

NICOLA CATELLI

Le faville del battaglio. Sulle edizioni illustrate del Morgante

In

L'Italianistica oggi: ricerca e didattica, Atti del XIX Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015),
a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio, E. Pietrobon,
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884675137-9

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?
pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=896)
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

NICOLA CATELLI

Le faville del battaglia. Sulle edizioni illustrate del Morgante

Nel 1494 viene pubblicata a Venezia, presso Manfredo Bonelli, la prima edizione interamente illustrata del Morgante ad oggi nota. Corredata da un ampio set di xilografie, per buona parte appositamente realizzate, l'edizione Bonelli inaugura la tradizione iconografica del poema ponendosi come modello per i successivi corredi illustrativi. A partire dalla fine del Quattrocento appaiono in Italia, fino alla fine del Cinquecento, oltre venti edizioni illustrate del poema, accompagnate in alcuni casi da xilografie originali, in altri da legni di riuso. Tanto la selezione degli episodi quanto le corrispondenze e le difformità che emergono nel confronto fra il testo e la sua trasposizione visiva segnalano, in questi apparati iconografici, gli orientamenti critici di volta in volta sottesi alla narrazione per figuras: le illustrazioni giungono così a svolgere un ruolo rilevante in seno alla ricezione cinquecentesca del Morgante. Attraverso differenti spie formali, inoltre, i set iconografici manifestano al lettore talvolta anche i rapporti che legano il poema alla tradizione latina, ai poemi volgari e alle coeve pubblicazioni di 'libri di battaglia'.

1. Sul finire del primo cantare del poema pulciano, Orlando, congedandosi dai monaci di Chiaramonte per proseguire nella propria *aventure*, entra con Morgante in una «cameretta» dell'abbazia in cerca di un'armatura per il gigante. In ossequio al *tópos modestiae*, l'armatura è l'unico dono che il paladino richiede – non per sé, appunto, ma per il compagno – prima di partire. Sorta di cornucopia cavalleresca, custodita dalla virtù dei religiosi e donata ai due compagni dopo gli atti di fede e valore compiuti a sostegno della comunità monacale, la stanza serba una grande quantità di armi e insieme esibisce la rappresentazione iconografica di quelle stesse armi, raffigurate negli affreschi che adornano le pareti e che provocano lo stupore e la commozione del cavaliere. Come chiariscono infatti le «lettere» che accompagnano i dipinti, gli affreschi rappresentano il combattimento avvenuto molti anni prima fra Milone d'Anglante, padre di Orlando, e un enorme gigante che aveva per lungo tempo mosso guerra alla medesima abbazia:

E in certa cameretta entrati sono
che d'armature vecchie era copiosa;
dicea l'abate: – Tutte ve le dono. –
Morgante va rovistando ogni cosa;
ma solo un certo sbergo gli fu buono,
ch'avea tutta la maglia rugginosa:
maravigliossi che lo cuopra appunto,
ché mai più gnun forse glien'era aggiunto.

Questo fu d'un gigante smisurato
ch'a la badia fu morto per antico
dal gran Millon d'Angrante, che arrivato
v'era, se appunto questa storia dico;
ed era nelle mura istoriato
come e' fu morto questo gran nimico
che fece alla badia già lunga guerra;
e Millon v'è come e' l'abbatte in terra.

Veggendo questa istoria, il conte Orlando
fra suo cor disse: “O Dio, che sai sol tutto,
come venne Millon qui capitando,
che ha questo gigante qua distrutto?”.
E lesse certe letter lacrimando,
ché non poté tener più il viso asciutto,

come io dirò nella seguente istoria.
Di mal vi guardi il Re dell'alta gloria.¹

Nelle ultime tre ottave del cantare s'innesca così un misurato gioco di specchi di cui la scansione dei versi costituisce il contrassegno formale. Alla prima ottava dedicata, dopo i versi introduttivi, a Morgante e all'inaspettato ritrovamento di un'armatura adatta alla poderosa corporatura del gigante risponde l'ottava finale, incentrata sulla reazione del paladino alla vista degli affreschi e conclusa dal distico di commiato. La stanza mediana appare, invece, equamente suddivisa fra il disvelamento dell'origine dell'armatura di Morgante (vv. 1-4) e la descrizione dei dipinti che tramandano l'impresa del padre di Orlando (vv. 5-8).² In particolare, nella seconda quartina dell'ottava 85 si ha un graduale aggiustamento focale che, attraverso un 'movimento di macchina' verso l'alto accompagnato dalla reduplicazione di termini e immagini presenti nella quartina d'apertura, sposta l'attenzione – del paladino e insieme del lettore – sulle gesta di Milone, preparando così l'ultima ottava: l'uccisione del fiero avversario da parte del cavaliere cristiano giunto alla badia è rievocata sia nei primi, sia negli ultimi tre versi, con ripresa di più elementi lessicali; nel cuore dell'ottava, invece, il termine «storia» (v. 4) si riflette immediatamente nel successivo «istoriato» (v. 5), peraltro prolungato dalla dieresi, rimarcando il *turning point* discorsivo; infine i due guerrieri sono ricordati entrambi due volte, il gigante ai vv. 1 e 6, il cavaliere, in parallelo, ai vv. 3 e 8, così che ognuno dei due viene richiamato nei primi e negli ultimi tre versi e al contempo l'ottava può aprirsi con l'entrata in scena del «gigante smisurato» (v. 1) e chiudersi con il colpo di Milone che abbatte a terra il nemico (v. 8). Ne risulta un effetto di chiasmo, seppur leggermente impreciso, che rende scorrevole il passaggio narrativo da Morgante a Orlando,³ contribuisce alla *suspense* su cui culmina, con il pianto del conte, il

* Ringrazio per i puntuali consigli e per l'attenta lettura di questo contributo Chiara Callegari, Nadia Ebani, Alessandra Macinante, Cristina Montagnani, Annalisa Perrotta, Giovanna Rizzarelli.

¹ L. PULCI, *Morgante*, a cura di F. Ageno, Milano, Mondadori, 1955, I, 84-86. Da questa edizione saranno tratte anche le successive citazioni del poema.

² Sulla concatenazione argomentativa tra le ottave 84 e 85 si veda E. PUCE, "Orlando laurenziano" e "Morgante": implicazioni filologico-letterarie, *«Italianistica»*, 2005, 2, 61-69: 66. Sull'enigma dei rapporti fra *Morgante* e *Orlando laurenziano* (= ms. Mediceo Palatino 78 della biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze) cfr. inoltre, anche per l'ulteriore bibliografia, RAJNA, *La materia del "Morgante" in un ignoto poema cavalleresco del secolo XV*, «Propugnatore», 2, 1869, 7-35, 220-252, 353-384; R. CESERANI, *L'allegria fantasia di Luigi Pulci e il rifacimento dell'"Orlando"*, «Giornale storico della letteratura italiana», 135, 1958, 171-214; D. DE ROBERTIS, *Storia del «Morgante»*, Firenze, Le Monnier, 1958; ID., *Una toppa per l'«Orlando» laurenziano*, ora in ID., *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1978, 115-126; ORVIETO, *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma, Salerno, 1978; ID., *Sul rapporto Morgante-Orlando laurenziano*, in K.W. HEMPFER (a cura di), *Ritterepik der Renaissance Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums*, Berlin, 30.3-2.4 1987, Stuttgart, Steiner, 1989, 145-152; M. MARTELLI, *Tre studi sul "Morgante"*, «Interpres», 13, 1993, 56-109; M. DAVIE, *Half-serious Rhymes. The narrative poetry of Luigi Pulci*, Dublin, Foundation for Italian Studies/Irish Academic Press, 1998; M. VILLORESI, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2000, 126-130; M.C. CABANI, *L'occhio di Polifemo. Studi su Pulci, Tasso e Marino*, Pisa, ETS, 2005; S. CARRAI, *Luigi Pulci nella storia del poema cavalleresco*, in M. Villoresi (a cura di), *Paladini di carta. Il modello cavalleresco fiorentino*, Roma, Bulzoni, 2006, 79-88.

³ A questo passaggio farà seguito all'inizio del cantare secondo un analogo ritorno su Morgante, completando con un'arcata discorsiva discendente l'episodio della vestizione e del commiato dall'abbazia (cfr. II, 9 - 17).

primo cantare,⁴ e instaura un nitido parallelismo fra Morgante e l'antico gigante da un lato, fra Milone e Orlando dall'altro. Di conseguenza la costruzione a chiasmo rafforza la *liaison* fra i due termini esterni, il paladino e il gigante, da cui prende avvio il poema.

L'accostamento fra corazza e affresco, fra oggetto e rappresentazione, che innesca il movimento conclusivo del primo cantare implica tuttavia, in questi versi, anche un lieve scarto, che il proseguimento dell'episodio nel cantare successivo renderà ancor più evidente: nella «zambra» (I, 83, v. 2) in cui Morgante «va rovistando ogni cosa» (I, 84, v. 4) sono infatti accumulate «armadure vecchie» (I, 84, v. 2), uno «sbergo [...] / ch'avea tutta la maglia rugginosa» (I, 84, vv. 5-6), un «gran cappel d'acciaio [...] / che rugginoso si dormia in un canto» (II, 9, vv. 4-5), una «spadaccia» (II, 10, v. 1), e persino una campana «rotta» (II, 10, v. 3),⁵ in un ammasso di armi consumate e di carcasse polverose che, se da un lato trovano sublimazione nei dipinti delle pareti richiamando le vittorie antiche sui nemici dell'abbazia, dall'altro segnalano la distanza temporale e valoriale che le separa dalla loro trasfigurazione iconica e celebrativa. Le

⁴ Provocate dall'improvvisa condensazione di visione, iscrizione, testimonianza e memoria personale, le lacrime di Orlando irrompono sulla scena, per usare le parole di Jean-Loup Charvet, come espressione di ciò che non può essere rappresentato, «per dire ciò che non ha più forma per eccesso di senso» (J.L. CHARVET, *L'eloquenza delle lacrime*, trad. it. di A. Carenzi, prefazione di G. Ravasi, Milano, Medusa, 2001, 56; e cfr., nel poema, II, 5, vv. 1-4: «Per tenerezza corsono abbracciarsi; / ognun piangeva di soperchio amore, / che non poteva a un tratto sfogarsi / e per dolcezza trabocca nel core»). L'*Orlando* laurenziano presenta una versione dell'episodio semplificata sia nei passaggi logico-formali, sia nelle dinamiche profonde; basti pensare al fatto che mentre nel *Morgante* il pianto di Orlando è espressione di un'ineffabile commozione che deriva non solo dalla visione dell'effigie paterna, ma dal rispecchiamento che questa istituisce con le prove da lui compiute in difesa dell'abbazia, nell'*Orlando* il paladino non soltanto ritrova subito la parola facendo scemare il *pathos* e il valore emotivo-intellettuale del pianto, ma banalizza le motivazioni che stanno dietro alle lacrime riportandole su un piano di vulgato sentimentalismo: «Orlando a quello abate rispondea: / Del mio buon padre mi vien tenerezza, / Che uccise quel gigante di nomea, / Sì come veggio scripto con certezza» (cfr. III, 4, vv. 1-4, che cito per comodità di riscontro e con lievi ritocchi da J. HÜBSCHER (a cura di), «Orlando»: *die Vortage zu Pulci's "Morgante"*, Marburg, Elwert, 1886). Cfr. M.C. Cabani, *L'occhio di Polifemo...*, 33 e 45. Al pianto di Orlando corrisponde nel *Morgante* anche la prima occorrenza della rima *Orlando: lacrimando* all'interno del poema; la rima, canonica, compare con relativa frequenza anche nell'*Inamoramento de Orlando*, mentre nella redazione definitiva dell'*Orlando furioso* è presente in un solo caso, ovvero, significativamente, nel momento in cui Orlando recupera il senno (XXXIX, 46, vv. 2 e 4), con ripresa in termini positivi delle lacrime che stillano «con sì larga vena» (XXIII, 126, v. 2) dagli occhi del paladino prima della follia. Sulle lacrime letterarie cfr. T. LUTZ, *Storia delle lacrime. Aspetti naturali e culturali del pianto*, trad. it. di G. Pannofino, Milano, Feltrinelli, 2002, 49-50 e S. CALABRESE, *Per una teoria della lacrima letteraria*, in G. Patrizi (a cura di), *Sylva. Studi in onore di Nino Borsellino*, Roma, Bulzoni, 2002, 151-160; in relazione alla tradizione cavalleresca cfr. più in particolare E. CURTI, *Le lacrime e i sospiri degli amanti: lamenti di eroine e cavalieri tra «Inamoramento de Orlando» e «Orlando Furioso»*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia. Atti del convegno. Scandiano-Reggio Emilia-Bologna*, 3-6 ottobre 2005, a cura di A. Canova e Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, 433-451, e A. CAPATA, «Queste non son più lacrime». *Per una teoria del pianto nell'«Orlando furioso»*, «Studi italiani», 2010, 2, 5-34.

⁵ La «cameretta» sembra una stanza diversa da quella indicata nel *Morgante* all'ottava 60, benché anche in questo caso la stanza offra al gigante delle armi: «L'abate in una camera sua aveva / molte armadure e certi archi appiccati: / Morgante gliene piacque un che ne vede, / onde e' sel cinse, benché oprar nol crede» (vv. 5-8). La stanza descritta alla fine del cantare, in cui Morgante prende congedo dai monaci, sarebbe quindi una reduplicazione di questo primo ambiente interno da cui avevano preso avvio le imprese di Morgante presso l'abbazia. L'*Orlando* laurenziano non fa menzione di questa prima stanza, mentre indugia fin da subito sulla caratterizzazione della stanza delle armi («vecchia e molto schura»: II, 32, v. 5) e precisa, a differenza del *Morgante*, che in essa sono conservate le spoglie degli antichi nemici dell'abbazia (cfr. *supra*); la connotazione in senso peggiorativo delle armi è tuttavia più attenuata: l'usbergo del gigante, in particolare, è «bello e forte oltra misura / benché la rugin coperto l'avia» (*Orlando*, III, 9, vv. 3-4). Sulle differenze fra i due testi in questo gruppo di ottave cfr. D. DE ROBERTIS, *Storia del Morgante...*, 56-59. Il termine *spadaccia*, infine, che compare solo in questo luogo del poema ed è piuttosto raro nella tradizione italiana (anche nella variante fonetica *spadazza*), è utilizzato in genere per individuare la spada larga e grossa dei giganti (cfr. *ivi*, 57), e implica qui un effetto di dismisura, comica ed eroica allo stesso tempo, che si attaglia al paradossale *decorum* della vestizione.

armi arrugginite sono del resto un contrassegno di degradazione cavalleresca, che in questo caso contribuiscono a completare la connotazione parodistica di tutta la vestizione di Morgante: una vestizione cavalleresca 'a rovescio', che fa precedere l'attribuzione del cavallo alla consegna delle armi (cfr. I, 67, vv. 5-8 - 75, vv. 1-2); che sancisce per Morgante, nel momento in cui il cavallo scoppia sotto il suo peso, l'ambiguo statuto di cavaliere-fante; che stravolge, come si è visto, il *tópos* della genealogia illustre delle armi facendo derivare l'armatura rugginosa non dalla panoplia di un famoso e invitto eroe ma da quella di un gigante anonimo e sconfitto in battaglia; e che riadatta, come arma, un oggetto ritrovato quasi per caso e non destinato ai campi di battaglia, riscrivendone, per dir così, la funzione. Allo stesso tempo, però, sia il battagliaio, sia, per analogia, la corazza e le altre armi risultano adeguate al gigante, e finiscono per sortire un effetto di paradossale *decorum* e per definire, al pari di ogni altra vestizione cavalleresca, lo statuto del personaggio: per bocca di Orlando, infatti, il poeta sancisce come il battagliaio – e per estensione gli altri complementi guerreschi – sia «tal qual conviensi a Morgante» (II, 10, v. 8), stabilendo la stretta rispondenza iconica e simbolica fra il gigante e la sua arma, che sarà destinata a largo successo.⁶ La stanza-cornucopia rivela così la sua natura ambigua, o per dir meglio ambivalente,⁷ e Morgante potrà, sì, uscirne avendo ottenuto una 'conveniente' vestizione cavalleresca, ma soltanto dopo aver indossato i residui di nobili gesta avvenute «per antico», le reliquie e le permanenze di storie passate. Non sarà forse azzardato, allora, prolungando la considerazione, proiettare l'episodio conclusivo del primo cantare su un piano metatestuale, e riconoscere nella distanza che separa la sedimentazione della materia cavalleresca nella tradizione canterina dal tentativo della sua rivitalizzazione e della sua nobilitazione poetica il perimetro di azione della reinvenzione narrativa di Pulci.⁸ «“Materia della distanza” ancor prima che distanza dalla materia», l'oggetto del poema si profila in queste ottave come una «materia dell'intervallo, della separazione, del lontano, [...] dell'invecchiato, dell'ammuffito»,⁹ che la penna del poeta tenta di rinnovare. Mentre Morgante è intento a scegliere le armi a lui più confacenti, Orlando, cogliendo l'inatteso dono dell'abate, riallaccia infatti le fila della propria erranza alla trama di una tradizione antica e gloriosa, idealmente simboleggiata dalle gesta di Milone, e apprende nel momento dell'agnizione di aver calcato, letteralmente, le orme paterne, e allo stesso tempo di aver superato le imprese del genitore.¹⁰

Proprio l'ultima ottava del cantare, offrendo un'ulteriore ricapitolazione della vicenda

⁶ Sulla vestizione di Morgante cfr. in particolare M. VILLORESI, *La letteratura cavalleresca...*, Roma, Carocci, 2000, 122-123, e A. POLCRI, *Luigi Pulci e la Chimera. Studi sull'allegoria nel Morgante*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2015, 132-148.

⁷ Utilizzo il termine nell'accezione bachtiniana, in quanto attributo del carnevalesco medievale («in terzo luogo, infine, questo riso è ambivalente: è gioioso, scoppia di allegria, ma è contemporaneamente beffardo, sarcastico, nega e afferma nello stesso tempo, seppellisce e resuscita»: M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it. di M. Romano, Torino, Einaudi, 1995, 16). Si veda in proposito anche M. BONAFIN, *Contesti della parodia*, Torino, Utet, 2001.

⁸ Una convincente lettura del corpo e delle imprese di Morgante come espressione simbolica del poema stesso e della sua composizione è stata condotta da A. PERROTTA, *Rappresentazione corporea della creatività narrativa nel Morgante di Luigi Pulci*, «Italian Studies», LX, 2, 2005, 147-162. Sul tema degli scarti e delle reliquie si veda almeno F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, nuova edizione riveduta e ampliata a cura di L. Pellegrini, prefazione di Boitani, Torino, Einaudi, 2015.

⁹ Il brano, benché relativo a un contesto artistico e cronologico molto differente, è tratto da E. GRAZIOLI, *La polvere nell'arte*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, 206, e riprende considerazioni di G. DIDI-HUBERMAN, *Sculture d'ombra. Aria, polvere, impronte, fantasmi*, trad. it. di A. Serra, Milano, Electa, 2009. Sulla istanza dialettica come «riserva vitale» della scrittura del *Morgante* cfr. D. DE ROBERTIS, *Storia del Morgante...*, 93.

¹⁰ Sull'epos come narrazione di una azione fondativa e memorabile, «che rinvia ad un mondo di Padri e delle Origini» cfr. S. ZATTI, *L'epica*, «Rassegna europea della letteratura italiana», 2011, 38, 19-43: 19.

affrescata («come venne Millon qui capitando, / che ha questo gigante qua distrutto») e ponendo in risalto in modo essenziale la relazione a tre fra visione («Veggendo»), lettura («lesse certe letter») e racconto («istoria»), porta a sintesi i valori in gioco e chiama in causa più direttamente il lettore. «Veggendo questa istoria» Orlando – la cui prima prova cavalleresca narrata nel poema era stata proprio la lotta con i due giganti che opprimevano gli stessi monaci di Chiaramonte (I, 30, vv. 3-8 - 38) – può infatti rispecchiarsi nelle gesta del padre e misurare su di esse la propria virtù, che gli ha consentito non solo di uccidere Passamonte e Alabastro, ma anche di convertire Morgante; al contempo, il lettore può osservare, qui, un'eloquente messa in scena della complessa dialettica fra parole, memoria e immagini. Fin dall'inizio del poema, dunque, e dalla sede eminente della cesura di canto, Pulci avverte il lettore, attraverso questa prima ecfraresi, dell'importanza che la riproposizione variata di moduli narrativi, la corrispondenza fra i personaggi e la costruzione di immagini emblematiche, dal forte valore simbolico, rivestono nella sua opera. Il ricorso all'interazione e alla reversibilità di figura e parola, avvalorata anche dalla ripresa ravvicinata del termine 'istoria' in riferimento tanto agli affreschi quanto al poema (ott. 86, v. 1 e v. 7),¹¹ addita nell'impresa iniziale di Orlando la 'riscrittura' e il superamento, grazie appunto alla novità della conversione di Morgante,¹² delle gesta paterne: riscrittura e superamento da intendere appunto in termini di metatestualità, in rapporto alla tradizione cavalleresca e più in generale a fonti e modelli dell'opera. Il poema stesso, del resto, ha inizio proprio con l'esplicitazione della programmatica volontà di rifacimento e di 'restauro' di «una famosa, antica e degna istoria» (I, 1, v. 8), che nel corso del tempo, a detta del poeta, era stata malamente tramandata ed era andata deteriorandosi proprio come le armi della cameretta, prende avvio il poema,¹³ e che proprio all'insegna del termine «istoria», correlato all'idea di riscrittura, il primo cantare si apre e si chiude.¹⁴

L'ecfresi di questo denso episodio introduce inoltre il lettore anche alle successive riproposizioni dell'artificio retorico che si ritroveranno all'interno dell'opera, e anticipa non soltanto l'esuberante catalogo zoologico (e lessicale) raffigurato nel padiglione di Luciana (XIV, 44-86), ma anche e soprattutto i rispecchiamenti interni fra racconto e immagine che ricorrono, variamente declinati, nel poema:¹⁵ così, ad esempio, nel caso dell'iscrizione fatta porre sulla porta della città di Carrara per ricordare l'uccisione del serpente da parte Rinaldo e compagni,

¹¹ Ripresa che duplica la giustapposizione *storia/istoriato* dell'ottava precedente.

¹² Conversione, peraltro, che avviene non con un atto di forza, ma per virtù di visione e ragionamento, come rileva LARIVAILLE, *Morgante da "fiero" a "gentil gigante": carnevalizzazione della materia cavalleresca e recupero cavalleresco di tradizioni carnevalesche*, in *Culture et société en Italie du Moyen-Âge à la Renaissance. Hommage à André Rochon*, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1985, 103-115.

¹³ Cfr. I, 4, vv. 7-8: «è stata questa istoria, a quel ch'io veggio, / di Carlo, male intesa e scritta peggio».

¹⁴ Il termine, frequente nei cantari e nei poemi cavallereschi per indicare la materia dell'opera e le fonti reali o fittizie (cfr. M.C. CABANI, *Le forme del cantare epico cavalleresco*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1988), è impiegato spesso nelle ottave di esordio e di congedo dei cantari del *Morgante*; è tuttavia presente in modo più insistito nei cantari liminari: nel primo cantare, come si è visto; all'inizio del cantare XXIV (cfr. ott. 2, vv. 3 e 8, e 16, v. 6), ovvero nell'apertura della giunta al primo *Morgante*; e in varie occorrenze del cantare XXVIII (fra cui cfr. in particolare, per la rispondenza con l'esordio del poema, l'ott. 128, vv. 7-8: «benché la istoria sia degna e famosa / convien che fine pure abbi ogni cosa»). Sulle stanze di inizio e fine dei cantari del poema cfr. in particolare A. GAREFFI, *L'ombra dell'eroe. Il 'Morgante'*, Urbino, Edizioni QuattroVenti, 1986, 7-20 e D. DE ROBERTIS, *Storia del Morgante...*, ad loc.

¹⁵ La frequenza del ricorso a questa particolare declinazione dell'artificio distingue il *Morgante* dai poemi di Boiardo e Ariosto. Sul tema dell'ecfresi nei romanzi cavallereschi cfr. almeno W.J.T. MITCHELL, *Ekphrasis and the other*, in *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*, The University of Chicago Press, Chicago, 1994, 151-181; T. YACOBI, *Pictorial models and narrative ekphrasis*, «Poetics Today», XVI (1995), 4, 599-649; G. Venturi, M. Ferretti (a cura di), *Ecfrasi. Modelli ed esempi fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 2004.

accompagnata dall'esposizione della testa del mostro,¹⁶ come dell'intenzione di Rinaldo di far erigere una statua d'oro per onorare Carlo,¹⁷ o dell'annunciato «simulacro [...] d'oro saldo / dove sia disegnata questa istoria» che i sudditi di Vergante vogliono dedicare allo stesso paladino per ringraziarlo della liberazione dal tiranno,¹⁸ o ancora del gigante Chiaristante e della moglie Filiberta, crudeli sovrani di Corniglia, «dipinti [...] nella moschea» della città e adorati come temute divinità dal popolo.¹⁹ La tendenza del poema a farsi monumento, a cristallizzare gesta e personaggi in forme iconiche, ad auto-riflettersi in opere figurative disseminate negli spazi degli itinerari cavallereschi si osserva soprattutto nella statua di Orlando che Rinaldo vede nella città di Sardonìa, vero e proprio *pendant* degli affreschi della badia collocato significativamente all'altro capo del 'primo' *Morgante* e ulteriore spia della dialettica fra i due cugini:

Mentre così la donzella dicea
 giunsono in piazza, ov'era un uom armato
 ch'era di bronzo, ma vivo pareo
 sopra un caval ch'è tutto covertato,
 ed una lancia in su la coscia avea.
 Rinaldo chi sia questo ha domandato;
 disse la dama: – La scrittura il dice:
 questa città per lui fu già felice;

e fu di Chiaramonte il cavaliere. –
 Rinaldo legge, e diceva: «D'Angrante
 Orlando: nel tal tempo quel guerriere
 ci liberò dal gran re Galigante
 che in campo d'oro portava un cerviere;
 e per memoria dell'opre sue sante,
 d'uccider quel crudel nemico ed acro,
 gli fece il popol questo simulacro».

Rinaldo lacrimò, veggendo Orlando,
 per tenerezza, e con lui si ragiona,
 dicendo: “Ovunque io vo peregrinando,
 per tutto il mondo la tua fama suona”;
 e dipartissi da lui lacrimando.
 Rappresentossi innanzi alla corona.
 Questa reina è bella e giovinetta
 e chiamasi per nome Filisetta. [...]

Filisetta sapea la sua prodezza;
 veggendolo, stupia di maraviglia

¹⁶ Cfr. IV, 76-78, in particolare 78, vv. 5-6: «Per lunghi tempi si potea vedella, / la storia, e l'animal, sopra le porte», dove «vedella» si riferisce sia alla testa del serpente appesa al di sopra della porta della città, sia, per analogia, all'iscrizione in «lettere scolpite in marmo, d'oro» (77, v. 1) che diviene appunto una «storia» da visualizzare, accompagnata dalla testimonianza concreta del capo spiccato del mostro.

¹⁷ Cfr. XI, 130: «E dico ch'a voler bene onorallo / e' si raguni tutto il concestoro, / e che si facci subito scultallo, / non di marmo o di bronzo, anzi sia d'oro, / con la corona sopra un gran cavallo, / come ferno i Roman d'alcun di loro, / e lettere scolpite eterne e salde / della sua gloria e fama e pregio e lalde». La volontà di onorare Carlo e riportarlo nella gloria che merita replica forse all'intenzione di celebrare il sovrano dichiarata nel proemio del poema, e trova una più precisa rispondenza nell'ultimo cantare: «E perché il mondo ancor possi ritrarlo, / il popol verso lui fu clementissimo / e nel sepulcro suo fece scultarlo; / e lo epitafio diceva brevissimo: / “Il corpo iace qui del magno Carlo / imperator de' Roman cristianissimo”: / ma molto importa, in sì breve idioma, / “cristianissimo” e “Carlo” e “re di Roma”» (XXVIII, 109).

¹⁸ Cfr. XIV, 18-19 (la citazione si legge all'ott. 19, vv. 3-4).

¹⁹ Cfr. XXI, 101-102 (la citazione si legge all'ott. 102, vv. 3-4).

dell'atto fiero e della sua grandezza;
 e disse: – Orlando tuo ben ti simiglia:
 re Galigante, per la sua fierezza,
 come tu vedi, abbandonò la briglia
 (ché so che in piazza la statua vedesti
 di bronzo, e quelle lettere leggesti):

questa città da lui fu liberata,
 ed a perpetua di questo memoria
 l'immagine sua qui vedi scultata,
 che fia del vostro sangue eternal gloria.
 Ma Fuligatto m'ha ben ristorata,
 che tutto questo paese martoria:
 non vuol che ignun si spicchi di coloro,
 ed èvvi il mio marito tra costoro.²⁰

Il canto XXIV offre poi un'ulteriore declinazione dell'artificio che si inserisce nel più complesso sistema di riscritture, aggiunte e rettifiche che il testo del secondo *Morgante* opera rispetto ai primi ventitré cantari. I preziosi ricami del padiglione dispiegato da Antea, figlia del Sultano di Babilonia, durante l'assedio a Parigi conservano infatti memoria non di una vittoria del padre, come avviene negli affreschi di Chiaramonte, ma della sua morte per mano del Veglio della Montagna e della conseguente capitolazione della città, entrambe narrate nei precedenti cantari del poema:

Il padiglion era una cosa magna,
 e drento v'era il caso istoriato
 del Veglio: come e' fu quella montagna
 ch'addosso al padre è col caval cascato;
 e come Bambillona ancor si lagna,
 e come e' v'era Morgante arrivato
 e col battaglia guastava la terra.
 e come Orlando gli mosse la guerra.

Tutto faceva per conservar, costei,
 la vendetta del padre alla memoria.²¹

Una simile disponibilità alla reversibilità del racconto nella sua autorappresentazione, che produce l'effetto di una 'canonizzazione' e di una nobilitazione immediate delle imprese narrate, è, più in generale, il portato di una cultura nella quale il rapporto fra testo e figura guadagna un continuo incremento di significato. In tale prospettiva, le numerose edizioni illustrate del *Morgante* che vedono la luce in Italia e in Europa a partire dalla fine del Quattrocento amplificano ulteriormente, muovendo dalle suggestioni del testo stesso, il ruolo di questa

²⁰ Cfr. XXII, 253-255 e 257-258. Si osservino, oltre al richiamo alla casa di Chiaramonte, le altre analogie con la fine del primo cantare: la riproposizione ecfrastica di un'impresa antica compiuta contro un «gran re» che opprime una comunità pacifica; lo stupore e la commozione (con ripresa della rima *Orlando : lacrimando*) dopo la lettura dell'iscrizione; la replica dell'impresa esaltata nell'opera d'arte attraverso un'analogia prova di valore (che in questo caso non precede ma segue la visione dell'opera celebrativa); il dono delle armi (cfr. ott. 261-262); lo scontro che si evolve in rapporto solidale (tra Rinaldo e Fuligatto, nel canto XXIII). Sulla dialettica fra i due paladini nella prima parte del poema cfr. POLCRI, *Luigi Pulci e la Chimera...*, 177-193.

²¹ Cfr. XXIV, 173-174, vv. 1-2. La morte del Sultano di Babilonia, padre di Antea, è narrata nel cantare XVIII, 65-69; per il sogno profetico della montagna che cade addosso al Sultano uccidendolo cfr. XVII, 37-38, mentre per la guerra di Orlando e Morgante alla città di Babilonia cfr. XVIII, 5-109 e XIX, 167-177.

interespressività.²² Come avviene nel caso della narrazione di immagini che conclude il primo cantare, nelle edizioni illustrate il poema si rispecchia in una narrazione per immagini, condotta anzitutto attraverso un processo di attenta selezione del *continuum* diegetico e di 'emblemizzazione', di addensamento semantico, degli episodi scelti per l'apparato illustrativo. Dagli apparati illustrativi di queste edizioni emerge l'intento non soltanto di tradurre in figura il materiale verbale, ma anche, nei casi più avvertiti, di suggerire possibili interpretazioni del testo e di indirizzarne la ricezione. In modo analogo a quanto si è visto per la stanza affrescata dell'abbazia, il lettore si trova di fronte, grazie a questi volumi, a una storia raccontata due volte, in versi e per figure, ed è pertanto chiamato a valutare – in un confronto serrato fra poesia e disegno, fra parola e figura – le omologie e le differenze, le omissioni e le aggiunte implicate in questa 'doppia storia'.

2. A partire dal 1494 – anno in cui viene pubblicata a Venezia la prima edizione, fra quelle finora note, interamente illustrata del poema – il *Morgante* viene stampato in Italia, fino ai primi del Seicento, in oltre venti edizioni figurate, su un totale di circa trenta edizioni complessive:²³

1. Venezia, Manfredo Bonelli, 1494
2. Firenze, Antonio Tubini per Piero Pacini, 1500-1501
3. Venezia, Giovanni Battista Sessa, 1502
4. Venezia, Manfredo Bonelli, 1507
5. Venezia, Giacomo Penzio, 1508
6. Venezia, Alessandro Bindoni, 1515
7. Venezia, Alessandro Bindoni, 1517
8. Milano, Giovanni Castiglione, 1518
9. Siena, Giovanni Landi, 1519²⁴
10. Venezia, Guglielmo da Fontaneto, 1521
11. Venezia, Alessandro Bindoni e fratelli, 1522
12. Venezia, Francesco Bindoni/Maffeo Pasini, 1525
13. Venezia, Nicolò Zoppino, 1530/1531
14. Venezia, Antonio da Sabio e fratelli, 1532
15. Venezia, Guglielmo da Fontaneto, 1534
16. Venezia, Domenico Giglio e fratelli, 1539
17. Venezia, Agostino Bindoni, 1541
18. Venezia, Girolamo Scoto, 1545
19. Venezia, Comin da Trino, 1546
20. Venezia, Bartolomeo Imperatore, 1549

²² Si veda in particolare V. BRANCA (a cura di), *Boccaccio visualizzato. Narrare per parole e per immagini fra Medioevo e Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1999.

²³ Rimando a un successivo studio, di prossima pubblicazione, la descrizione completa delle edizioni e lo studio sistematico degli apparati illustrativi. La *recensio* delle edizioni del poema pubblicate fino ai primi del Seicento è stata compiuta da N. HARRIS, *Sopravvivenze e scomparse delle testimonianze del «Morgante» di Luigi Pulci*, in M. Villosi (a cura di), *Paladini di carta...*, 89-159, a cui si rimanda anche per la bibliografia sulla tradizione a stampa del poema pulciano. Si aggiungano inoltre G. PETRELLA, *Un'edizione dei Turlini ritrovata (Le battaglie che fece la regina Antea, Brescia, Domenico Turlini, 1549) e la tradizione a stampa di Falalbacchio e Cattabriga giganti*, «La Bibliofilia», CXII (2010), 2, 117-139; L. DEGL'INNOCENTI, *Il poeta, la viola e l'incanto. Note sull'iconografia del canterino nel primo Cinquecento*, in «Paragone. Letteratura», 93-94-95, 2012, 141-156; R. NICCOLI VALLESI, *Virgilio illustrato. Domenico Beccafumi, l'editoria veneziana e una serie misconosciuta di xilografie*, «Nuovi studi», XVII (2012), 51-92; C. CALLEGARI, *Oltre i Mondi, alle soglie degli Inferni: il corredo silografico dei Marmi e l'editore illustrata del tempo*, in G. RIZZARELLI (a cura di), *I Marmi di Anton Francesco Doni: la storia, i generi, le arti*, Firenze, Olschki, 2012, 229-262; 242-244; S. Jossa, *All'ombra di Ariosto. Lodovico Domenichi editore dell'Orlando innamorato e del Morgante*, «Bollettino Storico Piacentino», XC (2015), 1, 120-138; A. TURA, *Osservazioni su due incunaboli fiorentini*, «Gutenberg Jahrbuch», LXXIX (2004), 75-76, e ID., *Luigi Pulci. Il Morgante maggiore [scheda 52]*, in *Orlando furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, [catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 24 settembre 2016-8 gennaio 2017], Ferrara, Ferrara Arte, 2016, 140-141.

²⁴ Non presente nel regesto di Harris.

21. Venezia, Comin da Trino, 1550
 22. Venezia, Giovanni Padovano, 1552
 23. Venezia, Alessandro da Vian, 1560 circa

Tralasciando per il momento la fortuna europea del poema,²⁵ a queste edizioni andrebbero aggiunte poi le pubblicazioni parziali, anch'esse dotate di incisioni, come il *Fioretto di Morgante e Margutte*, *La regina Antea* e *La rotta di Babilonia*, segno del chiaro successo editoriale e figurativo e del costante apprezzamento dell'opera presso il pubblico.²⁶ Inoltre, la presenza di evidenti lacune in questa fitta cronologia di stampe, insieme alla scarsità degli esemplari sopravvissuti, induce a supporre, come ha fatto Harris, che ulteriori edizioni, illustrate o meno, siano andate del tutto perdute. Il recupero e l'analisi degli apparati illustrativi del *Morgante* ha permesso in primo luogo di rafforzare tale ipotesi: è sufficiente infatti scorrere il regesto delle illustrazioni che accompagna la bibliografia del *Mambriano* approntata da Jane Everson per rinvenire alcune xilografie ispirate senza dubbio a episodi pulciani e non tuttavia comprese nelle edizioni del *Morgante* finora note. L'edizione del *Mambriano* pubblicata a Venezia da Giorgio Rusconi nel 1511, ad esempio, prima edizione illustrata di questo poema, presenta in generale xilografie disseminate nel testo che appaiono prossime, per stile e formato, a quelle che figurano dalle edizioni veneziane del *Morgante* dei primi anni del Cinquecento (in particolare dell'edizione Sessa del 1502 e dell'edizione Bonelli del 1507): fra queste, alcune vignette sono copie di quelle, di diverso formato, che corredano l'edizione data alle stampe da Bonelli nel 1494 e da Tubini/Pacini nel 1500-1501, non testimoniate dai successivi esemplari superstiti del *Morgante*.²⁷ Si tratta verosimilmente di legni realizzati per edizioni non pervenute fino a noi, o per progetti di volumi poi non approdati alla stampa, riutilizzati in seguito all'interno dei volumi del *Mambriano*, allo stesso modo in cui singole tessere illustrative delle edizioni del *Morgante* vennero spesso utilizzate, in originale o in copia, in edizioni di altri poemi, tra cui anche *l'Inamoramento de Orlando*.²⁸

Come si vede dall'elenco fornito, le edizioni figurate del *Morgante* si concentrano tutte nella prima metà del Cinquecento. La messa all'Indice delle opere di Pulci nel 1559 intervenne infatti a sancire un drastico abbandono del testo da parte degli editori, abbandono mitigato soltanto da un'edizione illustrata, senza data, che Harris ascrive al 1560 circa, e dall'edizione espurgata pubblicata da Sermantelli nel 1573,²⁹ elegante benché priva di corredo iconografico, che verrà in seguito ristampata nel 1606 e nel 1624. In parallelo, anche la pervasività dei prestiti e delle copie, e più in generale la funzione modellizzante delle illustrazioni del *Morgante* vanno scemando alla fine degli anni Quaranta, quando il successo dell'iconografia ariostesca offusca la

²⁵ Su cui cfr. invece il saggio contribuito di L. DEGL'INNOCENTI, *Il Morgante postillato da Jacopo Corbinelli alla Bibliothèque de l' Arsenal: un progetto cinquecentesco di edizione*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 2011, 36, 71-97.

²⁶ Sulla prassi editoriale di pubblicare singole sezioni di poemi cavallereschi più consistenti cfr. M. VILLORESI, *La letteratura cavalleresca...*, 143-144. Cfr. inoltre ID., *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Roma, Salerno, 2005, 130-209.

²⁷ Cfr. J. E. EVERSON, *Bibliografia del «Mambriano» di Francesco Cieco da Ferrara*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1994, 393-395. Altri casi si danno nelle edizioni successive del *Mambriano* pubblicate fino alla fine degli anni Quaranta del Cinquecento (cfr. le tavole riprodotte *ivi*, 393-418): a partire da questa data il poema inizia a essere illustrato con xilografie di soggetto ariostesco. Per un inquadramento generale delle pratiche di riuso nell'illustrazione libraria si veda G. ZAPPELLA, *Reimpieghi, copie, imitazioni*, Manziana, Vecchiarelli, 2013.

²⁸ Già ad esempio in M.M. BOIARDO, *Orlando innamorato*, Venezia, Giorgio Rusconi, 1506 (segnalato da Giovanna Rizzarelli). Si veda, in questi stessi Atti, il saggio di G. RIZZARELLI, *All'ombra del Furioso. Alcuni episodi della (s)fortuna illustrativa dell'Orlando innamorato*, a cui si rimanda anche per la ricca bibliografia, anche di carattere metodologico, sulle edizioni illustrate dei poemi cinquecenteschi.

²⁹ Si veda U. ROZZO, *La letteratura italiana negli 'indici' del Cinquecento*, Forum, Udine, 2005 e JOSSA, *All'ombra di Ariosto...*

diffusione delle tavole di ispirazione pulciana.³⁰

Ad oggi non si conoscono altre riprese integrali del poema fino agli anni Trenta del Settecento, e addirittura, per ritrovare nuove illustrazioni, occorrerà attendere i volumi pubblicati da Zatta nel 1784.³¹ Sporadiche, benché tutt'altro che prive d'interesse, sono poi le illustrazioni del XIX e del XX secolo, fra cui si segnalano i bellissimi disegni a penna che Alberto Martini, nel 1895, dedica ad alcuni episodi del poema come tappe iniziali di un progetto illustrativo completo, poi abbandonato dopo una decina di tavole in favore dell'illustrazione completa della *Secchia rapita*;³² le tavole poste a corredo delle riduzioni per ragazzi, come quelle realizzate da Mario Zampini per la celebre collana 'La scala d'oro' di Utet (1935) e di Eugenio Bardzki per Paravia (1951);³³ infine le versioni in cui le ottave di Pulci si coniugano con la narrazione a fumetti, come nell'*Orlando e Morgante* della 'Serie d'oro' Audace (del 1941-1942), nelle tavole realizzate da Andrea Pazienza, nel 1975, durante il periodo universitario, e nella accurata e suggestiva rilettura *Le avventure del gigante Morgante* di Mauro Cicarè (2012).³⁴

³⁰ Un segnale di questo passaggio di testimone è ad esempio l'edizione del *Morgante* pubblicata a Venezia da Bartolomeo Imperatore nel 1549, che correda il poema con 28 tavole di riuso (una per ciascun canto) provenienti da un set di ispirazione ariostesca realizzato probabilmente per un'edizione non approdata alle stampe (o non rinvenuta fino a questo momento). Cfr. L. DEGL'INNOCENTI, *Il "Furioso" di Beccafumi. Due cicli silografici ariosteschi*, «Paragone», s. III, LX (2009), 73-101 e J. EVERSON, *Every picture tells a story: illustrations for the «Orlando furioso» after 1542*, in G. BEDANI, Z. BARANSKI, A.L. LEPSCHY, B. RICHARDSON (a cura di), *Sguardi sull'Italia. Miscellanea dedicata a Francesco Villari dalla Society for Italian Studies*, Exeter, The Society for Italian Studies, 1997, 117-133. E già nel *Morgante* edito da Agostino Bindoni nel 1541 si incontrano tavole di riuso provenienti dall'edizione dell'*Orlando furioso* pubblicata da Niccolò Zoppino nel 1530.

³¹ L. Pulci, *Morgante maggiore*, Venezia, Zatta, 1784. Come i consimili volumi dedicati ai poemi di Boiardo, Ariosto o Tasso, anche l'edizione del *Morgante* è corredata da una calcografia posta all'inizio di ogni cantare.

³² La riproduzione di alcune delle tavole di soggetto pulciano, conservate in collezioni private, si può vedere in M. LORANDI (a cura di), *Alberto Martini. Mostra antologica*, Milano, Electa, 1985, 42 sgg. Fra queste si segnalano in particolare il dittico di tondi dedicati ellitticamente alla morte di Margutte (in cui campeggia il volto della scimmia accanto agli usatti rubati) e di Morgante (che ritrae il granchio intento ad afferrare con le chele il tallone del gigante), e le suggestive versioni orientalescanti di Morgante e Margutte e del Veglio della Montagna. Il progetto illustrativo per *La secchia rapita* venne invece portato a compimento: cfr. la ristampa A. MARTINI, *La secchia rapita di Alessandro Tassoni*, a cura di M. Lorandi, Bergamo, Grafica e Arte, 1988. Su Martini si veda da ultimo BONIFACIO, «E cade in poca cenere un castello...». *La Secchia rapita di Alberto Martini*, in *Alessandro Tassoni. Spirito bisquadro*, [catalogo della mostra], Modena, Musei Civici – Deputazione di Storia patria di Modena, 2015, 167-175.

³³ Cfr. rispettivamente *Il Morgante maggiore. Poema eroicomico*, narrato da E. Treves, illustrato da M. Zampini, Torino, Utet, 1935 (poi ripubblicato a partire dal 1941, per motivi razziali, con riscrittura firmata da Nalli); e V.E. BRAVETTA, *Storia meravigliosa di un buon gigante (Il Morgante maggiore)*, [illustrazioni di E. Bardzki], Torino, Paravia, 1951.

³⁴ La trasposizione parziale del *Morgante* pubblicata da Audace, agli albori della casa editrice Bonelli, venne realizzata da Gianluigi Bonelli, Vittorio Cossio e Rino Albertarelli (cfr. N. CATELLI, *Il Furioso tra epos e cineromanzo*, in N. Catelli, G. Rizzarelli (a cura di), *Poemi a fumetti. La poesia narrativa da Dante a Tasso nelle trasposizioni fumettistiche*, «Arabeschi», 2016, 7, 272-278). Delle tavole di Pazienza, realizzate nel corso gli studi universitari e conservate in collezione privata, ho notizia da Gino Nardella, che qui ringrazio per la disponibilità. *Le avventure del gigante Morgante* di Mauro Cicarè (Castigione del Lago, Edizioni Di, 2012) costituiscono invece il tentativo di maggiore riflessione sul poema pulciano, contrassegnata, in particolare, da una caratterizzazione 'malincomica' dei personaggi (cfr. N. CATELLI, *Nuvole sulle spalle di un gigante*, in N. Catelli, G. Rizzarelli (a cura di), *Poemi a fumetti...*, 226-233). Cicarè ha dedicato inoltre alcuni dipinti ai personaggi di Morgante e Margutte e alle loro imprese (cfr. il sito personale dell'autore: http://www.maurocicare.it/cla/ill_cla_05.htm). Due tavole di ispirazione pulciana degli anni recenti, realizzate da Carlo Romiti, si possono vedere in G. LAZZI (a cura di), *Paladini di carta. La cavalleria figurata*, [catalogo della mostra, Firenze, Biblioteca Riccardiana, 8 maggio-8 agosto 2003], Firenze, Polistampa, 2003, 132 (Meridiana perde l'elmo) e 134 (Morgante e il granchio). Su Romiti cfr. R. BRUSCAGLI, *Le terre e i cavalli di Carlo Romiti*, ivi, 37-41.

Ritornando alle illustrazioni cinquecentesche, va segnalato come a imporsi all'attenzione siano soprattutto le cinque edizioni corredate da apparati iconografici in tutto, o per buona parte, appositamente realizzati (edizioni nn. 1, 2, 3, 13 e 19 dell'elenco sopra indicato). Le restanti edizioni impiegano soprattutto, salvo pochi casi di volumi con xilografie ariostesche, legni di riuso tratti per lo più da 'libri di battaglia' o 'libri d'arme e d'amore', genere a cui peraltro il *Morgante* veniva non di rado associato nei cataloghi editoriali.³⁵ Rinviando a un successivo intervento la descrizione più diffusa e puntuale di queste cinque edizioni e dei rispettivi apparati, vorrei fare qui alcune brevi osservazioni sull'importanza che questi set di legni originali rivestono dal punto di vista della ricezione e dell'interpretazione del poema, concentrandomi in particolare sulla figura dell'eroe eponimo e sulla sua rappresentazione nelle xilografie che corredano, nelle varie edizioni, la sua apparizione in scena all'interno del poema e la sua morte.

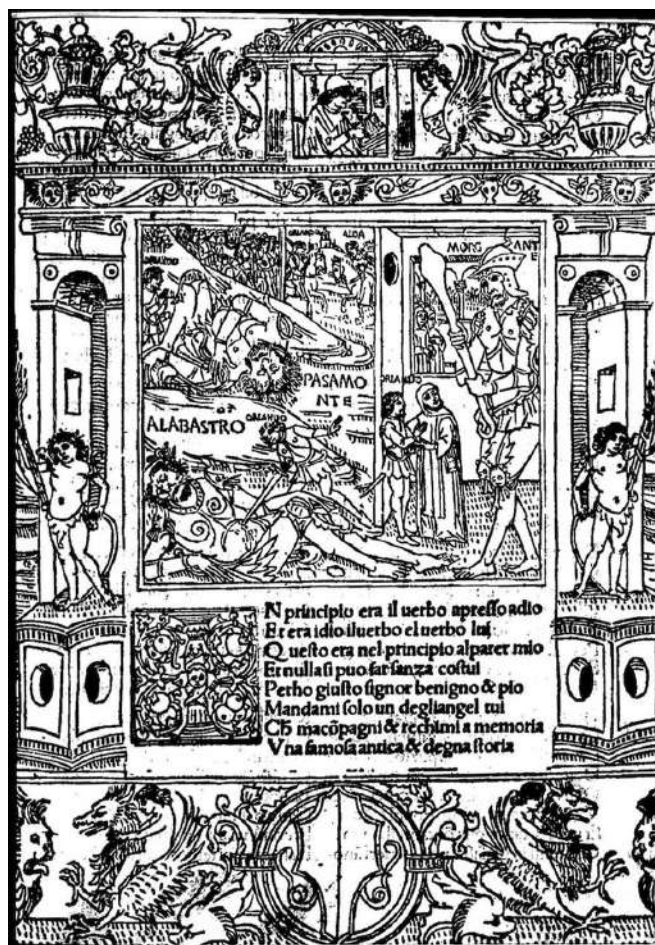


Fig. 1

Il personaggio di Morgante appare fin dal frontespizio della prima edizione illustrata (Venezia, Manfredo Bonelli, 1494 – fig. 1). Grazie alla rilevanza che assume la vestizione simbolica di Morgante all'interno dell'immagine che funge da presentazione e compendio – da emblema, appunto – dell'intera opera, il gigante acquisisce anzi un ruolo di protagonista che non è del tutto giustificato, come sappiamo, dalla sua concreta presenza nelle ottave del poema.

³⁵ Cfr. A. NUOVO, *I "libri di battaglia": commercio e circolazione tra Quattro e Cinquecento*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia...*, 341-359, e più in generale EAD., *The Book Trade in Renaissance Italy*, Leiden-Boston, Brill, 2015.

Si comprende bene, qui, la volontà dell'editore di far comparire sulla soglia del volume, e in maniera evidente, il personaggio eponimo, assecondando probabilmente il grande favore che proprio la figura del gigante convertito aveva riscontrato fra i lettori al punto da condizionare la scelta del titolo.³⁶ La selezione degli episodi e la loro disposizione nello spazio del quadrato xilografico indica tuttavia anche un più accurato indirizzo di lettura. Utilizzando i piani prospettici come trasposizione visiva della dimensione temporale del racconto, l'anonomo illustratore colloca sullo sfondo, a sinistra, la partenza di Orlando da Parigi, in dissidio con Carlo e la sua corte,³⁷ e il suo incontro con la moglie Alda, che il paladino, in preda al traviamiento dell'ira, cercherà di aggredire. Una fittizia parete, da cui Orlando, a cavallo, sembra dipartirsi per entrare nella scena successiva, separa l'ambiente presumibilmente chiuso della corte e della politica dallo spazio aperto dell'affetto familiare.³⁸ La *dispositio* conduce poi ordinatamente lo sguardo del lettore, in una serpentina discendente, verso le uccisioni dei giganti Passamonte e Alabastro (ognuno dei quali opportunamente indicato dalle «lettere» delle iscrizioni didascaliche), mentre il corpo disteso di quest'ultimo guida l'occhio verso la parte destra dell'illustrazione, dove troviamo appunto la vestizione di Morgante e l'abbraccio fra Orlando e Chiaramonte, riconosciutisi come cugini. L'ordine del racconto dell'illustrazione costruisce così un percorso 'per l'occhio' che ricalca, nella progressiva approssimazione al primo piano, l'ordine con cui i due scontri di Orlando con i giganti sono presentati nel testo del poema, e conferisce forse concretezza visiva al fatto che il paladino, come si legge in I, 37, v. 2, trova Alabastro «più basso» rispetto a Passamonte. Il lettore è chiamato dunque a ripercorrere insieme a Orlando e a Morgante la strada che dalla montagna conduce all'abbazia *vedendo* materialmente i cadaveri dei due fratelli, esattamente come fanno il paladino e il compagno nel poema: «e 'nverso la badia poi s'inviaro, // e fèr la via da quei giganti morti» (I, 48, v. 8-49, v. 1). L'invito che, subito dopo, Orlando rivolge a Morgante può essere rivolto perciò anche al lettore (I, 49, vv. 2-8 e 51):

Orlando con Morgante si ragiona:
 – Della lor morte vo' che ti conforti,
 e poi che piace a Cristo, a me perdona;
 a' monaci avean fatti mille torti,
 e la nostra Scrittura aperto suona:
 il ben remunerato e 'l mal punito;
 e mai non ha questo Signor fallito; [...]

E sonsi i nostri dottori accordati,
 pigliando tutti una conclusione,
 che que' che son nel Ciel glorificati,
 s'avessin nel pensier compassione
 de' miseri parenti che dannati
 son nello inferno in gran confusione,
 la lor felicità nulla sarebbe;
 e vedi che qui ingiusto Iddio parrebbe.

Con il ricorso a una più rilevante cesura architettonica, modalità rappresentativa diffusa per

³⁶ Il frontespizio dell'edizione ripolina del *Morgante* (Firenze, San Jacopo a Ripoli, [1482]) precisa infatti: «Et poi che così si contenta il volgo che e' sia appellato Morgante, derivato da un certo Morgante famoso che in molte cose interviene in esso, per non oppugnare a tanti concedesi che così sia il suo titolo, cioè el famoso Morgante». Il titolo è conservato nella recente edizione *El famoso Morgante*, a cura di G. Albertazzi, M. Pieri, L. Salvarani, Trento, La Finestra, 2009. L'edizione ripolina è ora disponibile nella versione digitale in facsimile (Modena, Il Bulino edizioni d'arte, 2016) realizzata dall'Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti di Modena, che conserva il solo esemplare superstite.

³⁷ Sul tema cfr. C. MONTAGNANI, *Lontano da sé: i cavalieri in Paganìa*, «Rassegna europea della letteratura italiana», 2011, 38, 61-71.

³⁸ Sul tema cfr. A. PERROTTA, *Lo spazio della corte: la rappresentazione del potere politico nel Morgante di Luigi Pulci*, «The Italianist», XXIV (2004), 2, 141-168.

individuare non solo uno stacco fra diversi episodi, ma anche un mutamento di condizione dei personaggi all'interno di uno stesso episodio, l'illustratore sottolinea inoltre la dialettica fra separazione e continuità che lega le due metà della vignetta. La parte sinistra è infatti cadenzata su tre piani orizzontali, corrispondenti ad altrettante stazioni della vicenda personale di Orlando: la 'topica' partenza di Orlando dalla corte parigina, «portato dal furore» (I, 19, v. 1), appare così in relazione diretta, senza episodi intermedi, con l'uccisione di Passamonte e Alabastro, prime prove del percorso di 'rinsavimento' dal proprio *furor* che Orlando compie fra primo e secondo cantare.³⁹ La parte destra della xilografia, esito delle vicende precedenti, induce lo sguardo, precipitato in basso, a risalire in uno slancio rapido e unitario verso l'alto, sulla scorta della nuova armonia che il paladino e il gigante ritrovano nella *communitas* dei monaci. Sulla diagonale che oppone quindi l'allontanamento dalla corte al ricongiungimento nella abbazia si riassume un percorso di espiazione e di redenzione che riguarda tanto Orlando quanto Morgante, e che può valere per estensione anche per le sorti dei due personaggi all'interno del poema: entrambi purificati, qui, da un 'peccato' originale, entrambi virtuosi guerrieri, benché non immuni da cadute, ed entrambi, dopo il tradimento che ne cagionerà la morte, assunti in Paradiso.



Fig. 2

Contrapposto ai due fratelli anche per il maggiore 'ingentilimento' che le armi, per quanto rugginose, gli conferiscono, Morgante è ora accomunato, in una nuova triade simbolica, a Orlando e a Chiaramonte nella partecipazione all'*ecclesia* e nel personale itinerario di salvezza dell'anima. Si può forse scorgere qui una chiosa visiva a quanto l'abate dichiara all'inizio del secondo cantare: la volontà di Dio «ci dimostra per diverse strade / donde e' si vada nella sua cittade: // chi colla spada, chi col pasturale» (II, 6, vv. 5-8-7, v. 1), e chi – si può aggiungere sulla base dell'illustrazione, che esplicita così come le armi di Morgante siano da intendere, nel testo del poema, anche come una risposta alle parole dell'abate – con il battaglio.⁴⁰ Al contempo, la natura ambigua, chimerica di Morgante lo fa apparire defilato rispetto agli altri due personaggi. Si noti in proposito il dettaglio dei piedi nudi dell'eroe eponimo, che non è esplicitato nel testo ma che l'anonimo illustratore può aver desunto dal fatto che le protezioni del gigante, come si è visto sopra, comprendono solo una corazza cappelletto d'acciaio, e quindi posto in evidenza come glossa al poema e come, probabilmente, elemento simbolico. Così prossimi a quelli del fratello, i piedi nudi di Morgante divengono la marca evidente e la permanenza di un'origine che la trasformazione da 'fiero gigante' a 'gentil gigante' che si compie nel corso del poema, come

³⁹ Cfr. POLCRI, *Luigi Pulci e la Chimera...*, 82-90.

⁴⁰ Sul motivo delle diverse vie che onorano la vita del credente e conducono alla salvezza cristiana cfr. da ultimo *ivi*, 127-132. Si noti che il possibile e implicito riferimento a questo passo del poema, nell'illustrazione del frontespizio di Bonelli, finisce per sovrapporre suggestivamente le «diverse strade» della vita virtuosa alla «via» che Orlando e Morgante percorrono a ritroso dalla montagna all'abbazia, riprodotta dalla serpentina visiva della parte sinistra della tavola.

notava Paul Larivaille, giungerà non a eradicare, bensì a sublimare.⁴¹ Lo stesso battaglia che campeggia nell'immagine – al contempo arma micidiale, strumento di scansione di un tempo che si ostina a far sentire i suoi riverberi, cristianizzazione serio-ludica della clava di Ercole, traccia distintiva e perfettamente 'decorosa' di un personaggio che nasce come persistenza culturale di un patrimonio in estinzione, e che pertanto si veste di armi e bardamenti di scarto – sarà garanzia di questa evoluzione.⁴² Il confronto, in particolare, fra la figura di Morgante e quella di Alabastro risulta in tal senso eloquente. Mentre infatti quest'ultimo è disteso a terra, all'aperto, vinto dalla spada di Orlando come il Golia che figura nella *Bibbia vulgare istoriata* del 1490 (fig. 2),⁴³ Morgante si erge e protende verso l'alto il proprio battaglia nello spazio salvifico della badia, secondo una opposizione fra sommersi e salvati che suggerisce la presenza, nella tavola, della filigrana del giudizio universale. Non a caso, del resto, proprio in relazione alla visione dei cadaveri di Alabastro e Passamonte, come si è osservato sopra, il poema richiama la felicità delle anime salvate e la punizione dei peccatori (cfr. I, 51), secondo uno schema binario («il ben remunerato e 'l mal punito») che, esibito nel frontespizio del volume, può valere anche come anticipazione del finale dell'opera, con l'assunzione in cielo di Orlando e lo squartamento di Gano.⁴⁴

Occorre infine sottolineare che il dualismo tra il gigante redento e i giganti dannati presentato dalla xilografia iniziale costituisce anche una allusione alla visione degli affreschi nella cameretta dell'abbazia da cui ha preso avvio questo discorso. Così come l'ecfrasi del gigante ucciso da Milone, rievocando implicitamente il combattimento di Orlando contro Passamonte e Alabastro, genera un immediato contrasto con l'affetto fra Orlando e Morgante, allo stesso modo l'incisione, dando corpo a tale familiarità, stabilisce anche un'opposizione rispetto alle morti dei due fratelli per mano di Orlando, che può valere come visualizzazione indiretta, anch'essa accompagnata da iscrizioni («certe letter»), dell'affresco con le gesta di Milone. Seppur a patto di «altro per altro immaginare» (XXVII, 40, v. 4), il lettore, «Veggendo questa istoria» insieme a Orlando e a Morgante, può così varcare la soglia della camera della badia, ed entrare idealmente nel poema.

3. La 'prima' immagine del *Morgante*, dunque, conferisce straordinario risalto alla conversione

⁴¹ Si veda LARIVAILLE, *Morgante da "fero" a "gentil gigante": carnevalizzazione della materia cavalleresca e recupero cavalleresco di tradizioni carnevalesche...*

⁴² Sulla filigrana erculea presente nella costruzione del personaggio di Morgante cfr. S. CARRAI, *Morgante e il mito di Ercole*, in ID., *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida, 1985, 95-112; POLCRI, *Luigi Pulci e la Chimera...*, 121-148; PERROTTA, *Rappresentazione corporea della creatività narrativa nel Morgante di Luigi Pulci...*; per la parallela omologia fra Orlando ed Ercole nell'*Inamoramento de Orlando* cfr. C. MONTAGNANI, *Fra mito e magia: le ambages dei cavalieri boiardi*, «Rivista di letteratura italiana», VIII (1990), 2, 261-285, per l'importanza del mito di Ercole nella letteratura ferrarese cfr. A. TISSONI BENVENUTI, *Il mito di Ercole. Aspetti della ricezione dell'antico alla corte estense nel primo Quattrocento*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, Padova, Editoriale Programma, 1993, vol. 2, 773-792. Sui caratteri di Morgante in relazione alle figure eroiche dell'epos cfr. J. EVERSON, *The Italian Romance Epic in the Age of Humanism. The Matter of Italy and the World of Rome*, Oxford, Oxford University Press, 2001, 223-259.

⁴³ Cfr. *Bibbia vulgare istoriata*, Venezia, Giovanni Ragazzo per Lucantonio Giunta, 1490, prima edizione illustrata della Bibbia tradotta da Niccolò Manerbi. Le tavole dell'imponente apparato illustrativo conobbero larga diffusione e vennero riutilizzate a più riprese nelle edizioni della Bibbia degli anni successivi. L'illustrazione con l'uccisione di Golia si trova alla c. [94]v, e mostra una giustapposizione di episodi – Saul, in una scena d'interno, che consegna l'armatura a David, a sinistra, e David che trionfa su Golia disteso a terra, a destra – molto prossima a quella del frontespizio dell'edizione Bonelli del *Morgante*.

⁴⁴ Sul tema del giudizio universale cfr. S. CARRAI, *Il giudizio universale nel «Morgante»*, in ID., *Le muse dei Pulci...*, 113-172. Cfr. anche A. DECARIA, *Tra Marsilio e Pallante: una nuova ipotesi sugli ultimi cantari del Morgante*, in I. Becherucci, S. Giusti, N. Tonelli, F. Latini (a cura di), *L'entusiasmo delle opere. Studi in memoria di Domenico De Robertis*, Lecce, Pensa Multimedia, 2012, 229-339; e S. CARRAI, *«Sento di lungi chiamarmi col corno»: la rotta di Roncisvalle come finale del Morgante*, in J. Bartuschat, F. Strologo (a cura di), *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, Ravenna, Longo, 2016, 145-125.

dell'eroe eponimo, simboleggiata dalla vestizione che, da nudo, lo fa rinascere a vita nuova.⁴⁵ Ne deriva anche una sottolineatura del ruolo di Orlando come agente della volontà divina e come strumento di liberazione, che, per mezzo della *reductio* degli episodi illustrati, sembra lasciare la corte di Carlo sulla base di un volere più alto che ne guida i passi che lo destina anzitutto a convertire Morgante, a liberare il gigante dal peccato. L'incontro di Orlando con il gigante, d'altra parte, è annunciato dal sogno premonitore di Morgante, in cui paladino è individuato proprio come liberatore.⁴⁶ È solo a questo punto, forse, e sotto questa insegna, che il poema può veramente iniziare.



Fig. 3



Fig. 4

Il protagonismo di Morgante è ulteriormente amplificato nel passaggio alla successiva edizione illustrata (Firenze, Tubini, 1500-1501 – fig. 3), nella quale il frontespizio è costituito dalla scena dell'incontro fra Morgante e Margutte che da quel momento, e in parallelo alla preferenza mostrata dei lettori per questo episodio, occuperà pressoché stabilmente l'iniziale soglia visiva dei volumi del poema. Il frontespizio dell'edizione Bonelli viene tuttavia ripreso all'interno (fig. 4), con alcune differenze: fra queste va rilevato come la conversione di Morgante venga rimarcata più efficacemente quale tappa conclusiva di un percorso (la «via»), che qui risulta anche visivamente raffigurato, e come il gigante sia ancor più caratterizzato come paladino e sia posto visivamente in relazione – anche dimensionale – con la struttura della chiesa alla quale, nel testo del poema, è effettivamente paragonato. Le linee ascendenti che mettono in parallelo la figura del gigante al profilo del campanile servono non soltanto per

⁴⁵ La raffigurazione della vestizione del gigante è completata all'interno del volume dalla xilografia che ritrae Morgante in sella al cavallo (cfr. *supra*). Per il tema della nudità di Morgante si veda nuovamente POLCRI, *Luigi Pulci e la Chimera...*, 132-148.

⁴⁶ Cfr. I, 39-43, in part. 43, vv. 5-8: «onde al tuo Iddio, che fu confitto in croce, / rivolsi presto la mia divozione; / e' mi soccorse, e fui libero e sano, / e son disposto al tutto esser cristiano». E cfr. anche le parole che l'abate pronuncia appena prima di condurre Orlando e Morgante nella camera delle armature: «Questo gigante al Ciel drizzò le some / per tua [di Orlando] virtù; va' in pace a tua ventura, / chi tu ti sia, ch'io non ricerco il nome, / ma dirò sempre, s'io son domandato, / ch'un angel qui da Dio fussi mandato» (I, 82, vv. 5-8).

conferire all'eroe eponimo una immediata concretezza dimensionale (che il lettore dovrà peraltro tenere presente anche laddove, nel corso del testo, lo spazio delle vignette non permetterà di conservare le stesse proporzioni tra i personaggi), ma anche come visualizzazione della similitudine presente nel testo fra il gigante (e il suo battagliaio) e il campanile.⁴⁷ La maggiore attenzione prestata alla figura del gigante si riscontra anche all'interno dell'edizione, dove le vicende di Morgante sono puntualmente raffigurate con aggiunta di ulteriori episodi rispetto all'edizione del 1494.

La definitiva cristianizzazione di Morgante avviene poi con l'edizione Bonelli del 1507, che riprende il consueto frontespizio (fig. 5), pur mediato dall'illustrazione d'apertura dell'edizione Sessa del 1502, e rende più netto il dualismo fra i giganti infedeli, isolati nel 'deserto' nella parte a sinistra governata da un forte movimento verso il basso (addirittura con il cadavere di Passamonte capovolto), e il gigante redento, che erge il proprio battagliaio (o clava) in corrispondenza della spada di Orlando, attorniato da un folto numero di monaci, con lo sguardo al cielo, che rende ancor più visibile lo schema compositivo del giudizio universale. Si tratta di un processo di nobilitazione della figura di Morgante che trova rispondenza anche nelle altre 27 xilografie (una per ogni cantare) che corredano l'edizione. Nella condensazione memoriale delle vicende del poema, tutti gli episodi comico-grotteschi relativi al gigante vengono espunti, in funzione di una connotazione maggiormente 'cavalleresca' del personaggio.



Fig. 5

Deriva da questa volontà di progressiva sublimazione, fra l'altro, la caratterizzazione di Morgante come Ercole cristiano, con il battagliaio in luogo della clava, esaminata con precisi riscontri testuali da Stefano Carrai, Alessandro Polcri e Annalisa Perrotta.⁴⁸ Ma più in generale, l'attrazione del gigante verso la sfera etica e le implicazioni culturali delle figure dei paladini⁴⁹

⁴⁷ Per il raffronto tra Morgante e il campanile cfr. I, 72, vv. 5-8-73, vv. 1-2.

⁴⁸ Cfr. *supra*. Si veda più in generale *Le strade di Ercole. Itinerari umanistici e altri percorsi*, a cura di L.C. Rossi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2010.

⁴⁹ Attrazione verso lo *status* di paladino che nel poema è in realtà sempre reversibile e reciproca.

trova una chiara traduzione in immagini all'altro capo della parabola illustrativa del poema, con l'edizione pubblicata da Comin da Trino, sotto l'egida di Giolito, nel 1546. Dopo una prima xilografia nella quale scompare ogni gradualità allegorizzante nella vicenda di Orlando, e in cui è solo la distanza spaziale di un Morgante travestito da guerriero pagano a far presagire la rinuncia a contrastare il campione della cristianità (fig. 6), nella seconda incisione (fig. 7) il gigante viene mostrato senza alcuna transizione come compagno d'arme di Orlando, divenuto già interamente un paladino, e per giunta in grado di sovrastare il diavolo.



Fig. 6



Fig. 7

La spada si sostituisce al battaglia, e l'armatura esibisce la tradizionale simbologia leonina generalmente riservata ai più valorosi eroi cavallereschi. Non c'è più spazio, qui come in tutto questo set di 28 xilografie, una per ogni cantare, per le origini ctonie del gigante, per la sua natura intemperante, da diluviatore di banchetti, o per gli scontri comici, che trovavano invece posto a più riprese negli apparati iconografici precedenti. Morgante è, esclusivamente, un guerriero dalla forza poderosa che combatte a mani nude, afferra e solleva:⁵⁰ appunto l'Ercole cristiano. In tal senso il ricorso all'ornamento del leone, ancorché tipico, e in parte la postura del corpo, potrebbero forse far suggerire che l'illustratore, rielaborando le corrispondenti incisioni che poteva trovare nelle precedenti edizioni illustrate (ad esempio fig. 8), abbia voluto alludere in modo puntuale alla lotta di Ercole contro Anteo (quest'ultimo, peraltro, associato nelle allegorie medievali del mito, anche per pseudo-etimologia, all'Anticristo).⁵¹ La vignetta presenta infatti notevoli somiglianze – la postura dei corpi, la pietra su cui Ercole poggia la gamba destra, il volto strabuzzato di Anteo – con l'*Ercole soffoca Anteo* inciso a bulino da Agostino Veneziano su disegno attribuito alla bottega di Raffaello (1533 – fig. 9).

⁵⁰ Sull'atto di sollevare e portare in spalla, in relazione alla figura di san Cristoforo come possibile modello per Morgante, cfr. R. ANKLI, *Morgante iperbolico. L'iperbole nel «Morgante» di Luigi Pulci*, Firenze, Olschki, 1993, 252-254.

⁵¹ Per la presenza di Anteo cfr. PERROTTA, *Rappresentazione corporea della creatività narrativa nel Morgante di Luigi Pulci...*, e, anche per la lettura del personaggio di Antea come anticristo, CARRAI, *Le muse dei Pulci...*, 141-147. Sul Antea si veda anche ORVIETO, *Pulci medievale...*, 48-85.



Fig. 8



Fig. 9

La nobilitazione e la rinuncia agli aspetti grotteschi del personaggio, insomma, sembrano condizioni necessarie, all'altezza degli anni Quaranta, affinché Morgante possa permanere all'interno di un canone cavalleresco. Sono del resto gli anni in cui Giraldo Cinzio, nel discorso *Intorno al comporre dei romanzi*, biasima le «novellucce toscane» da cui il Pulci si sarebbe fatto irretire, tutt'altro che degne di «eroica gravità», e, poco più di un decennio dopo, il Varchi asserisce che il Morgante «è appresso i giudiziosi non solo non lodato, ma deriso». ⁵² Un'ulteriore conferma se ne ha dall'illustrazione del cantare ventesimo (fig. 10). Inaugurata dalla lotta di Morgante contro il diavolo, la serie delle incisioni di Comino dedicate al gigante (5 in tutto, su 28) si conclude qui con il suo combattimento contro la balena – tradizionale simbolo infernale – ⁵³ per garantire la salvezza dei paladini. Si tratta anche dell'unico caso in cui, all'interno del set, il celebre battaglia è mostrato in azione. Nelle precedenti illustrazioni (ad esempio fig. 11) la lotta con la balena era rappresentata sullo sfondo o al centro, mentre la morte di Morgante figurava in primo piano, evidenziando l'atto con cui il gigante restituisce ai paladini, fino al sacrificio della propria vita, la salvezza che gli era garantita all'inizio del poema e dando così compimento all'intera parabola del personaggio eponimo all'interno dell'opera.

⁵² Cfr. rispettivamente G.B. GIRALDI CINZIO, *Intorno al comporre dei romanzi* (I, 24-25), in ID., *Discorsi intorno al comporre, rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. Villari, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002, 20-21 e B. VARCHI, *Discorso dove si tratta se coloro che scrivono in alcuna lingua debbono scrivere in quel medesimo modo che in essa lingua si favella*, in ID., *Opere*, vol. II, Milano, s.d., 815. Sulla sfortuna cinquecentesca del Morgante cfr. S. NICOSIA, *La funzione Morgante. Persistenze e variazioni nel genere comico in ottave tra Cinque e Settecento*, Bruxelles, Peter Lang, 2015, 65-73.

⁵³ Per il significato simbolico in relazione alla tradizione cavalleresca si veda E. REFINI, *L'isola-balena tra "Furioso" e "Cinque canti"*, «Italianistica», XXXVIII (2008), 3, 87-101.



Fig. 10



Fig. 11

La xilografia dell'edizione Comino accentua invece la dimensione eroica di Morgante attraverso l'inquadratura ravvicinata della scena e il vigore conferito al colpo iperbolico.⁵⁴ Nella raffigurazione di questa prova suprema del gigante la nobilitazione avviene – con ricadute che riguardano l'intero poema – non soltanto attraverso la messa in rilievo della forza sovrumana, eroica, finanche tragica che lo contraddistingue, ma anche per mezzo di un sottile richiamo alla *Perseo e Andromeda* di Piero di Cosimo (1513 ca. – fig. 12). Alla figura di Morgante-Erocle si sovrappone ora quella di Morgante-Perseo, che, tanto nelle *Metamorfosi* di Ovidio, fonte diretta del dipinto, quanto nel *Morgante*, sale sul dorso del mostro marino e lo colpisce ripetutamente fino a farlo 'boccheggiare' (nel *Morgante*) o a fargli uscire il sangue dalla bocca (nelle *Metamorfosi*).⁵⁵ La matrice classica affiora così, grazie al raffronto iconografico, nella tessitura dell'episodio del poema. Si aggiunga che anche Morgante, come Perseo, è protagonista nel cantare XVIII della liberazione di una fanciulla, Florinetta, incatenata come Andromeda e posta in balia di creature mostruose. L'illustrazione diviene così anche esegesi del testo, suggerimento delle sue possibili fonti, e la filigrana ovidiana può fungere da inatteso connettore fra il poema volgare, e in parte burlesco, e l'alta tradizione latina, in un'ottica di assunzione dell'opera all'interno del canone dei 'classici' moderni. Faville scaturite dalla forza evocativa del poema, le xilografie pulciane assolvono così a pieno la loro funzione non di ornamento o di mera divulgazione di un contenuto testuale, bensì, come scriveva Dolce nel *Dialogo della pittura*,

⁵⁴ Sui colpi di battaglia di Morgante come manifestazione dell'essenza del personaggio si veda R. ANELLI, *Morgante iperbolico*...

⁵⁵ Cfr. rispettivamente *Morgante*, XX, 47, vv. 6-8-48, vv. 1-5: «Morgante su per la schiena gli trotta / e col battaglia gli dà in su la testa, / ed ogni volta la 'ncartava a sesta; // e tanto e tanto in sul capo percosse / che gliel'ha tutto sfracellato e trito; / donde la bestia di quivi si mosse, / e come un barbio boccheggia stordito, / e morta si rovescia in poche scosse»; e OVIDIO NASONE, *Metamorfosi*, a cura di M. Ramous, con un saggio di E. Pianezzola, Milano, Garzanti, 1992, IV, vv. 718-734: «sic celeri missus praeceps per inane volatu / terga ferae pressit dextroque frementis in armo / Inachides ferrum curvo tenus abdidit hamo. / Vulnere laesa gravi modo se sublimis in auras / adtollit, modo subdit aquis, modo more ferocis / versat apri quem turba canum circumsona terret. / Ille abidos morsus velocibus effugit alis, / quaque patet, nunc terga cavis super obsita conchis, / nunc laterum costas, nunc qua tenuissima cauda / desinit in piscem, falcato verberat ense. / Belua puniceo mixtos cum sanguine fluctus / ore vomit. Maduere graves adspergine pennae; / nec bibulis ultra Perseus talaribus ausus / credere, conspexit scopulum, qui vertice summo / stantibus exstat aquis, operitur ab aequore moto: / nixus eo rupisque tenens iuga prima sinistra / ter quater exegit repetita per ilia ferrum». Sul mito di Perseo si veda B. GUTHMÜLLER, *Mito, poesia, arte. Saggi sulla traduzione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997, ad loc.

richiamandosi alla topica dell'*utile dulci*, di «piacevolissimi svegliatoi» della conoscenza.⁵⁶



Fig. 12

⁵⁶ Cfr. L. DOLCE, *Dialogo della pittura intitolato L'Aretino*, in *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di Barocchi, Bari, Laterza, 1960, vol. 1, 141-206, 433-493: 162 («Perché le immagini non pur sono, come si dice, libri degl'ignoranti, ma, quasi piacevolissimi svegliatoi, destano anco a divozione gl'intendenti, questi e quelli inalzando alla considerazione di ciò ch'elle rappresentano»).

The research leading to these results has received funding from the European Research Council under the European Community's Seventh Framework Programme (FP7/2007-2013) / ERC Grant agreement n. 295620: ERC Advanced Grant 2011, «Looking at Words Through Images: Some Case Studies for a Visual History of Italian Literature».

Didascalie alle immagini:

1. L. Pulci, *Morgante maggiore*, Venezia, Manfredo Bonelli, 1494, xilografia del frontespizio (London, British Library, IA.23812)
2. *Biblia vulgare istoriata*, Venezia, Giovanni Ragazzo per Lucantonio Giunta, 1490, xilografia di David, c. [94]*v* (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. D.7.2.7, disponibile online)
3. L. Pulci, *Morgante maggiore*, Firenze, Antonio Tubini per Piero Pacini, 1500-1501, xilografia del frontespizio (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ink. 5.G.9, disponibile online)
4. L. Pulci, *Morgante maggiore*, Firenze, Antonio Tubini per Piero Pacini, 1500-1501, xilografia della vestizione di Morgante, c. 4*r* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ink. 5.G.9, disponibile online)
5. L. Pulci, *Morgante maggiore*, Venezia, Manfredo Bonelli, 1507, xilografia del frontespizio, c. *Ar* (Milano, Biblioteca Trivulziana, L.998)
6. L. Pulci, *Morgante maggiore*, Venezia, Comin da Trino, 1546, xilografia del cantare I
7. L. Pulci, *Morgante maggiore*, Venezia, Comin da Trino, 1546, xilografia del cantare II
8. L. Pulci, *Morgante maggiore*, Venezia, Manfredo Bonelli, 1507, xilografia del battesimo di Morgante, c. [Avi]*r* (Milano, Biblioteca Trivulziana, L.998)
9. Agostino Veneziano (Agostino de' Musi), *Ercole soffoca Anteo in presenza della Terra*, incisione a bulino su disegno attribuito a Raffaello Sanzio, 1533 (Roma, Biblioteca Casanatense, 20.B.I.68-97, riproduzione online)
10. L. Pulci, *Morgante maggiore*, Venezia, Comin da Trino, 1546, xilografia cantare XX
11. L. Pulci, *Morgante maggiore*, Firenze, Antonio Tubini per Piero Pacini, 1500-1501, xilografia della morte di Morgante, c. 124*v* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ink. 5.G.9, disponibile online)
12. Piero di Cosimo, *Perseo e Andromeda*, olio su tavola, 1513 ca. (Firenze, Galleria degli Uffizi)