bella*
> *onesta, savia, nobile e gentile,*
> *e non è uom che la muova di sella,*
> s'ella non fussi saracina quella,
> non fu mai donna tanto signorile.

Il personaggio di Meridiana si iscrive dunque in un contesto della tradizione lirica, e come tale si contrappone alla precedente «geste» di Morgante. Il *topos* della stella diana e della

donna perfetta non è più un mero ornamento come nei cantari tre- e quattrocenteschi, ma diventa un elemento importante della plurivocità del cantare VII, preparato già dal cantare II in poi.

Manfredonio s'innamora di Meridiana per fama, come nelle migliori tradizioni cavalleresche, e come nella poesia di un Jaufré Rudel per esempio[29]; in *Morgante* II 68 Manfredonio parla del suo innamoramento:

E veramente è come ella si chiama
perché di mezzodì par proprio un sole
Io innamorai di questa gentil dama
non per vista, per atti o per parole,
ma per le sue virtù, ch'udi' (per) fama,
ma anche per volere del destino:
ovver che 'l mio destin pur così vuole
e da quel giorno in qua ch'amor m'accese,
per lei son fatto e gentile e cortese.

Destino fatale per lui, come si vede nel cantare VII (70,4; 75,1; 78,8; 79,6). Nell ultimo verso citato si riconosce anche un riferimento all'ingentilimento causato dalla dama[30].

Un'altra descrizione di Meridiana si trova in VI, 17-18, poco prima che Ulivieri si innamori di lei (VI 17,6 - 18,4):

ch'arebbe un cor di marmo ad amar mosso;
nel petto un ricco smalto e gemme ed oro,
con un rubin che valeva un tesoro,

ed un carbonchio ricco ancora in testa,
che d'ogni oscura notte facea giorno;
avea la faccia angelica e modesta,
che riluceva come il sol dintorno.

E' palese l'uso di versi consacrati dalla lirica petrarchesca. 17,6 ricorda infatti il verso «Ch'un cor di marmo a pietà mosso arebbe» di Petrarca (*Canzoniere* 135), mentre 18,1-4 ricorda il verso «un diadema natural ch'alluma L'aere dintorno» (*Canzoniere* 185) e «Po far chiara la notte, oscuro il giorno» (*Canzoniere* 215). Gli echi di Petrarca e della lirica amorosa si concentrano proprio all'interno delle ottave che descrivono lo scontro tra Meridiana e Manfredonio. Se ha sapore di parodia sentire un lamento in forma lirica da parte di un re che fa tremare

l'Oriente, ancor più gustoso risulta l'uso dell'identica retorica posta in bocca alla donna guerriera. Se il lamento fa qui il contrappunto al vanto della «geste», non c'è da meravigliarsi che il Pulci se ne faccia beffe a modo suo, con una tecnica simile a quella usata pochi versi innanzi, ma ancora più raffinata, perché è mediata dal discorso diretto del dialogo.

III.2. *Il triangolo amoroso*

La scena del triangolo amoroso si carica di una forte stilizzazione e di reminiscenze letterarie che sono strettamente legate al ritratto dei due avversari. Rileviamo però in questo contesto i due echi petrarcheschi già segnalati dall'Ageno, cioè l'ottava 71 con l'anaforico «So che...», ripreso dai *Trionfi*[31], vero riassunto del destino di Manfredonio, che provoca in Meridiana l'esclamazione «Così va chi s'innamora!», echeggiante il verso «A quale strazio va chi s'innamora» degli stessi *Trionfi*[32]. Meridiana segue uno scopo preciso; vuole convincere Manfredonio a tornare in Oriente e salvare la sua gente senza versar più sangue. Questa è la volontà di Dio – e non del destino! –, ma anche di suo padre e di Orlando, come abbiamo già saputo in VII 35.

Non sorprendono in questo contesto le due citate reminiscenze di passi dei *Trionfi*, soprattutto se si tiene conto del fatto che il Pulci stesso ha trascritto i *Trionfi* nel 1465[33]. Ma questi non sono gli unici elementi tratti dalla lirica amorosa, già nell'ottava 70 ci sono tracce di una eventuale contaminazione di versi tratti dal *Canzoniere* del Petrarca:

Morgante 70,5-6: Cercato ho *quel che cercar suol chi ama:*
trovato ho tòsco per zucchero e mèle;
Canzoniere 259,1: Cercato ho *sempre solitaria via*
215,12: *E non so che ne li occhi, che 'n un punto*
Po far chiara la notte, oscuro il giorno
E 'l mel *amaro et adolcir l'assenzio*

E' ovvio che le somiglianze con la lirica petrarchesca e amorosa in genere si limitano qui alla tematica della fortuna piuttosto che alla diretta ripresa di versi. E' il lessico della lirica che viene inserito nelle ottave pulciane, non il verso fisso e noto, e solo raramente, come nei tre casi già ricordati sopra, si può sentire una somiglianza diretta e strutturale, come tra

Morgante VII 71,6 («So ch'aver non si può quel ch'ogni huom desia») e Petrarca, *Canzoniere* 13,11 («Poco prezando quel ch'ogni huom desia»), dove al registro «so che...» preso dai *Trionfi*, si accomuna la struttura di un verso del *Canzoniere* e la tematica già sottostante a tutto il dialogo.

Si tratta dunque di un continuo assorbimento ad usi stilistici di questi versi della tradizione lirica, cioè di una stilizzazione, in cui l'elemento di maggior spicco rimane la raffinata scoronazione di Manfredonio mediante la retorica di Meridiana, e di quella di Ulivieri mediante la forza di Manfredonio. Non dimentichiamo però che sarà Ulivieri che trionferà in amore nel cantare VIII. Forse è proprio l'uso di celebri motivi lirici (donna che ingentilisce, stella) e la consacrazione smisurata di concetti e *topoi* che nutre la parodia in queste ottave. E' la continua dissoluzione di un canone fin troppo conosciuto dalla lirica in un contesto così diverso come quello del poema cavalleresco. La carnevalizzazione del testo consiste qui nel dare vesti diverse a schemi di solito ben definiti e anche al modello stesso della *chanson de geste* o del romanzo cortese, in cui il cavaliere va alla prova per la dama, mentre qui Manfredonio cerca la dama stessa per la prova.

IV. *La tensione narrativa e la scoronazione*

Certo, senza dare troppo peso all'una o all'altra delle probabili «fonti» (cioè ai rapporti intertestuali o interdiscorsivi[34]) del cantare VII del *Morgante*, il modo in cui il Pulci congiunge magistralmente *topoi*, proverbi, fatti storici e registri letterari per dare vita alla materia narrata, è tipico della tecnica d'assemblaggio descritta da Bachtin, dominata in questo cantare da una continua scoronazione.

Rileviamo a questo proposito anche un fatto forse trascurato da Bachtin, cioè la tensione narrativa che si ottiene grazie alla scoronazione. Pulci riesce a tenere alta la tensione e l'interesse per la sua storia proprio perché non fa morire i suoi protagonisti in questo cantare. Pulci crea, a dirla con Segre, «nuovi rapporti reciproci col mondo raffigurato»[35], usa la «parola altrui» (Bachtin) per farla rivivere in un contesto, in una dialettica del tutto nuovi, tra testi, registri, allusioni, versi, ma anche all'interno della logica del racconto stesso quando fa

dialogare l'*exploit* eroico con la sconfitta e l'iperbole con la parodia. Se l'iperbole è un mezzo adatto per gonfiare o storpiare fatti veri, reali o semplicemente letterari, l'ironia e la parodia sono i rimedi giusti per salvare la narrativa dalla banalità troppo palese di un racconto lineare come si presenta nella maggioranza dei poemi cavallereschi del Quattrocento.

Dopo il rumore della «geste» di Morgante e dell'arrivo dei suoi amici, il «tuono» del verso 56,8 è forse il culmine iperbolico della battaglia: si continuerà sempre a combattere, ma il frastuono si allontana piano piano dai tre protagonisti, lasciandoli in una scena in cui si scambiano parole piuttosto che colpi. Questo cambio segnala anche una rottura del modello narrativo, poiché dalla rumorosa battaglia si passa alla diplomazia ed ai giochi di lingua raffinati, con citazioni (di versi fin troppo noti), ma soprattutto con il dialogo che sostituisce la «geste» descrittiva e piena d'azione.

Questo ci induce a fare un'ultima osservazione nei confronti del modello narrativo. L'elemento più tradizionale del cantare VII è senz'altro la «geste» di Morgante. Nuovo è il sabotaggio interno operato dal Pulci, sabotaggio perché il gigante – malgrado la sua battaglia eroica – viene messo in grandi difficoltà, e soprattutto perché la «geste» trova il suo risvolto in chiave di parodia nel dialogo del triangolo amoroso e il suo verso nella soluzione pacifica operata da Meridiana. La diversità della «satira menippea» nei confronti della satira classica consiste qui nell'aperta autocoscienza dell'autore riguardo al suo testo. L'ironia e la parodia danno la giusta misura al carattere iperbolico del cantare, ridimensionano tutto in modo particolare. Pulci non si perde nelle iperboli, maneggia bene il gioco, alternando iperbole, ironia e parodia, e creando episodi e personaggi che descrive ogni volta con immagini nuove.

Il cantare VII del Morgante evoca dunque il paragone con l'abito di un «arlecchino», ma con un «arlecchino» che agisce con vesti tradizionali in un mondo nuovo. E' anche un arlecchino che non dimentica di fare il verso a se stesso. Come potremmo interpretare altrimenti i tanti riferimenti, le riprese, i registri, i *topoi*, le allusioni mescolate insieme sotto l'ordine del dialogo e della dialettica degli elementi più diversi?

Se nel caso del Morgante è difficile parlare di «fonti», tuttavia stupisce la provenienza del materiale usato dal Pulci

in questo cantare: Dante, Petrarca, Guinizelli, Villani; *I Fatti di Cesare* (volgarizzamento della *Farsalia* di Lucano), il poema cavalleresco toscano *(Danese, Vanto dei Paladini, Orlando)*, proverbi, *topoi* e – naturalmente – la parodia della *Bibbia*. Abbiamo visto come il Pulci si serve di questo materiale per caratterizzare i suoi protagonisti in un modo che non è un semplice ritorno alla tradizione. Morgante, Meridiana, Orlando e Manfredonio, ma anche Ulivieri vengono caratterizzati dalle loro azioni e attraverso i loro dialoghi. Abbiamo visto in che senso Morgante ha ancora bisogno di affermarsi, come soffre, guadagnandosi probabilmente la simpatia del suo lettore proprio per la sua debolezza nel momento del suo più grande sforzo. E Meridiana ci è apparsa come catalizzatore di una stilizzazione che iscrive il linguaggio della lirica amorosa nel contesto di un poema cavalleresco; il personaggio di Manfredonio viene definito dalla sua Fortuna (o sfortuna), perché parla come un poeta infelice piuttosto che come un re. Il Pulci riordina e rimotiva continuamente la trama della sua storia, combinando elementi di provenienze diverse. Dalla *Cronaca* alla lirica amorosa, da Lucano a Petrarca, dal vanto al discorso sulla Fortuna, il cantare VII del *Morgante* riassorbe tutto per presentarlo sotto vesti nuove, in un discorso carnevalesco o carnevalizzato. Nel *Morgante* non si tratta di una allegra fantasia o di un semplice comporre da un giorno all'altro, ma di una riorganizzazione della tradizione recente e remota. Ma la tecnica d'assemblaggio, il respiro narrativo e la libertà della creazione di immagini sono già tutte moderne, o almeno rinascimentali, se pensiamo ai suoi geniali successori Folengo e Rabelais.

Ruedi Ankli
Basilea

NOTE

[1] Il macro-contesto contiene le avventure di Orlando in Oriente fino al suo ritorno a Parigi, comprende la ricerca di Rinaldo ed il lento sviluppo della personalità di Morgante, il quale non appare più da X, 151 - XVIII, 110. Il microcontesto del cantare VII vede l'episodio finale della guerra tra Manfredonio e Caradoro. Per un riassunto più dettagliato vedi l'edizione del *Morgante* a cura di F. Ageno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, da cui sono tratte le citazioni in questo saggio.

[2] Preferiamo questo termine derivato dall'antico francese e suggeritoci dallo splendido saggio di A. Gendre, «La «Geste» de Frère Jean dans le *Gargantua*», in *Mélanges offerts à Carl Theodor Gossen*, Bern-Liège, Francke-Marche Romane, 1976, pp. 239-274.

[3] Per il termine cfr. C. Segre, «Il segno letterario», in *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 39-51.

[4] Nel cantare VII, solo Ulivieri esce da questo schema. Il suo disarcionamento segna la fine delle sue imprese.

[5] Cfr. E. Levi, «I cantari leggendari del popolo italiano», in *Giornale storico della letteratura italiana*, Suppl. 16, 1914, pp. 61-87.

[6] Cfr. G. Barini, *Cantari cavallereschi dei secoli XV e XVI*, Bologna, Collezione di opere inedite o rare, 1905; per l'importanza del vanto nel *Morgante*, cfr. P. Orvieto, *Pulci medievale*, Roma, Salerno, 1978.

[7] Sul rapporto tra il *Morgante* e il poema cavalleresco toscano, cfr. R. Ankli, «Eine Stelle aus Luigi Pulcis *Morgante* (XXII,215-XXIII,48) im Umfeld des 'Poema cavalleresco toscano'», in stampa per gli *Atti del convegno interdisciplinare italo-tedesco: L'epica cavalleresca italiana dal tardo Quattrocento al primo Cinquecento: ricostruzione dei sistemi di referenza socio-culturali, relazioni d'intertestualità e interpretazione dei testi* (Freie Universität Berlin, 29 marzo - 3 aprile 1987).

[8] Per l'espressione «parole da sera», nota l'Ageno: «Il proverbio nella forma usuale è dato da Francesco Serdonati (raccolta conservata presso la Biblioteca laurenziana) e riferito da G. Giusti, *Raccolta dei proverbi toscani*, Ristampa anastatica, Palermo, Edikronos, 1981, p. 141: «Parole da sera, il vento se le mena».

[9] Cfr. P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri, 1976 (1955), p. 50 (quem quaeritis), p. 134 (orso da bruciare), p. 130 (il carnevale come fantoccio), p. 54 (danza in tondo) e p. 476 (uccisione del buffone, danza del cerchio).

[10] Notiamo quanto dice M. Bachtin a proposito dell'eroe in *Voprosy literatury i estetiki*, Mosca, Khoudojestvennaïa Literatoura, 1975 (trad. francese *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978) p. 202: «L'idée de l'épreuve du héros et de sa parole est peut-être l'idée organisatrice essentielle du roman, qui le distingue radicalement du récit épique: le héros épique se place, dès le commencement, au-delà de toute épreuve. Dans un monde épique, il est impensable de douter de l'héroïsme du héros»; poco dopo Bachtin parla delle vite dei santi, dove l'idea della prova è del solito congiunta all'idea della crisi e della rigenerazione. Le vite dei santi, con i loro martiri sono dei veri nuclei primitivi del romanzo di prova, di avventura e di confessione. Non ancora romanzo, ma testo che raccoglie registri e immagini di varie origini, il *Morgante* si distacca sia dall'epopea sia dal poema cavalleresco triviale e «monologato», se ci è permesso introdurre questo neologismo che si oppone al discorso carnevalesco - e per conseguenza «dialogato».

[11] Cfr. C. Segre, «Quello che Bachtin non ha detto», in *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984, p. 71 riferito a M. Bachtin, *Esthétique et théorie du roman*, p. 202 seg.

[12] Cfr. C. Segre, *ibid.*, p. 71.

[13] Uso questo termine adottato dal traduttore di M. Bachtin, *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Mosca, 1963 (trad. it. di Giuseppe Garritano: *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968).

[14] M. Bachtin, *Dostoevskij*, p. 207.

[15] M. Bachtin, *Dostoevskij*, p. 245, da cui è tratta anche la citazione seguente.

[16] L'espressione «come orso si cruccia» era proverbiale nel '400. L'immagine, insieme a quella del guerriero trafitto di dardi potrebbe anche derivare dalla *Farsalia* di Lucano o da un volgarizzamento di questa sotto il titolo di *Fatti di Cesare*, come ha dimostrato R. Bessi, «Il Morgante e Lucano», in *Interpres*, IV–V, 1981-82, pp. 58-72. Da notare anche il brano del *Danese*, dove (B.N.F., Landau Finaly 12, f. 78, cantare XIX, 293,2) Gano paragona Burato a un «orso smisurato» perché porta una pelle che resiste a tutti i colpi; poco prima però Burato è stato ferito (XIX,275). Si tratta proprio dell'episodio in cui Burato va verso Parigi. Cfr. anche sopra, nota 9.

[17] Per l'espressione «come a'topi far colla granata» cfr. anche il Sonetto XVI contro Matteo Franco: «come ha 'l topo quando esce dalle trappole»; l'espressione è già attestata in Boccaccio, *Decameron*, VI, Intr. e Sacchetti, *Trecentonovelle*, LXXVI: «venne per caso che una brigata di fanciulli... con una trappola, dove avevano preso un topo, e con le granate in mano si fermavano in sul mezzo della piazza, e pongono la trappola in terra, e quella posta in terra, aprono la cateratta. Aperta la cateratta e 'l topo esce fuori, e corre per la piazza, li fanciulli con le granate menando, correndogli dietro per ucciderlo» (cito da L. Pulci, *Opere minori*, a cura di P. Orvieto, Milano, Mursia, p. 179).

[18] E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, Francke, 1948, cap. 5, par. 7, «Verkehrte Welt», pp. 104-108.

[19] Cfr. nota 16.

[20] P. Toschi, *op. cit.* in nota 9.

[21] G. Villani, *Cronica*, (scelta di alcuni capitoli), a cura di G. Aquilecchia, Torino, Einaudi, 1979, p. 45.

[22] Giusti, *op. cit.*, p. 77.

[23] L'episodio manca nell'edizione di G. Aquilecchia. Citiamo da *Cronache di Giovanni, Matteo e Filippo Villani*, vol. 2, Trieste, Sezione letteraria del Lloyd austriaco, 1857-58, pp. 105-106. L'uso dell'episodio di Farinata da parte del Pulci non si ritrova tra l'altro nel *Centiloquio* di Antonio Pucci (rifacimento in terza rima della *Cronaca*).

[24] Ricordiamo che il 12 febbraio 1266 a Benevento i re Manfredi e Carlo d'Angiò si scontrarono in una battaglia decisiva. Mentre il nome di Manfredonio ricorda quello di Manfredi, la somiglianza tra Caradoro e Carlo d'Angiò può essere casuale.

[25] *Orlando* XII, 4, foglio 45r. (*«Orlando», die Vorlage zu Pulci's «Morgante»*, zum ersten Mal herausgegeben von J. Hübscher, Marburg 1886, Ausgaben und Abhandlungen aus dem Gebiete der romanischen Philologie, 60).

[26] P. Orvieto, Introduzione al *Canzoniere* di Lorenzo de' Medici, Milano, Mondadori, 1984, p. XV.

[27] Cfr. P. Orvieto, *Pulci medievale*, cap. II, «La descriptio Anteae».

[28] G. Contini, *Poeti del Duecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. 2, p. 469.

[29] Cfr. L. Spitzer, «L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours», in *Romanische Literaturstudien*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1959.

[30] Questo ingentilimento causato dalla dama sembra una lontana eco da Guinizzelli («Al cor gentil») e Dante («Tanto gentile...»).

[31] Petrarca, *Trionfo d'amore*: III, 151 seg. (cito dall'edizione a c. di F. Neri, Milano-Napoli, Ricciardi, 1951).

[32] *Ibid.*, IV, 138.

[33] Cfr. D. De Robertis, «Due altri testi della tradizione nenciale», in *Editi e rari*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 149; si tratta del cod. Parmense 2508 (del fondo De Rossi).

[34] Cfr. C. Segre, «Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia», in *Teatro e romanzo*, p. 115.

[35] *Ibid.* («Quello che Bachtin non ha detto»), p. 72.