

«Onesta, savia, pura e vergognosa, / nelle promesse sue sempre virile». Donne in armi e donne inermi nel Morgante.

All'interno del Morgante si incontrano prevalentemente due categorie femminili: da un lato mogli dei paladini, regine e fanciulle inermi da salvare – spesso figure di contorno, scarsamente rappresentate sia a livello estetico che intellettuale dall'autore – dall'altro principesse in armi che giostrano e duellano al pari degli uomini, sia al loro fianco che contro di loro. Si tratta sempre di giovani donne dotate di ogni virtù estetica e morale che conoscono, rispettano e applicano il codice cavalleresco alla perfezione. Nonostante l'opera pulciana riservi scarsissimo spazio alle introspezioni psicologiche dei suoi personaggi, tali donne spiccano nella narrazione per audacia, forza d'animo e capacità belliche. Questo lavoro indaga sulla dicotomia della rappresentazione femminile all'interno del Morgante, guardando – ove possibile – anche ad altri tipi di figure femminili, da Lucrezia Tornabuoni che diventa un personaggio fino a una terza categoria aggiunta di donne, rappresentata da amazzoni e gigantesse. Attraverso una panoramica quanto più possibile completa ed esaustiva, si cercherà, quindi, di analizzare la figura femminile – certamente più immaginaria che reale – così come appare nell'opera pulciana.

Nel 1461 Lucrezia Tornabuoni, madre del Magnifico, incarica Luigi Pulci di riscrivere in ottave le avventure dei noti paladini di Carlo Magno, fino alla faticosa rotta di Roncisvalle, nasce così *Morgante*. Pulci, che non possiede una cultura classica paragonabile a quella dei suoi sodali patrocinati dalla corte medicea,¹ utilizza prevalentemente come modello i cantari popolari (in particolar modo *Orlando*² e *Spagna in rima*) senza, con ciò, mancare di riferimenti classici da Ovidio a Dante e compone un'opera tutta intrisa di sentore comico-parodistico eccezion fatta per gli ultimi cinque cantari, di cui è nota l'inversione di rotta ideologica in favore di un sentimento autoriale che tende al filosofico-religioso, il che porta a scindere l'opera in *Morgante Maggiore* e *Minore*. All'interno del *Morgante*, insieme a paladini e giganti, cristiani o pagani che siano, si incontrano due categorie femminili: da un lato mogli dei paladini e regine (tra cui Gallerana, moglie di Carlo Magno) e le fanciulle inermi che via via vengono salvate dagli uomini – esse sono spesso figure di contorno, scarsamente rappresentate sia a livello estetico che intellettuale dall'autore – dall'altro principesse in armi che giostrano e duellano al pari degli uomini, sia al loro fianco che contro di loro. Un discorso a parte, invece, è da affrontarsi quanto a una terza categoria: quella riservata ad amazzoni e gigantesse, anch'esse presenti nell'opera e portatrici di caratteristiche proprie e singolarità degne di nota.

Le donne inermi, quelle appartenenti alla prima categoria sopra indicata, risentono all'interno del poema di una forte marginalità: la critica stessa se ne è sempre occupata in misura minima e unicamente in relazione alle figure maschili che le circondano. Esse, difatti, rivestono nell'opera una forma di irrilevanza talmente evidente da mancare spesso anche del simbolo precipuo dell'individualità umana, ovvero il nome di battesimo, ritenuto, pare, non necessario ai fini della narrazione.

Un esempio lampante in tal senso si può riscontrare già al cantare decimosettimo, nella scena in cui Orlando è chiamato a salvare una non meglio identificata 'fanciulla', rapita dai giganti e tenuta prigioniera su un'isola. Della giovane si conosce unicamente il nome del padre: re Falcone.

¹ Cfr. sul tema A. GAREFFI, *L'ombra dell'eroe. Il Morgante*, in «Quaderni di Studi Rinascimentali», Urbino, QuattroVenti, 1986, 9-10: «Pulci, come la critica ha dimostrato, non possedeva una bella cultura classica, anche se la sua frequentazione del circolo laurenziano lo avrà sicuramente soccorso (nel *Morgante* egli stesso ricorda più volte il consiglio e l'aiuto prestatigli dal Poliziano, e non c'è ragione di dubitarne). Sul tema si vedano anche A. MOMIGLIANO, *L'indole e il riso in Luigi Pulci*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1907; D. DE ROBERTIS, *Storia del Morgante*, Firenze, Le Monnier, 1958; P. ORVIETO, *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma, Salerno editrice, 1978.

² La questione legata alla probabile derivazione del *Morgante* dall'*Orlando*, che esula in parte da questo studio e sulla quale non ci si soffermerà in questa sede, è attualmente ancora molto dibattuta dagli studiosi. Si seguirà, dunque, qui la teoria attualmente più accreditata, ovvero la precedenza cronologico-tematica dell'*Orlando* sul *Morgante*.

Un'isola è nel mar là della rena:
otto giganti son tutti fratelli,
ognun molta arroganza e rabbia mena,
come ha fatto costui ch'è un di quelli:
hannoci dato per eterna pena,
ch'ogni anno di noi tristi e meschinelli
una fanciulla lor tributo sia:
tocca quest'anno alla *figliuola mia*.³

Se Falcone non si preoccupa di comunicare a Orlando il nome della figlia, neanche lo stesso paladino si incaricherà di conoscerlo (o chiederlo mai) difatti, poco oltre, egli dirà al gigante don Bruno:

[...] Lecito a ciascuno
è ciò che si guadagna con la spada;
questo confessi tu? Dond'io sono uno,
che vo' *questa fanciulla* guadagnarmi
con teco, con la spada o con altr'armi.⁴

Se la giovane salvata risulta marginale rispetto all'azione stessa – incentrata unicamente sull'eroico salvataggio del cavaliere e sulla restituzione della ragazza alla famiglia – azione in cui, lo ricordiamo, Orlando, re Falcone e il gigante don Bruno vengono nominati costantemente, una simile sorte toccherà anche alla figlia di re Costanzo, Uliva, il cui nome compare in un'unica occorrenza, per esser poi sempre definita 'la fanciulla' o, in un caso, 'damigella peregrina'.⁵

Non meglio andrà alla di lei madre che rivestirà un ruolo ancor più trascurabile, comparando unicamente da sfondo sulla scena – anch'essa, ovviamente, senza godere del beneficio di un nome di battesimo che la identifichi – solo al momento della restituzione della figlia salvata dal paladino cristiano:

E quella damigella peregrina
rappresentava al suo doglioso padre,
che l'ha gran tempo pianta, e la sua madre.⁶

In questi versi, addirittura, il pianto per l'assenza della figlia sembra quasi attribuirsi al solo re Costanzo, mentre la parola 'madre', in fine di verso, pare unicamente funzionale alla rima baciata con il 'padre' del verso precedente. La regina comparirà ancora in un unico verso – senza proferire parola, diversamente da quanto faranno, invece, Uliva e Costanzo – ma banalmente ringraziando il paladino per la riconsegna della figlia, in un verso che ancora la accoppia al marito e addirittura al popolo tutto riunito: «e la regina e lui lo ringraziorno/e tutto il popol suo che gli è dintorno». ⁷

Da questi primi esempi, non gli unici all'interno del poema ma certamente tra i più emblematici, si evince facilmente come molte delle figure femminili siano nella struttura della trama funzionali

³ L. PULCI, *Morgante opere minori*, a cura di A. Greco, Torino, Utet, 2004, XVII, 93, 1-8 (i riferimenti successivi dal poema faranno capo a questa edizione). Corsivo mio.

⁴ Ivi, 96, 4-8. Corsivo mio.

⁵ XVII, 132, 6.

⁶ Ivi, 132, 6-8.

⁷ Ivi, 137, 7-8.

unicamente al ruolo di fanciulle rapite⁸ o madri piangenti delle quali poco importa all'autore (e al lettore) se non nella misura in cui esse fungano da mezzo per la conquista della gloria del paladino – centro della scena e protagonista assoluto dell'azione – che di volta in volta le libera.

Se le donne inermi non sembrano attirare l'attenzione dell'autore, del lettore e nemmeno degli stessi paladini, diversa sorte toccherà, invece, alle giovani in grado di giostrare e tirare di spada.

La seconda categoria femminile, quella relativa alle donne in armi, riguarda difatti sempre giovani e bellissime ragazze, dotate di ogni virtù estetica e morale. Queste donne conoscono, rispettano e applicano il codice cavalleresco alla perfezione. Nonostante l'opera pulciana riservi scarsissimo (o, meglio, nullo) spazio alle introspezioni psicologiche dei suoi personaggi, tali donne spiccano nella narrazione per audacia, forza d'animo e capacità belliche. Merediana, Luciana, Antea – tutte, non a caso dotate di un nome, oltre che di uno spazio mediamente ampio nel poema – vestono l'armatura come i loro compagni e guidano intere schiere di uomini all'assalto contro il nemico. Saranno sempre loro, inoltre, ad attirare non solo l'attenzione narrativa dell'autore ma anche e soprattutto quella sentimentale dei paladini: Ulivieri si innamora follemente di Merediana; Rinaldo di Luciana, donna «ch'ogni altra bellezza assai prevale»⁹ e che solo una combattente migliore di lei, come Antea, potrà sostituire nel cuore del paladino.

Con l'ingresso di Antea e l'immediato innamoramento di Rinaldo, fonte di scandalo poiché ella è una pagana, la buona Luciana perde di importanza nella narrazione ed esce di scena in poche battute, pur con grande sofferenza:

E ben cognobbe Luciana e vede
ch'al suo Rinaldo era uscita del core:
contenta si partì come ognun crede,
e disse fra se stessa: «Ingrato Amore,
è questo il merto di mia tanta fede?
Così va chi si fida in amadore»;
e ritornossi assai dogliosa al padre
con Balugante e con le loro squadre.¹⁰

Luciana, figlia del re Marsilio era entrata nel poema sin dal cantare decimoterzo, in cui Rinaldo se ne era innamorato al primo sguardo tanto «che si sentì uno stral nel core/esser ferito».¹¹ La giovane e bellissima donna, in aiuto dell'amante, armerà ben ventimila uomini issando un gonfalone ornato di due cuori incatenati¹² e presentandogli in dono un enorme padiglione da guerra da lei stessa realizzato e riccamente dipinto con figure di animali.¹³ Luciana, insomma, è bella, abile in battaglia, intelligente

⁸ Un'eccezione in tal senso è certamente rappresentata dalla figura di Florinetta, fanciulla liberata da Morgante al cantare decimonono (2-53). Pur non giostrando né combattendo, infatti, la giovane fanciulla in pericolo gode di un nome e di una voce – oltre che uno spazio narrativo discreto all'interno della trama – poiché ella ricopre un ruolo centrale nella narrazione, fungendo da veicolo per la definitiva trasformazione di Morgante da brutale gigante assassino a cavaliere cortese ed errante. Morgante, grazie a Florinetta, sperimenta un sentimento affettivo nobile e puro (tanto da allontanare da lei Margutte e le sue malsane voglie) e impara l'umiltà e la cortesia, rifiutando finanche di dividere il regno con il padre di lei, Filomeno. L'eccezione riservata a Florinetta, dunque, va considerata in virtù della di lei posizione nei confronti di Morgante, che a quest'altezza del poema deve nobilitare sé stesso poiché si sta già avviando alla tragica fine che lo attende.

⁹ XIII, 48, 5.

¹⁰ XVI, 94, 1-8.

¹¹ XIII, 49, 2-3.

¹² XIV, 39, 3-4.

¹³ Sul padiglione di Luciana e, più in generale sulle figure animali nel *Morgante*, si veda J. R. SHULTERS, *Luigi Pulci and the animal Kingdom*, Baltimore, J.H. Furst Company, 1920.

ed esperta di ricamo. Essa, però, viene immediatamente dimenticata dal paladino cristiano con l'arrivo di Antea, preannunciata al cantare decimosesto e presentata in quello immediatamente successivo.

Antea, bellissima figlia del Soldano viene, sin dalle prime battute, presentata come una donna: «Onesta, savia, pura e vergognosa, / nelle promesse sue sempre virile».¹⁴ Ella è certamente la più abile tra le varie combattenti di sesso femminile che si incontrano nel poema; sostiene, infatti, un duello alla pari persino con il famigerato Orlando, l'imbattibile guerriero protagonista di ogni epica narrazione. Stefano Carrai, in un noto saggio, parlerà lungamente della figura di Antea presentandola in ultima analisi come metafora dell'Anticristo stesso: la donna, infatti, rappresenta metaforicamente «il serpente che “farà tremar le mura di Parigi” [...] che [...] attua in forma allegorica l'avvento sulla terra dell'Anticristo»:¹⁵

Del resto che Antea equivalga alla rappresentazione allegorica dell'Anticristo e che, di conseguenza, l'impresa di Francia raffiguri la sua venuta in terra foriera del giudizio universale è confermato dal nome stesso del personaggio, inedito nell'epica cavalleresca e coniato espressamente sul prefisso avversativo *anti-* di Anticristo. Così come in tal senso sembra convergere anche l'indicazione del regno, la Persia, e di quella che ne era la sua città capitale secondo la geografia medievale, Babilonia, in cui essa nasce e che divengono poi di suo dominio: luoghi questi che rappresentano tradizionalmente la patria dell'Anticristo [...]. Proprio questa che è la caratteristica principale dell'Anticristo, quella di farsi adorare come un dio dagli uomini [...] non manca nella *descriptio mulieris* che introduce il personaggio sulla scena del poema.¹⁶

...e 'nsino al ciel la fama risonava,
e Bambillona e 'l Soldan l'adorava.

E meraviglia non è che l'adori,
ch'ogni suo effetto pareva divino,
al tutto dello uman costume fuori¹⁷

Al netto dell'aggettivo «virile» che introduce la figura di Antea sulla scena, è bene qui operare un rapido confronto tra la donna che simboleggia l'Anticristo e la figura di sesso maschile che, invece, nel poema raffigura il messo satanico, ovvero il mezzo gigante Margutte, di cui ancora Carrai fornisce un'esaustiva descrizione:

Portare stivaletti gialli in forma di zampa di gallo, dato lo stupore di Morgante, non doveva esser di moda neppure allora [...]. Ad un lettore dell'epoca non doveva esser necessario ricordare a tal riguardo, credo, che assieme al colore del carbone, alle corna, alla barba [...] alle ali nere e alle mani unghiate, le zampe talora di capra e talora proprio di gallo costituivano i tratti distintivi dell'iconografia del diavolo [...]. Del resto a Margutte è riservato il ruolo del seduttore.¹⁸

¹⁴ XV, 103, 2-3.

¹⁵ S. CARRAI, *Le muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida, 1985, 14.

¹⁶ Ivi, 143-145.

¹⁷ XV, 110, 7-8; 111, 1-3.

¹⁸ S. CARRAI, *Le muse dei Pulci...*, 109-110.

Quanto al nome del mezzo gigante, spiega invece Gareffi: «è vero che si era presentato [all'oste chiamato Dormi] con un nome nuovo: quello di Graffigna [...], ma è anche vero che il suo nome originario di Margutte è sempre lui a darlo per buono a Morgante».¹⁹

Va da sé a questo punto la necessità di sottolineare come, pur trattandosi in entrambi i casi di fini seduttori, laddove il messo del demonio (cioè Margutte) venga raffigurato come un uomo blasfemo, dissacrante, sporco e ributtante, di cui neanche il nome è davvero certo tanto al lettore quanto ai personaggi del poema, l'Anticristo (Antea, per contro già svelata nella stessa onomastica chiarificatrice, come si è visto) latore del giudizio universale sia invece una donna bellissima, intelligente – è lei che sola scoprirà la malafede di Gano, punendola al cantare decimosettimo, a fronte di un re Carlo che mai diffida del suo ambiguo conte palatino, nemmeno di fronte all'evidenza – e, soprattutto, venerata da chiunque la conosca.

Andrebbe, infine, considerato (ma il confronto si rinvia ad altre sedi) anche lo speculare contrasto della nostra Antea con la Clorinda di tassiana memoria: «la trafitta vergine», appunto – figlia di un miracolo, non a caso introdotto da un angelo – che, un secolo dopo, da pagana verrà battezzata in punto di morte per convertirsi al cristianesimo e tornare in sogno all'innamorato Tancredi visibilmente reinventata in un'iconografia mariana, speculare dunque – si accennava – rispetto all'Anticristo-Antea che, come già spiegava Carrai, del serpente (iconograficamente schiacciato proprio dalla Vergine nelle immagini sacre) ha tutte le caratteristiche.

Al netto delle brevi considerazioni fin qui approntate sulle figure femminili presentate nel *Morgante* appare evidente come, in entrambi i casi sopra trattati, ci si riferisca unicamente a modelli narrativi immaginari. La donna rinascimentale, che il Pulci ha di fronte e ben conosce, si può facilmente ritrovare proprio nella figura della committente dell'opera: Lucrezia Tornabuoni.

Lucrezia, pur non incarnando la figura della donna in armi, fu certamente una donna di grande cultura, poetessa e mecenate alla corte medicea, oltre che amica personale dell'autore del *Morgante*. Certamente ella non mancava di un arguto ingegno, atto, però, non certo a muovere guerra ai nemici guidando schiere di uomini armati ma a gestire le dinamiche familiari e non solo: si vedano, ad esempio, le politiche matrimoniali che ella perseguì per i propri figli seguendo sempre una mentalità utilitaristica e politicamente indirizzata alla conservazione del potere. Dal suo epistolario, non interamente pervenutoci, è possibile ricostruire, inoltre, anche la vita mondana della donna, fatta di feste e ricevimenti, unita però anche ad un'arguta capacità di gestione dei propri beni (della cui compravendita ella si dedicava in prima persona). Di lei è nota anche l'incrollabile fede cattolica, esperibile sin dai sonetti che compose in prima persona.

Lucrezia viene – non a caso – celebrata dal Pulci in apertura dell'ultimo cantare del *Morgante Maggiore*, il ventesimottavo, alla stanza seconda come segue:

Perché donna è costì, che forse ascolta,
che mi commise questa istoria prima;
e se per grazia è or dal mondo sciolta,
so che tanto nel ciel n'è fatto stima,
ch'io me n'andrò con l'una e l'altra volta
con la barchetta mia, cantando in rima,
in porto, come io promissi già a quella
che sarà ancor del nostro mare stella.²⁰

¹⁹ A. GAREFFI, *L'ombra dell'eroe. Il Morgante...*, 38.

²⁰ XXVIII, 2, 1-8.

La committente dell'opera è morta il 25 marzo del 1482, cioè poco prima che gli ultimi cinque cantari del poema vedessero la luce. Guardando alla totalità del poema, si incontra qui una specularità col la seconda stanza del primo cantare che invocava, per contro, proprio la Vergine Maria:

E tu, Vergine, figlia, e madre, e sposa
di quel Signor, che ti dette la chiave
del cielo, e dell'abisso, e d'ogni cosa;
quel dì che Gabriel tuo ti disse Ave;
perchè tu se' de' tuoi servi pietosa,
con dolce rime e stil grato e soave
aiuta i versi miei benignamente,
e 'nsino al fine allumina la mente.²¹

Lucrezia stessa, dunque, diventa *post mortem* un personaggio dell'opera pulciana; non certo una delle donne fantastiche che rientrano nella trama ma una sorta – ci si permetta il paragone, forse non così azzardato – di Beatrice dantesca che, dopo la morte, è senza dubbio entrata nella gloria divina.

Insomma, se il personaggio reale di Lucrezia appare come una donna estremamente colta e moderna, oltre che indirizzata alla concretezza pratica dell'attività politica, la Lucrezia personaggio pulciano – derivata appunto da una donna reale, non immaginaria come Uliva o Antea – altro modello non poteva richiamare se non l'opposto di Antea, ovvero la Vergine e, per transizione, la Beatrice di dantesca memoria cantata, anch'ella, dopo la morte; prova ne sia la rima *chiave/Ave* già presente in *Purgatorio* X, 40-42.

Ad eccezione dell'ultimo esempio riportato, si è guardato finora unicamente a figure femminili giovani, belle e aggraziate, distinte tra loro unicamente dal saper o meno adoperarsi in battaglia e destreggiarsi con le armi in vesti cavalleresche. Esiste, però, come si anticipava, una terza categoria femminile, pure abile nel combattimento ma fatta di donne sgraziate, esteticamente poco prestanti e forti di una ferocia quasi interamente animale che le allontana dal modello classico di canonica *kalokagathia*. Si pensi in tal senso da un lato a Creonta, gigantessa che cerca vendetta per i figli uccisi dai paladini, dall'altro al gruppo di amazzoni sconfitto da Rinaldo, al cantare ventesimosecondo. Si tratta di due casi in cui l'onomastica si adegua perfettamente agli esempi femminili precedentemente analizzati: Creonta e Arcalida – capo delle amazzoni – in quanto donne combattenti godono di un nome proprio. Il caso è particolarmente significativo in Arcalida poiché, laddove Creonta – al cantare ventesimoprimo – in cerca di vendetta, occupa uno spazio più o meno ampio, di Arcalida, figura poco rilevante e subito sconfitta con le sue guerriere (innominate) al cantare successivo, viene comunque evidenziato il nome, a sottolineare come l'uso delle armi – simbolo identificativo di un cavaliere – renda predominante anche l'identità delle singole donne (ma non della massa guerrigliera). Alle amazzoni sono dedicate, al cantare ventesimosecondo una stanza di presentazione (158) e cinque di combattimento contro Rinaldo e i suoi (Guicciardo, Alardo, Ricciardetto) (165-170). Si veda, dunque, la stanza che le descrive fisicamente ben diverse dall'immaginario comune, che le vorrebbe molto attraenti e tendenti a entrare seminude in battaglia:

Quella città si chiama Saliscaglia;
di sopra alla città sta in un castello
donne che son tutte use ire in battaglia

²¹ I, 2, 1-8.

e stanno tutte al servizio di quello;
come quelle Amazzóne veston maglia;
son per natura coperte di vello,
pilose, setolute, strane e brutte,
ma molto fiere per combatter tutte.²²

Spicca, nella descrizione delle guerriere quell'avversativo 'ma', significativamente posto a inizio dell'ultimo verso a sottolineare come, nonostante l'aspetto – ben diverso da quello di Antea, Luciana e delle donne armate sinora incontrate – le amazzoni siano combattenti abili e feroci. La lotta, però, come si è detto, si chiude in poche ottave: dopo aver presentato la loro «capitanessa»²³ Arcalida, che si para innanzi a Rinaldo, i quattro uomini le sconfiggono con facilità, al punto che poco oltre il paladino prenderà in giro i suoi, per aver mostrato qualche difficoltà in combattimento e Alardo dovrà intervenire a sottolinearne l'abilità in battaglia:

e Ricciardetto e Guicciardo dileggia:
- Io non pensai che voi fornissi mai
di spacciar quattro femine! – e motteggia.
Alardo disse: - Provato non hai:
non si conosce ogni volta l'acceggia
al becco lungo, non so se tu il sai;
tu non sai ben come elle s'aiutavano:
co' colpi in aria, per Dio, ci levavano!²⁴

Se le amazzoni sono raffigurate come un gruppo di donne non proprio gradevoli esteticamente, la gigantessa Creonta è, al contrario, un vero e proprio mostro – metà animale e metà donna – al punto che la sua sola descrizione fisica richiede all'autore ben due stanze:

E la lor madre, chiamata Creonta,
com'un dragon gli unghioni avea affilati
barbuta, e guercia, e maliziosa, e pronta,
e sempre aveva spiriti incantati:
e par piena di rabbia, d'ira e d'onta;
e per paura non è chi la guati,
pilosa, e nera, arricciata, e crinuta,
gli occhi di fuoco, e la testa cornuta.

Mai non si vide più sozza figura,
tanto ch'ella pareva la versiera,
e Satanasso n'arebbe paura,
e Tesifone ed Aletto e Megera;
e gran fatica fia drento alle mura
entrar per questa spaventevol fiera:
e de' giganti ogni cosa contavano,

²² XXII, 158, 1-8.

²³ Ivi, 164, 7.

²⁴ Ivi, 169, 1-8.

di lor costumi, e quel che in man portavano.²⁵

L'aspetto della gigantessa è mostruoso al punto che, poco oltre, al suo apparire, l'autore avverte il bisogno di ripetere ancora una volta ch'ella ha:

La faccia brutta, affummicata, arsiccia:
non si dipigne tanto il diavol nero,
quanto ha Creonta la lana e la pelle;
e più terribil voce che Smaelle.²⁶

In virtù di un tale aspetto, animalesco e feroce, anche la lotta perpetrata dai paladini per tentare di ucciderla sarà ben più complessa e articolata di quella avviata contro le amazzoni. La gigantessa sembra quindi, per aspetto e carattere, avvicinarsi in tal senso più al satanico Margutte che all'Anticristo Antea e, difatti, contro di lei le potenti spade dei paladini non bastano: Frusberta, la spada di Rinaldo «s'infigne»²⁷(cioè finge di tagliarla), e persino la celeberrima Durlindana di Orlando «indrieto si ritorna».²⁸

Creonta, inoltre, diversamente da tutti i giganti di sesso maschile, compresi i propri figli, finora incontrati – che nel poema sono costantemente armati di mazzafruste e bastoni (elemento nettamente distintivo se paragonati alle nobili spade dei paladini) – combatte con gli «unghioni», come una «bestia arrabbiata»,²⁹ alla stregua di un'arpa: ella, cioè, è talmente animalesca da risultare imbattibile persino senza brandire una specifica arma che la identifichi. Non sarà un caso, inoltre, che, sconfitta Creonta, torni immediatamente sulla scena l'immagine a lei speculare della donna in armi, ovvero Antea, che ricompare appena tre stanze dopo il perdono della gigantessa ai paladini.

Appare evidente, dunque, come nel poema pulciano solo le donne e, in genere, le figure femminili in grado di utilizzare un'arma e combattere degnamente in duello godano di uno spazio narrativo discretamente ampio e delle relative attenzioni dell'autore al punto che, spesso, le donne disarmate non giovano nemmeno di un'indicazione onomastica. Che siano sgradevoli o di notevole bellezza, per ricevere la giusta attenzione narrativa, le donne di Pulci devono saper giostrare e tirare di spada, possedere almeno un'arma e un cavallo. L'abilità nell'uso delle armi e nel combattimento fa delle donne guerriere vere protagoniste della narrazione al pari dei paladini, pronti a combattere contro di loro o persino a dimenticare non solo le mogli, atte a custodire il focolare domestico e ben lontane dal maneggiare armi in battaglia, ma anche combattenti meno destri in favore delle più abili, come nel caso di Luciana, soppiantata, nel cuore di Rinaldo, dalla maestria guerriera di Antea.

²⁵ XXI, 26-27.

²⁶ Ivi, 46, 4-8.

²⁷ Ivi, 43, 7.

²⁸ Ivi, 45, 2.

²⁹ Ivi, 43, 3.