

fidabili secondo il loro giudizio rispetto all'antigrafo da cui avevano iniziato la trascrizione, oppure rielaborando il testo in maniera del tutto autonoma. Edizioni più curate esteticamente, quindi, ma meno affidabili linguisticamente.

Ecco perché per la presente edizione Cursietti ha scelto di partire dal gruppo di codici fiorentini ed in particolare dal manoscritto oxoniense denominato Ox (databile alla prima metà del secolo xv) e dal Riccardiano denominato R<sup>1</sup> (compilato nel 1445 dai fratelli Giovanni, Iacopo, Filippo e Tomaso Benci che, nella Firenze di metà Quattrocento, erano tra i copisti più noti e prolifici), non gravati dalle contaminazioni linguistiche che caratterizzano i codici successivi, pur verificandoli costantemente sulla lezione dei testimoni collaterali o appartenenti ai rispettivi rami della tradizione. I criteri di trascrizione grafica seguono infine l'uso moderno (*e* per *et*; *con* per *cum*, *i* per *j* e *y*, *s* o *ss* per *x*, *mp* per *np*, *mb* per *nb*, *nf* per *mf*, distinzione di *u* e *v*, *zi* per *cj*, *ctj* e *tj*, eliminazione dell'*h* etimologica o pseudoetimologica, etc.) con l'eccezione del mantenimento dei raddoppiamenti fonosintattici e dell'uso del punto in alto per rendere i fenomeni di assimilazione di nasale o liquida la consonante seguente, mentre i toponimi sono stati adattati a quelli della *Cosmographia* di Tolomeo nella versione latina di Iacopo Angeli da Scarperia, fonte accertata di Andrea da Barberino.

E come Guerrino detto il Meschino riuscì a scoprire alfine i suoi illustri natali, rivelandosi Principe di Durazzo, così questa edizione restituisce ad un testo troppe volte sottovalutato tutta la nobiltà che gli apparteneva. [Gianandrea de Antonellis]

\* Alessandro Polcri, *Luigi Pulci e la Chimera. Studi sull'allegoria nel Morgante*, Firenze, Società Editrice Fiorentina («Biblioteca di Letteratura», 19), 2010

Pur uscito a coronamento di un'attività di ricerca su Pulci durata più di quindici anni, il volume di Alessandro Polcri non può essere inquadrato sotto la categoria della raccolta di saggi. È vero che alcuni capitoli – che pure sono stati aggiornati e rivisti per l'occasione – erano già apparsi in precedenza in varie sedi, ma ciò non impedisce al volume di seguire un percorso autonomo e coerente, fondamentalmente nuovo. Anzi, leggendo l'*Avvertenza* di pp. xxv-xxvi, si ha l'impressione che i tre saggi che vanno a costituire la seconda sezione del volume («Percorsi allegorico-morali nel *Morgante*», pp. 67-250), già pubblicati in rivista (*Per una interpretazione allegorico-morale dei primi due cantari del 'Morgante' di Luigi Pulci*, «Interpres», xv, 1995-1996, pp. 94-200; *Rinaldo versus Orlando nel Morgante (cantari II-IX)*, «Interpres», xviii, 1999, pp. 198-215; *La salita del monte Olimpo e 'le lettere gran tempo scritte prima': il caso del Morgante di Luigi Pulci*, «Schede umanistiche», n.s., I, 1999, pp. 25-59), solo adesso trovino l'adeguata valorizzazione in un discorso organico che abbraccia l'intero libro. Che proprio quello sia il polo attrattivo della ricerca, verso cui gravitano le altre parti, è confermato sia dall'intitolazione della prima, più breve sezione (*Preliminari alla lettura del Morgante*, pp. 3-66), inedita e ricca di novità, ma in qualche modo confinata in un luogo vicario; sia dalla dotazione della seconda parte di un'autonoma, brevissima introduzione (*In limine*, pp. 69-72), come a sottolineare che solo a quel punto si entra nel vivo delle questioni più importanti. E sarà forse dovuto proprio alla volontà di evidenziare la centralità dei tre saggi suddetti che l'ultimo capitolo della seconda parte non assurge allo statuto di sezione autonoma, che forse avrebbe meritato per l'importanza delle questioni discusse, che toccano l'interpretazione generale del *Morgante* e, su un piano più vasto, il nostro modo di leggere la poesia fiorentina del Quattrocento. Tenere quel capitolo, che finisce comunque per costituire un perfetto corrispondente dell'introdu-

zione iniziale, di cui riprende e ribadisce alcuni punti, entro la seconda sezione significa far discendere quella capitale riflessione dall'esperienza di esegeta puntuale dell'opera pulciana, ripercorrere i passi dell'autore nel difficile cammino verso la sua interpretazione dell'opera, quasi una proiezione in chiave personale di quella salita al monte Olimpo che è oggetto di uno dei capitoli più significativi del volume.

*Luigi Pulci e la Chimera* non è un libro che gioca a nascondino. Pulci è un autore difficile e su di lui la critica si è pronunciata in modi molto differenziati (per non dire antitetici) e ha lasciato inevase una quota di questioni insolitamente ampia. Tant'è vero che manca ormai da decenni un volume monografico che offra un ritratto complessivo dell'autore e delle sue opere, dando all'uno e alle altre una collocazione storiografica per quanto possibile stabile (si veda anche, a questo proposito, quanto si osserva alle pp. 5-7 del volume recensito). E benché lo scopo della ricerca non sia «quello di ricostruire tutto il cammino biografico e creativo di Luigi Pulci» (p. XVIII), tuttavia Polcri entra nel merito, analizza e discute le questioni – supportato da un'estesa conoscenza dei testi e dei saggi precedenti, squadrata nelle numerose note a piè di pagina e nella ricchissima bibliografia –, propone a ogni pagina spunti e riflessioni (molto spesso nuove) che toccano una parte consistente dell'opera pulciana e non trascurano il problema dell'interpretazione generale del *Morgante*. Questa caratteristica del libro, al di là dei risultati raggiunti sulle singole questioni, lo candida di diritto a rappresentare un nuovo punto di partenza per gli studi sul poema pulciano, la cui ripresa, dopo un periodo di sostanziale stasi, era stata auspicata da chi scrive non più di un anno fa.

È la breve introduzione (*Il tragico quotidiano (per una introduzione)*, pp. XIII-XXIII) a rivelare lo spirito del libro e i suoi ascendenti critici. Per quanto riguarda lo spirito, basta leggere una frase usata dall'autore a illustrazione del titolo del volume: si punta su «una doppia pista di indagine identificabile nei due motivi principali della lezione poetica pulciana: da una parte lo scontro-incontro tra arte e vita e dall'altra, il desiderio di raggiungere un ordine che prevalga sul caos» (pp. XXI-XXII). Se il primo termine, giustamente portato in primo piano, è di per sé chiaro (già gli studi di Paolo Orvieto insistevano sullo stretto legame tra le vicende biografiche di Pulci e le sue opere), il secondo allude invece all'interpretazione dell'opera pulciana (e in particolare del *Morgante*) come rappresentazione della «caotica e universale dinamica dello scontro Bene-Male» (p. XXIII), simboleggiato da un episodio del XXV cantare, l'uccisione della Chimera ad opera di Rinaldo. Per quanto concerne gli ascendenti critici, l'impostazione di tutta la ricerca risente fortemente della lettura allegorica del *Morgante* proposta soprattutto da Mario Martelli e sviluppata da numerosi saggi di altri studiosi (si vedano in particolare le note 11 a p. XIX e 2 a pp. 69-70): un'opera, il *Morgante*, sotto la cui innegabile e a volte straripante comicità si nasconderebbe un messaggio morale-religioso che ne farebbe un'opera serissima. Questa interpretazione ha parte nella stessa strutturazione del volume di Polcri, illustrata alle pp. XVIII-XIX dell'introduzione: i «preliminari alla lettura del *Morgante*», che costituiscono la prima sezione, mirano a contestare l'argomento principale che gli avversari della tesi dell'allegoricità del *Morgante* mettono in campo, ossia l'irreligiosità di Pulci, che emergerebbe da alcuni passi delle sue opere; un'irreligiosità che mal si concilierebbe col messaggio di natura sostanzialmente religiosa celato dietro l'allegoria del poema. Prima di affrontare questo nodo cruciale, anche per confermare la necessità di un approccio a Pulci strettamente ancorato alle vicende biografiche, l'autore dedica un capitolo, assai ricco di novità, a un periodo decisamente negletto della vita di Luigi (*Tra Lorenzo de' Medici e Roberto Sanseverino: missioni diplomatiche o esilio letterario?*, pp. 5-35). Al centro dell'analisi è il rapporto con Lorenzo, indagato sia attraverso una penetrante rilettura di quel «meraviglioso prodotto let-

terario» (p. 15) rappresentato dalle lettere pulciane, sia attraverso un'apertura (sinora colpevolmente trascurata dagli studiosi) verso altre fonti, soprattutto l'epistolario di Lorenzo. L'analisi di Polcri mostra, direi in modo incontestabile, che, se ci furono alcuni momenti di frizione fra Lorenzo e Pulci, non si consumò mai, tra loro, una rottura definitiva. La nuova ispezione di questi documenti permette pertanto di correggere e sfumare alcuni punti del saggio di Paolo Orvieto, *Crisi e decadenza del Pulci* (in *Pulci medievale*, Roma, Salerno editrice, 1978, pp. 213-43): non furono le liti con Marsilio Ficino e Matteo Franco ad allontanare Pulci da Firenze, bensì le missioni che questi svolse per il capitano di ventura di Roberto da Sanseverino a partire almeno dal dicembre 1472, quindi prima della fase più acuta delle polemiche coi due avversari. Polcri evidenzia inoltre che Pulci, già dall'inizio degli anni Settanta, svolse un'intensa attività diplomatica e venne ad assumere un ruolo importante in quanto elemento di collegamento tra Roberto di Sanseverino e Lorenzo de' Medici. Il disvelamento di questo Pulci diplomatico, ben poco noto alla critica, sposta quindi sul piano biografico l'oggettiva emarginazione di Pulci dal contesto fiorentino, rivestendo la sua lontananza (non più, dunque, allontanamento) da Firenze di una ragione ben più plausibile.

L'altro preliminare da espletare prima di approdare alla seconda, corposa sezione del libro, concerne un'altra questione capitale, che ancora una volta tocca ugualmente le vicende biografiche di Luigi e l'interpretazione delle sue opere: il nodo della sua presunta irreligiosità («*Contra hypocrisis tantum*»: *l'eresia e i dettagli della filologia*, pp. 37-66). Anche su questo punto, Polcri riesamina tutta la documentazione a disposizione, sforzandosi di contestualizzare i testi e di collocarli in una precisa dimensione cronologica. Al centro del capitolo sono, né poteva essere altrimenti, le lettere ficiniane che denigrano Pulci e il manipolo di sonetti di parodia religiosa, scritti dal poeta fiorentino o a lui attribuiti. La nuova lettura di questi testi conduce l'autore a una duplice conclusione: 1. la crisi tra Pulci e Lorenzo causata dai sonetti di parodia religiosa non ebbe l'impatto decisivo che la critica ha voluto riconoscerle, dato che dopo pochi giorni Pulci riprese a svolgere incarichi per Lorenzo e Marsilio Ficino uscì dalla vicenda tutt'altro che come un trionfatore; 2. la denuncia del contenuto moralmente sovversivo dei sonetti derivò più dall'interessato attivismo denigratorio degli avversari di Pulci che dalla loro reale carica trasgressiva. Fissati questi punti, Polcri può esprimere la sua convinzione che «Luigi non fosse né eretico, né irreligioso», ma piuttosto «animato da una profonda ispirazione moralistica legata a una idea di Cristianesimo molto semplice e diretta» (p. 52), del tutto opposta a quella che Armando Verde chiamò «la pretesa ficiniana di coniugare la filosofia con la religione cristiana»; e può concludere che «non ci sono argomenti incontrovertibili per definire il Pulci eretico o semplicemente non religioso» (p. 53). Per sostenere questa tesi, l'autore, da un lato, valorizza un elemento pressoché ignorato dagli studiosi precedenti, ovvero l'affiliazione di Luigi alla Compagnia dei Magi, avvenuta prima dell'8 dicembre 1472, quindi anteriormente allo svilupparsi della polemica con Franco e Ficino (i membri di tale compagnia dovevano essere di provata religiosità); dall'altro, depotenzia largamente – forse perfino eccessivamente – il portato trasgressivo ed eretico dei sonetti di parodia religiosa, giungendo a togliere del tutto a Luigi la paternità di *Costor che fan sì gran disputazione* (pp. 58-59). Il vero bersaglio della parodia pulciana sarebbe stata, più che la religione cristiana, la falsa religiosità dei filosofi neoplatonici e del Ficino; ad accreditare le implicazioni eretiche della produzione pulciana avrebbe poi contribuito l'ultimo degli avversari di Luigi in terra fiorentina, Girolamo Savonarola, che condannò le opere del poeta del *Morgante* anche dopo la sua morte per difendere un'idea ancora diversa di religiosità, fondata su «un recupero diretto della purezza e della semplicità del messaggio biblico» (p. 65).

Il nucleo centrale del volume, come si è anticipato, è costituito dai primi tre saggi della seconda parte, tutta dedicata a riconoscere all'interno della *fabula* del *Morgante* quei percorsi allegorico-morali che danno il titolo alla sezione. I tre saggi si configurano come letture di porzioni anche estese dell'opera, concentrate rispettivamente nella parte iniziale, centrale e finale: l'esame di questi brani consente all'autore di mettere a fuoco il messaggio morale-religioso che Pulci volle affidare al poema e che costituirebbe l'elemento più importante del progetto culturale del poeta fiorentino. Il primo, ampio esercizio di lettura (*Res amissa: Orlando e Morgante (cantari I-II)*, pp. 73-175), segue passo per passo, nei primi due cantari, le avventure di Orlando e del gigante eponimo. Questa narrazione viene contestualizzata grazie al confronto con molti testi medievali, appartenenti alla tradizione cavalleresca, ma anche agiografica, moralistica e filosofica. Rivelando la natura topica di molti episodi (notevoli le ampie panoramiche sui *topoi* del taglio delle mani, dell'uccisione dei cinghiali, del cibo vietato), si insiste soprattutto sulle valenze simboliche di alcuni dei fatti narrati e, più in generale, si segue il percorso di iniziazione del paladino, che solo dopo una serie di imprese si rivela in grado di risollevarsi al grado di combattente per la fede. Ancora più sorprendente, secondo la tradizionale immagine che si ha di questo personaggio, ma non meno sicura, appare in questi cantari l'evoluzione e la crescita morale di Morgante, che si dimostra effettivamente «personaggio complesso» (p. 95) e serba in sé varie ascendenze (da quella del «gigante convertito» san Cristoforo a quella erculeica, già messa in luce da Stefano Carrai): convertitosi repentinamente all'inizio del poema, il gigante intraprende un lungo processo di risveglio morale che, dopo varie avventure, trova un primo coronamento nel secondo cantare col battesimo.

Nel capitolo seguente, *Rinaldo versus Orlando (cantari II-IX)*, pp. 177-93, si esamina il rapporto tra i due principali paladini, facendo vedere come essi si schierino di fatto su fronti opposti: la ricerca del cugino intrapresa da Rinaldo, accompagnato dal leone (guida celeste, come ben vide Rossella Bessi), è da subito illuminata dalla luce del favore divino, mentre Orlando, reduce dalla fuga dalle corte di Carlo Magno e segnato da caratteristiche in qualche modo «anticavalleresche» (p. 183), non è ancora affrancato dal Male. Rinaldo, insomma, in questi cantari «appare moralmente superiore al cugino» (p. 187). Il metodo di lettura seguito è quello già esperito nel capitolo precedente (ed è comune anche al seguente): una volta messi a fuoco alcuni nuclei narrativi topici nei vari episodi del poema, si cerca di illustrarne il significato attingendo ampiamente alle fonti francesi e ai testi cavallereschi italiani.

*La salita del monte Olimpo e le «lettere gran tempo scritte prima»*, pp. 195-230, terzo episodio della serie, ci porta nel cantare XXV, dentro quegli ultimi 5 cantari che si differenziano notevolmente dai precedenti per tempistica di composizione, ma soprattutto per stile e ispirazione. Alle ottave 121-131 il diavolo-teologo Astarotte racconta dell'ascesa di Rinaldo e Fuligatto al monte Olimpo; ascesa che il solo Rinaldo riesce a portare a compimento. Davanti al silenzio dei commenti, Polcri decide, un po' come il Rinaldo dell'ultimo cantare del *Morgante*, d'intraprendere questo ulteriore viaggio alla ricerca di fonti e *topoi* utili all'illustrazione dell'episodio. La ricerca è premiata non solo dall'affiorare di una ricca tradizione medievale, risalente probabilmente al *De Genesi contra Manichaeos* di Agostino, ma soprattutto dal rinvenimento, dietro le varie occorrenze del *topos* della salita del Monte Olimpo, di un significato simbolico, che ancora una volta cela un percorso di formazione e crescita morale e spirituale dell'eroe. Anche in questo caso, l'analisi si arricchisce ulteriormente, estendendosi agli episodi minori e perfino a singoli particolari del racconto, con annesse allegorie accessorie (le lettere non cancellate, la montagna, la chimera, la fonte).

Si è voluto descrivere con una certa abbondanza di dettagli il contenuto delle varie parti del volume per dare un'idea della profondità delle indagini svolte dall'autore e dell'utilità del suo lavoro per il progresso degli studi su Pulci. Adesso si proverà a dar prova di quanto appena asserito riflettendo su alcuni punti rilevanti che Polcri ha il merito di riportare al centro della discussione. Giova cominciare dalle questioni introdotte nell'ultimo, fondamentale capitolo del libro, l'unico di cui ancora non si è parlato. Lì l'autore si mette davvero in gioco, confrontandosi con altri, eminenti studiosi su alcuni punti decisivi per l'interpretazione di Pulci.

È evidente che il problema che più sta a cuore a Polcri è quello su cui punta, come si è detto, tutto il suo libro: la liceità, e forse anche la necessità, di un'interpretazione allegorica delle vicende raccontate nel *Morgante*. Le tre letture che costituiscono la seconda sezione del volume forniscono la migliore conferma dell'ammissibilità di questo tipo di analisi e perfino delle sue potenzialità esegetiche: in qualche caso, infatti, solo dal lavoro di scavo sui singoli *topoi* riusati nel *Morgante* si può chiarire il significato di alcuni passi che altrimenti resterebbero misteriosi o di alcuni dettagli a prima vista incongrui (su alcuni di questi passi mi soffermerò più avanti). Per questo, Polcri ha senz'altro ragione quando denuncia i limiti di altre interpretazioni, che, se portate all'estremo, rischiano di ridurre la poesia di Pulci a pura parodia e virtuosismo retorico, oppure (e peggio) all'opera moralmente disimpegnata di un saltimbanco miscredente e irriverente, che si fa beffe di tutto. Credo però che in qualche punto anche questo libro risenta della radicale polarizzazione delle opinioni critiche prevalenti; in qualche passaggio di *Luigi Pulci e la Chimera* pare agire, quasi inconsapevolmente, una forza dicotomica che vuol mutare per forza il bianco in nero, senza passare dal grigio (si veda, ad esempio, la prima sezione del capitolo conclusivo). Sono parti, queste, che risentono più in profondità della lezione di uno dei critici da cui Polcri attinge più spesso, Mario Martelli, i cui saggi su Pulci – decisamente innovativi e controcorrente – hanno portato una salutare ventata di novità negli studi pulciani, mettendo in rilievo, soprattutto, come l'interpretazione di un'opera come il *Morgante* sia un problema complesso, non riducibile a formule semplici e banali.

È da Martelli che Polcri mutua anche la tesi – che a chi scrive pare molto difficile da accettare – relativa alla «generale architettura del poema», che « – partendo dalle avventure tutte sensuali dei paladini (parte prima: cantari I-X); passando attraverso la centralità degli amori tra Rinaldo ed Antea (parte seconda: cantari XI-XXIV); arrivando infine alla morte di Orlando, al trionfo di Carlo sui nemici della fede e alla glorificazione dei martiri che per la fede si sono immolati – propone una sorta di allegoria del cammino terrestre dell'anima umana, dalla dissipazione dei sensi e delle passioni (gli amori di Ulivieri, le liti dei paladini, le loro rivolte contro l'impero, e le bravate e le baruffe e gl'insulti, ecc.) all'inizio di un'imperfetta resurrezione ancora legata alla carne (l'amore «gentile» tra Rinaldo ed Antea) e alla purificazione della morte (quella di Orlando, di Ulivieri e dei più valorosi paladini), che riscatta e rigenera» (traggo la citazione da p. 240 del volume, dove Polcri riporta un ampio stralcio del saggio di Martelli, *Firenze*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, *Storia e geografia*, II. *L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 25-201). Polcri, pur facendola propria, avverte alcune difficoltà di questa tesi, peraltro poco seguita da altri studiosi e oggetto di esplicite contestazioni (ad esempio da parte di Marco Villaresi), tanto che spende non poche parole per attenuarne la portata, puntualizzando che la tripartizione del *Morgante* non costituirebbe «un'architettura pensata *ab origine*» (p. 243), ma risulterebbe soltanto dalla lettura del poema, e precisando la natura dell'allegoria pulciana, che andrebbe identificata non certo con quella di matrice filosofico-ficiniana, ma con l'«allegoria dei

poeti» citata da Dante nel secondo trattato del *Convivio*. Altrove, l'autore segue tesi più moderate e problematiche come quelle di Rossella Bessi, che forse meglio di chiunque altro si rese conto della difficoltà e dell'importanza del nodo interpretativo posto dal convivere, nel *Morgante*, di un'indubbia e talvolta dilagante comicità e di altrettanto innegabili messaggi morali, spesso d'impronta religiosa (un'ampia citazione di un importante lavoro di questa studiosa, *Santi, leoni e draghi nel Morgante di Luigi Pulci*, uscito nel 1992, è a pp. 235-36).

Studiare Pulci e parlare della sua opera significa entrare in un sottile gioco di equilibri e di sfumature. Il fascino di questo autore risiede proprio nella sua inafferrabilità, nel suo essere uno e molteplice. Polcri ha la sensibilità per avvertire i rischi di un ritratto monocromatico di un poeta soggetto a frequenti e strabilianti trasformazioni e qua e là attenua le punte più estreme della sua interpretazione, facendo concessioni anche rilevanti alle tesi concorrenti; talora perfino a prezzo di velate contraddizioni interne che, più che denunciare presunte aporie del suo ragionamento, svelano la complessità della materia in discussione, pari solo all'importanza storiografica delle questioni in ballo. Questa sotterranea vena di dubbio che s'insinua in alcuni anditi del volume di Polcri, anziché intaccarne la struttura ermeneutica, si rivela invece salutare, in quanto propone, per diverse delle questioni più dibattute, una «terza via» che, più che sgombrare il campo dalle ricostruzioni precedenti, spesso in stridente opposizione fra loro, si pone con esse in rapporto fecondamente dialettico. Per esemplificare questo fenomeno, si può citare l'introduzione (p. XVIII), dove l'autore, illustrando alcuni dei risultati più significativi della sua ricognizione, asserisce che questi consentono di «“attenuare” la perentorietà del punto di vista critico vulgato secondo il quale» il Pulci «fu vittima di un ostracismo violento e definitivo»; oppure dove oppone alla «logica binaria» delle interpretazioni precedenti la necessità d'«introdurre un terzo elemento» (*ibidem*, poco più avanti). E ancora, e meglio, pur nel fervore della serrata discussione dell'ultimo capitolo del libro, Polcri rileva come ai due modi vulgati di leggere il *Morgante*, «da una parte coloro che lo interpretano come un testo di puro intrattenimento burchiellesco basato sul copione dell'*Orlando laurenziano*, dall'altra, invece, coloro che lo leggono come un'opera moralmente impegnata e dalla rigorosa struttura allegorica» (p. 238) sia necessario aggiungere una «terza via»: «il *Morgante* può essere letto come un poema anche (e non solo) di intrattenimento, con un evidente gusto per il paradosso, per l'iperbole (...) e per la lingua burchiellesca applicati a un copione a tratti originale (intendo come narrazione) dove le componenti comiche sono innegabili (...); tutto questo, però, coesiste – e a volte volutamente stride – con la presenza di componenti tematiche e linguistiche alte» (*ibidem*): parole con cui è veramente difficile non concordare.

Entrare in questa logica, a mio modo di vedere, aiuta molto a valorizzare le nuove acquisizioni, e a dare loro il giusto significato, precisando le parti del quadro lasciate in ombra dalla critica, o a definire meglio che cosa di quel quadro resista a nuovi affondi e cosa no. Il «cosiddetto esilio» del Pulci da Firenze non fu, indubbiamente, causato dalle colorite dispute di Luigi con Matteo Franco e Marsilio Ficino, né dal deteriorarsi del suo rapporto con Lorenzo, ma dalle cause che Polcri illustra egregiamente nella prima sezione del libro. E tuttavia, nonostante questa fondamentale acquisizione, il quadro disegnato da Paolo Orvieto nel suo *Pulci medievale* resta per gran parte in piedi, e anche il capitolo di quel volume più toccato da questa e altre nuove indagini, il già citato *Crisi e decadenza del Pulci*, non ne risulta scalfito troppo in profondità, tanto che lo stesso Polcri, con onestà intellettuale pari al rigore della sua analisi, riconosce l'esistenza effettiva di una decisiva virata culturale – pur dagli sviluppi tutt'altro che li-

neari, come riconosciuto anche da altri studiosi – nella Firenze laurenziana intorno agli anni 1473-1474 (pp. 10-11).

Emblematica della difficoltà della ricerca è la porzione finale dell'ultimo saggio, dove si tirano le somme del lungo viaggio intrapreso nel volume. Fissate le condizioni necessarie alla lettura allegorica del *Morgante*, comprovata la possibilità e l'opportunità di una tale lettura attraverso tre esempi, l'autore ribadisce il peso che nell'opera ha l'allegoria. Il percorso pare del tutto lineare, e tuttavia, conscio che provare che la fama di eretico di Pulci è infondata non equivale a provare che egli fosse credente, né che potesse concepire un significato allegorico per la sua opera maggiore, Polcri conclude venendo di fatto a separare – credo giustamente – la questione della religiosità dell'autore dall'interpretazione del poema: «Per questo, in ultima analisi, è il *Morgante* a offrire robusti motivi (...) per credere che una interpretazione allegorico-morale delle sue ottave avrebbe senso anche se Pulci avesse mentito sistematicamente solo per fare contenta la devotissima Lucrezia Tornabuoni sua committente» (p. 250). Queste parole, su cui si chiude il volume, finiscono quasi per risultare paradossali, dopo tanto sforzo ermeneutico, quasi un riflesso sul saggio critico del funambolismo e dell'inafferrabilità dell'autore. È invece, a mio modo di vedere, una precisa (e preziosissima) indicazione di metodo: abbattere le tesi infondate, precisare i minimi dettagli, contestualizzare il più possibile le questioni. Non c'è altra strada per trovare il vero Pulci.

Si è detto che *Luigi Pulci e la Chimera* è un libro che affronta di petto i problemi e non si perita di riprendere il filo da troppo tempo abbandonato delle ricerche su Pulci e sul *Morgante*. Alla luce dello spiegamento di forze e dei moltissimi spunti di riflessione offerti dal libro, non si può, in conclusione, non interrogarsi sui futuri sviluppi della ricerca. Perché ci sono questioni che l'autore, come tutti gli studiosi recenti dell'opera pulciana, ha deciso saggiamente di non affrontare, dato che lo avrebbero portato lontano dal tema della sua indagine. E tuttavia, la nuova luce portata dal volume di Polcri potrebbe riverberarsi positivamente anche sulla discussione di tali problemi. Tratterò un solo punto, decisivo, già affrontato da diversi studiosi ma, a mio avviso, tutt'altro che portato a soluzione. Quello, arcinoto, del rapporto del *Morgante* con le sue fonti.

«Si stenta a crederlo, ma la scoperta dell'*Orlando* non segnò nessuna svolta nel corso degli studi sul *Morgante*»: così scriveva, più di cinquant'anni fa, Domenico De Robertis, sulla soglia della sua *Storia del Morgante* (Firenze, Le Monnier, 1958, p. 8); e questo, tutto sommato, potremmo ripetere oggi. Il fatto è che finché quel punto resterà oscuro, anche i risultati delle ricerche su Pulci che affrontano altre questioni (quelle di Polcri come quelle di altri studiosi che si sono occupati del poeta fiorentino, compreso il sottoscritto) resteranno esposti in qualche modo a una fastidiosa aleatorietà. Prendiamo, per esemplificare l'impatto della questione, la tesi centrale del libro di Polcri, l'allegoria nel *Morgante*.

Le analisi dell'autore, come quelle di Stefano Carrai o di Rossella Bessi, rivelano che l'opera pulciana tollera una lettura allegorica e presenta *topoi*, spunti narrativi e simbologie convergenti con un universo semantico di stampo moralistico-religioso, talora anche agiografico o devozionale. Ammessa l'esistenza di un significato allegorico per almeno alcune delle mille vicende narrate nel *Morgante*, si resta incerti se davvero si possa attribuire – e in che misura – tale apparato topico-simbolico all'iniziativa di Luigi Pulci. Che questi, nel *Morgante*, abbia riscritto un testo preesistente, è infatti fuori discussione; si dibatte invece (da un secolo e mezzo) su quanto questo testo possa avvicinarsi al poema in ottave conservato nel codice tardoquattrocentesco Mediceo Palatino 78 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, l'ormai celebre *Orlando laurenziano*. Il rapporto fra *Morgante* e *Orlando* è sicuramente complesso, come è emer-

so da analisi anche recenti; nondimeno, ai fini dell'interpretazione del poema pulciano, è essenziale precisarne meglio la natura. Mi limito a qualche esempio, tratto dal primo cantare del *Morgante*.

L'abate Chiamonte sta raccontando al paladino la dura vita dei monaci, sottoposta alle continue vessazioni dei tre giganti Passamonte, Alabastro e Morgante, che scagliano pietre sull'abbazia da un monte vicino. Il particolare del racconto che al lettore appare poco verosimile, restando sul piano letterale, è il seguente: il disturbo arrecato dai giganti non consisterebbe, secondo l'abate, nella minaccia dell'incolumità dei monaci, bensì nell'impedimento della loro orazione (I, 24, 7-8). A complicare il quadro è il fatto che il comico e la *verve* parodistica hanno parte non indifferente nell'episodio, se lo stesso abate (simbolo indiscusso del bene, come giustamente rileva Polcri, e guida verso la virtù per Orlando, cavaliere che ha appena intrapreso un difficile cammino di crescita morale) adopera espressioni che possono apparire irriverenti nei confronti del suo stesso ufficio: iperboli, *deminutiones* delle storie narrate nella Sacra Scrittura (ad esempio paragona, ironicamente, i sassi scagliati dai giganti alla manna). Polcri riconosce, con la consueta puntualità (pp. 86-87), un valore allegorico dietro l'azione perturbatrice dei giganti. Ora, nell'*Orlando laurenziano* il discorso dell'abate è assai più scarno e non contiene il dettaglio – che, alla luce dell'analisi di Polcri, dettaglio non è – dell'impedimento della preghiera. Anzi, il poema anonimo resta fedele a uno svolgimento decisamente più prevedibile, in cui il testo si giustifica di per se stesso nel suo significato letterale: i giganti «co'llor frombe» minacciano l'abbazia e «Rotte anno le campane del campanile». La cosa non mi pare che sia indifferente: se si accoglie la vecchia tesi del Rajna – che l'*Orlando* sia la fonte del *Morgante* – si deve dedurre che questo particolare fosse inserito da Pulci, sul quale andrà fatta ricadere la responsabilità del messaggio insito in questo passo, un messaggio che indubbiamente trascende la lettera.

Il caso, peraltro, non è isolato, nemmeno se si resta nello stesso cantare. Nell'*Orlando*, al paladino bastano 3 versi per convincere il gigante appena convertito a non darsi pena per i fratelli morti (*Orlando* I, 11, 1-3) ed è lo stesso Morgante a proporre, dopo che Orlando ha richiesto una prova da portare ai monaci della morte di Passamonte e Alabastro, di tagliare loro le mani (I, 12-13). Il gigante giustifica, in una mezza ottava (14, 1-4), la sua azione cruenta tirando in ballo il «grande errore» su cui si fondava la sua vita passata, che adesso rinnega. Nel *Morgante*, invece, dopo l'invito di Orlando a Morgante di darsi pace per la morte dei fratelli, troviamo una lunga tirata del paladino sulla giustizia divina, irta di citazioni e disquisizioni teologiche, tanto che lo stesso gigante è indotto a interromperlo bruscamente (53, 1: «Al savio suol bastar poche parole») per dichiarare che saranno i fatti a persuaderlo della sua conversione («tu il potrai vedere / ... s'io m'accorderò di Dio al volere»: 53, 2, 4): fatti che consisteranno nel taglio delle mani dei fratelli. Insomma, il *Morgante*, anche in questo caso, pare concedere assai più spazio dell'*Orlando* alle implicazioni simboliche del gesto del taglio delle mani, che tuttavia è presente in entrambi i testi. Se si accetta l'ipotesi di una derivazione del *Morgante* dall'*Orlando* (o più precisamente: da una fonte comune di cui l'*Orlando laurenziano* è copia certo più fedele rispetto al poema di Pulci), si riprodurrebbe quindi, almeno in questo passaggio, una situazione simile a quella riscontrata per altri testi coevi, quali i *Cantari di Rinaldo da Montalbano*, in cui la presenza di un apparato simbolico-allegorico nella fonte francese non impedì al rifacitore italiano d'inserire nuovi dettagli e nuove allegorie (per questo testo, si rinvia a N. Marcelli, *Per un'interpretazione allegorico-morale dei 'Cantari di Rinaldo da Monte Albano'*, «Interpres», XVIII, 1999, pp. 7-57).

Come scriveva Mario Martelli in una bella pagina (riportata da Polcri a pp. 243-44),

per l'uomo medievale «l'allegoria non è qualcosa che venga immessa nell'oggetto dal di fuori; essa, al contrario, germina dal di dentro delle cose. [...] nessun uomo che si muova in tale ambito spirituale può compiere un qualsiasi atto della sua quotidianità né può avvicinarsi conoscitivamente ad un qualsiasi oggetto nella sua concretezza, senza che questo oggetto e questo atto siano per lui anche altro». È indubbio che il *Morgante*, opera di un Pulci decisamente medievale, partecipi ancora di questo sistema di valori. Ed è altrettanto indubbio che Pulci, almeno in qualche caso, fosse in grado di percepire – e direi soprattutto di valorizzare narrativamente – i significati secondi che trovava già nella sua fonte. E tuttavia, per determinare l'incidenza di questo fenomeno nell'opera pulciana, non si può eludere la domanda sui precedenti che Pulci aveva alle spalle, perché, qualora si dimostrasse che nel testo che Pulci riscriveva – con la genialità che gli va comunque riconosciuta – fossero già presenti molti dei significati allegorici individuati da Polcri, si dovrebbe ridimensionare sensibilmente il tasso di identificazione del poeta con la sua materia e forse anche la sua volontà di veicolare valori positivi ed edificanti tramite il *Morgante*. Soprattutto se si ammette che la presenza di un significato allegorico nelle vicende narrate non è un'esclusiva del *Morgante* e della storia di Orlando – qualunque essa fosse – che gli preesisteva, ma, come ci ricorda Polcri, è un elemento che connota già i testi più antichi della letteratura cavalleresca.

Posto che la storia narrata nel poema pulciano presenta valori interpretabili allegoricamente, sarà compito degli esegeti ricostruire i significati di queste simbologie (e Polcri lo ha fatto molto bene), ma anche precisare – punto per punto – quale fu la parte del Pulci all'interno di questo processo allegorizzante. Perché bisogna ricordare che il nesso diretto e sicuro tra Luigi Pulci e l'allegoria deve anch'esso essere dimostrato. A questo proposito, le due celebri ottave 40–41 del cantare XXVII, potrebbero essere state troppo sopravvalutate da Martelli, che volle riferirle all'intera opera, mentre niente esclude che possano avere un valore molto più localizzato e accennare all'allegoria biografica e polemica di cui parla Paolo Orvieto in un capitolo del suo *Pulci medievale*. Ovvero: l'«altro per altro immaginare» a cui Pulci invita il lettore potrebbe riferirsi all'identificazione del re Marsilio – che, fra l'altro, è il protagonista delle ottave precedenti – con l'altro Marsilio, il filosofo Ficino. Non si dice questo per scarsa fiducia nel lavoro di Polcri, che resta eccellente, ma solo per ribadire come il progresso degli studi sul poema pulciano non possa più prescindere, soprattutto dopo questo libro che chiarisce molte questioni, da un lavoro di scavo sistematico sulle fonti del *Morgante*, da svolgersi con approccio rigorosamente filologico ed esteso a tutta l'opera; un lavoro che dovrà mettere in chiaro quale fu, nell'ideazione della narrazione e nella sua trasposizione in ottave ben tornite, la parte del Pulci. Se, dopo cinquant'anni, si vuol provare a riscrivere la storia del *Morgante* – e, vista la radicale discordanza tra gli studiosi sulle fonti del testo pulciano, sarebbe auspicabile che lo si facesse – non ci si può limitare, come per lo più si è fatto, anche in questa recensione, a verificare singoli punti del rapporto tra l'opera pulciana e l'*Orlando laurenziano* ed estrapolare, sulla base di quei pochi riscontri, la relazione fra due testi così estesi e complessi. Si deve rifare, punto per punto, un confronto sistematico tra i due poemi, facendosi carico delle difficoltà insite nell'operazione.

Gli studi pulciani mancavano di un volume complessivo che, proponendo un'interpretazione dell'autore e della sua opera principale, facesse il punto sulle questioni più spinose, si confrontasse col confuso magma delle ipotesi e additasse le future linee di ricerca. Come si è cercato di evidenziare, *Luigi Pulci e la Chimera* fa tutto questo. E se anche il lettore non vi troverà, per ogni passo analizzato e per l'intera opera, la soluzione esegetica definitiva e pacificante, Polcri ci dice dell'autore qualcosa che prima

non sapevamo, ci aiuta a leggere sotto una nuova luce alcune sue opere e ci ricorda che alcune questioni centrali per l'interpretazione di Pulci non possono più essere eluse o risolte da formule critiche generiche ma passate ormai in giudicato. Ed è di questo coraggioso monito, che non si troverà esplicitato nel volume, ma che il cultore di cose pulciane non potrà non riconoscervi (quasi una proiezione sull'autore del saggio della lettura allegorica che egli propone di applicare al *Morgante*), che più dobbiamo essere grati ad Alessandro Polcri. [Alessio Decaria]

\* Lina Bolzoni, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010

Il presente volume, il cui titolo (desunto da un'epistola di Pietro Bembo a Lucrezia Borgia del 9 agosto 1550) costituisce un letterale rinvio all'immagine metaforica del 'cuore di cristallo' (al fine di visualizzare il tema della trasparenza cristallina del più importante organo vitale umano, che consente di gettare uno scandaglio analitico sull'interiorità, e di mettere a nudo l'intricato groviglio di stati d'animo e sentimenti che si agitano in essa), tenta di cogliere, in chiave filologica, e ancor più critica, i talora segreti e raffinati punti di tangenza fra letteratura e pittura, parola e immagine, interiorità e esteriorità, nell'ambito della produzione artistica e letteraria del Rinascimento (con preponderante attenzione al contesto italiano). Tuttavia il 'cuore di cristallo' svolge anche la funzione di mostrare la nitidezza dell'amicizia pura, quella più vera, ma soprattutto di proporsi come strumento di persuasione nel corso della tenzone sentimentale, segnata da valenze neoplatoniche, tra amanti. Il punto d'avvio di questa indagine è rappresentato da una celebre opera, in forma dialogica, di Pietro Bembo, gli *Asolani*, composta agli inizi del Cinquecento, il cui impianto concettuale platonico è messo in relazione da Lina Bolzoni con le tecniche del ritratto, dell'autoritratto, del ritratto doppio, molto diffuse e praticate nel corso dell'intero Cinquecento, nonché con la lirica amorosa di quel secolo, di stampo ed ispirazione prettamente petrarcheschi (il testo è infatti corredato di un apparato iconografico di ampia portata, composto per lo più da ritratti di personalità di primo piano del tempo): dall'opera trattatistica del Bembo l'autrice passa ad indirizzare il suo studio alle fonti originarie del Bembo, alla Firenze di Leonardo da Vinci e Ginevra de' Benci, a quella laurenziana di Marsilio Ficino e Angelo Poliziano.

Gli *Asolani* costituiscono una meditazione disincantata sulla natura ludica, e spesso parallelamente mendace, dell'artificio retorico che è alla base della trama artificiosa del dettato poetico o prosastico. È interessante osservare come la Bolzoni metta in evidenza che il cristallo andò incontro ad un'ampia fortuna di applicazioni tecniche, in virtù del progresso scientifico, a partire dalla seconda metà del Quattrocento, quando ad esempio a Venezia questo settore manifatturiero conobbe una considerevole impennata produttiva. La studiosa sottolinea inoltre come grande rilevanza avrebbe ancora un'indagine condotta su luoghi pregni di significati allusivi, simbolici, evocativi degli *Asolani*, insieme, naturalmente, al contesto geografico, la villa di Asolo, dove risiede e regna Caterina Cornaro, che presiede oltretutto ai ragionamenti d'amore.

La prima parte del libro risulta incentrata su una specifica analisi della cornice degli *Asolani*, dove l'irenica corte di Caterina viene raffigurata come una dimensione vera ma non più esistente, e particolare risalto è conferito ai significati reconditi assunti dai miti, dei quali gli *Asolani* offrono una vasta rassegna di operazioni esegetiche e di molteplici interpretazioni, nella quale, fra l'altro, si possono cogliere echi derivanti dalla *Theologia platonica* di Marsilio Ficino, per quel che concerne, ad esempio, le visioni