

GILDA CORABI

Demonologia pulciana.  
Caratteri generali e strategie retoriche

Nel 1470, Luigi Pulci, che scherzosamente si riteneva «piuttosto destinato al turbante che al cappuccio»<sup>1</sup>, si recò in visita alla grotta della Sibilla, vicino Norcia, un luogo noto ai negromanti, dove si diceva fosse anche la tomba di Ponzio Pilato<sup>2</sup>. Una gita brevemente accennata in una lettera a Lorenzo de' Medici del 4 dicembre<sup>3</sup>, e ricordata dieci anni più tardi in un passo del *Morgante* (XXIV, 112-113), dopo un tardo (quanto probabilmente insincero) ravvedimento, nel linguaggio penitenziale del convertito che fa ammenda, con il malinconico distacco di chi, dopo lo smarrimento, ha ormai riconosciuto il «ver», pur subendo ancora la fascinazione delle «incantate acque» di quello che fu «il mio Parnaso e le mie Muse»:

Potean gli spirti ben portare il fuoco,  
ma non poteano accenderne favilla.  
Così vo discoprendo a poco a poco  
ch'io sono stato al monte di Sibilla,  
che mi pareva alcun tempo un bel gioco:

\* Il *Morgante* si cita dall'edizione curata da F. AGENO (Milano-Napoli, Ricciardi, 1955).

<sup>1</sup> L. PULCI, *Lettere*, in ID., *Morgante e opere minori* a cura di A. Greco, Torino, UTET, 1997. Lettera a Lorenzo de' Medici (gennaio 1466), pp. 1216-1218.

<sup>2</sup> Per notizie sulla grotta, A. GRAF, *Un monte di Pilato in Italia*, in ID., *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, Bologna, Forni, 1965, pp. 143-155; e un curioso scritto di P. RAJNA, *Nei paraggi della Sibilla di Norcia. A Francesco Torraca*, in *Studi dedicati a Francesco Torraca nel XXXV anniversario della sua laurea*, Napoli, F. Perrella, 1912, pp. 233-253, in cui lo studioso racconta una sua personale visita alla grotta.

<sup>3</sup> PULCI, *Lettere* cit., 4 dicembre 1470, pp. 1245-1246: «Per lui [un messo] avrai de' tartuffi che mi lasciò maestro Bastiano ch'io ti mandassi per suo conto. E intanto io andrò a Norcia, e spacciato dalla Sibilla te ne manderò ancora io, acciò che gli abbi più freschi e non tutti a un tratto».

ancor resta nel cor qualche scintilla  
di riveder le tanto incantate acque,  
dove già l'ascolan Cecco mi piacque;

e Moco e Scabro e Marmores, allora,  
e l'osso biforcuto che si chiuse  
cercavo come fa chi s'innamora:  
questo era il mio Parnaso e le mie Muse;  
e dicone mia colpa, e so che ancora  
convien che al gran Minosse io me ne scuse,  
e ricognosca il ver cogli altri erranti,  
piromani, idromanti e geomanti.

Per quanto disinvolto, l'atteggiamento pulciano nei confronti della religione non fu certo da ateo, non foss'altro per l'inesistenza di un tale orientamento nella Firenze del Quattrocento, oltre che per la formale partecipazione di Pulci alle pratiche<sup>4</sup>. Nel *Morgante* le tematiche relative alla magia, l'astrologia, il soprannaturale in genere, risentono di questa sfumata ambiguità, che si traduce però in una grande ricchezza di tipi e situazioni, derivati, da una parte, dalla tradizione canterina in cui il tema gode di una eccezionale fortuna, con motivi e isotopie narrative già standardizzati, e da quella burchiellesca e popolare, non estranea alla deformazione della letteratura devota, alla derisione degli istituti ecclesiastici, dell'*auctoritas* dottrinale; dall'altra da suggestioni che vengono proprio dalle «incantate acque», da elementi della biografia dell'autore, trattate con uno stile molto personale.

Questo incontro tra l'esperienza personale e le suggestioni di un letteratura in cui trova grande spazio la parodia religiosa crea spesso uno stretto legame, nel *Morgante*, tra il piano del magico e una figura come quella del diavolo, di per sé non necessariamente ancorato ad un orizzonte occultistico-negromantico. Sono frequenti le situazioni in cui per sconfiggere o evocare presenze demoniache c'è bisogno dell'intervento di un mago (Malagigi per Creonta, Marguttino e

<sup>4</sup> Cfr. G. GETTO, *Studio sul 'Morgante'*, Firenze, Olschki, 1967, p. 17: «in realtà il Pulci manca di una sensibilità propriamente religiosa: e questo vogliono confermare gli stessi documenti della sua biografia. Le fonti delle idee e credenze del Pulci, averroistiche e giudaiche [...], e insomma le sue conoscenze intorno alla cabbala, alle leggende ebraiche, alle stesse discordie interne tra gli ebrei del tempo, stanno a testimoniare del carattere della religione del Pulci, una religione che sembra risolversi in un fenomeno di pura fantasia, di curiosità immaginativa, di ricerca di zone remote e misteriose dell'esperienza»; S. S. NIGRO, *Magia e religione. La polemica col Franco e col Ficino*, in *Id.*, *Pulci e la cultura medicea*, Roma-Bari, Laterza, 1981, p. 62 «Di fatto il Pulci non fu un ateo (per esserlo veramente gli difettava la capacità speculativa), ma scetticamente indifferente a ogni dogmatismo e a qualsiasi religione positiva, cadde nella miscredenza: incredulo com'era vide allora nelle forme esterne del culto e della fede soltanto un pretesto di canzonatura».

Astarotte; il negromante di Toledo), e l'armamentario attraverso il quale questi personaggi vengono presentati si serve di un lessico iniziatico, misterico. Il piano del soprannaturale è ristretto nei termini di un universo in cui la comunicazione e il travaso tra mondo e sovramondo è continuo, e il meraviglioso si colloca al livello dell'esperienza grazie alla pratica magica. I diavoli affollano dunque il *Morgante* e la biografia stessa dell'autore, capace di dar vita a figure varie per statuto, approfondimento, responsabilità narrativa: spiriti folletti e diavoli-teologi, *monstra* mitologici e spettri macabri. Una ricchezza che giustifica l'uso del termine "demonologia", in quanto indicativo di una esibita competenza in materia di demoni, del gusto sorridente con cui Pulci affronta le diverse credenze intorno al diavolo, e ne sfrutta la capacità espressiva e le potenzialità comiche per piegarle a scelte letterarie e artistiche, o all'affermazione di posizioni di militanza culturale.

Aprè la galleria di personaggi diabolici pulciani Creonta<sup>5</sup>, la «versiera» madre dei giganti con cui i paladini si scontrano nel tentativo di liberare Gano:

E la lor madre, chiamata Creonta,  
come un dragon gli unghioni avea affilati;  
barbata e guercia e maliziosa e pronta,  
e sempre avea gli 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 (XXI, 26-27).

Creonta è unica nel poema: femmina e madre, a metà strada tra il diavolo e la strega incantatrice. La *descriptio extrinseca* mostra un essere dall'aspetto orribile. Se la negritudine, gli occhi infuocati e soprattutto le corna sono elementi costanti, quasi irrinunciabili, della fisionomia diabolica; più legati alla deformazione grottesca della figura femminile sono l'aspetto irsuto («barbata», «pilosa») e gli «unghioni», tipici delle arpie o di divinità femminili del mito. Notevole l'aggettivo «guercia», che fa pensare alla «femmina balba,/ nelli occhi

<sup>5</sup> Per la *descriptio* di Creonta cfr. P. ORVIETO, *Strutture descrittive ed espressive antifra-stiche*, in *Id.*, *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma, Salerno, 1978, pp. 120-128.

guercia» che appare in sogno a Dante in *Pg.* XIX, 7-8, usato, in quanto elemento di disarmonia, come attributo tradizionale della bruttezza muliebre e appartenente dunque al lessico della *vituperatio in vetulam*.

Comincia con questa descrizione una pratica che Pulci utilizza in modo quasi formulare per tutti i personaggi diabolici del *Morgante*: Creonta viene affiancata a una serie di altre figure infernali, con l'effetto di restringerne la fenomenologia all'interno di un campo di riferimenti esclusivamente diabolici. La bruttezza della gigantessa è dunque tale da far paura a Satanasso e alle Erinni. Se la scelta di Satanasso pare piuttosto immotivata, dettata forse da ragioni di ritmo più che di senso, scontata è invece quella delle tre furie, divinità femminili della vendetta, già abitatrici dell'inferno dantesco (*Inf.* IX, 45-48)<sup>6</sup>.

Paolo Orvieto interpreta la descrizione di Creonta nel suo rapporto dialettico e antitetico con la *descriptio Antea*e, ovvero con la presentazione della donna perfetta, di cui ripropone in forma rovesciata le diverse componenti fisiche. Ciò che manca però in Antea è l'aspetto materno della «versiera», con il quale Pulci pare in un certo momento addirittura solidarizzare («pensa quanto dolor la misera abbia/ e come questo in pace mai comporti»). La molla che innesca il meccanismo narrativo è proprio nella reazione di Creonta di fronte alla vista dei figli uccisi, descritta in tre ottave memorabili e in buona parte oscure, che ripropongono, in forma ancor più vistosa, il procedimento già visto sopra della descrizione della diavolessa attraverso l'accostamento ad altre figure infernali:

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

Ella vedeva innanzi i figliuol morti:  
pensa quanto dolor la misera abbia  
e come questo in pace mai comporti,  
massime avendo i suoi nemici in gabbia!  
Poi si ricorda di mill'altri torti  
pur de' suoi figli, e per grande ira arrabbia,  
come fa Saly del cadimento,  
ch'udendol ricordar par sì scontento.

Poi diventò più che Niello gentile;  
non parve più Beritte o Salyasse  
o Squarciaferro, anzi si fece umile;  
né creder come Bocco tartagliasse,

<sup>6</sup> La suggestione dantesca è ribadita dal v. 43,5 «non fu tanto Ericon mai infuriata», in cui, come nell'episodio della *Commedia*, Erichtho, la maga dei *Pharsalia* di Lucano viene affiancata alle tre furie.

ché come Nillo parlava sottile:  
non par Sottin, che in francioso parlasse,  
non Obysin per certo alla favella,  
o Rugiadàn, che ne portò l'anella;

e non pareo nel suo parlar Bilette  
che violòe il mandal con certe chiocciòle,  
o Astarot, che nel cavallo stette,  
e sotto un besso gittò tante gocciòle;  
non Oratàs, quel che i pippion ci détte,  
tanto ben par che sue parole snocciòle;  
ed Aldighier lasciò tutto dolente,  
e cominciò a parlar discretamente (46-49)

L'elenco di divinità diaboliche (ben tredici nelle tre ottave 47-49) racconta la reazione della madre dei giganti, in un primo momento rabbiosa, quindi «gentile». Da un primo affiancamento per affinità, si passa ad uno per opposizione: la diavolessa non è irascibile come Beritte, Salyasse o Squarciaferro, ma «umile»; parla senza “tartagliare”, come è invece abitudine di Bocco, chiaramente come Nillo, non in «francioso» lingua di Sottin, meglio anche di Obysin e Rugiadàn; non parla neanche come Bilette, Astarotte, Oratàs, «snocciola» invece con molta chiarezza e sangue freddo il suo discorso («Io vi perdono, io vo' con tutti pace...»).

Se pure farraginoso, e in parte oggi non più trasparente, l'elenco aggrega i personaggi attorno a specifici attributi della demonologia pulciana. Salay, il diavolo dell'esperienza occultistica di Luigi e della brigata medica “prima maniera”, più volte menzionato nell'epistolario<sup>7</sup>, basta da solo a rendere l'«ira» del primo momento, cioè della reazione immediata, emotiva, di Creonta, efficacemente affiancata al sentimento del primo momento “da diavolo” degli angeli caduti, rivisitato nel ricordo (47, 8 «ch'udendol ricordar par si scontento»): un personaggio (Salay) che appartiene al reale vissuto dell'autore, vive nella rievocazione storica di un episodio altrettanto reale e fondativo (la cacciata dal paradiso).

L'ottava successiva si divide in due parti. La prima è incentrata sul rinnovato atteggiamento di Creonta che, dopo aver elaborato il suo lutto nel giro di un'ottava, si volge alla fredda pianificazione della vendetta. La sua gentilezza è quel-

<sup>7</sup> Cfr. AGENO p. 649n: «forse dall'arabo 'salâ(y)', parte della formula che accompagnava il nome di Maometto, intesa come nome del profeta e poi di potenza infernale». La divinità è ricordata nella lettera III a Lorenzo (gennaio 1466), nella formula di saluto finale, scherzosamente affiancato a Dio: «Idio ci aiuterà o Salay. *Vale*»; VII allo stesso (23 agosto 1466): «Qui con certi alberelli e consigli di Salay mi governo»; VIII, ancora a Lorenzo (4 novembre 1466) «Non posso ad altro pensare che a te e a Salay; da un tempo in qua, queste sono le mie tarantole» (PULCI, *Lettere*, cit, II, p. 1218; 1230; 1233). Le ultime due alludono (ancora scherzosamente) alle pratiche magiche con cui Pulci, nel Mugello, si curava da una malattia.

la di Niello, di una potenza infernale di probabile invenzione dell'autore, ma comunque, per sua natura, doppia e votata ad un secondo fine. Ora è «umile», non solo nel senso segnalato dai commentatori di “affabile”<sup>8</sup>, ma anche in quello boccacciano di “semplice”, “piano”<sup>9</sup>, con riferimento al discorso rivolto ai paladini che pronuncerà tra poco. L'umiltà è nella retorica di Creonta, non solo nel suo aspetto (già descritto), come dimostrano gli ultimi versi dell'ottava 48, in cui vengono introdotti diavoli (e quindi attributi di Creonta) legati alla potenza della parola: Bocco il balzubiente, Nillo il loico, Sottin che parla “francioso” (“raffinato”, “elegante”), Obysin il gran parlatore. Oltre che eloquente, il discorso è “discreto”, straordinariamente serio, estraneo alla sfera dei diavoli dispettosi e boicottatori che vengono presentati di seguito: Bilette, Astarotte, Oratas, tre personaggi nati in contesti serissimi<sup>10</sup>, e introdotti da una sintetica presentazione. Per Bilette («che violoe il mandal con certe chioccirole») Pulci fa ancora riferimento alla sua esperienza di esperto di occultismo, riuscendo a sintetizzare in un solo verso l'evocazione del demone tramite il *mandal* o *amandal*, il quadrato magico tracciato sul terreno, ai lati del quale si disponevano quattro «chioccirole», drappi di seta arrotolati e fissati su verghe di ferro<sup>11</sup>. Bilette viola dunque il quadrato magico tracciato con lo scopo di evocarlo<sup>12</sup>.

Oratas apportatore di «pippion», cioè, spiega Ageno, “piccioncini di nido” è riferimento oscuro come quello che riguarda Astarotte, di cui viene anticipata l'avventura a fianco di Rinaldo, ma che «sotto un besso gittò tante goccirole», per cui non basta a rendere trasparente il senso la supposizione che si parli di un senese («besso») della cerchia del Magnifico.

Se pure i riferimenti ammiccanti di Pulci ai compagni della brigata laurenziana, possono oggi sembrare oscuri, il cantare XXI offre comunque interessanti

<sup>8</sup> Cfr. AGENO, p. 649n; GRECO, I, p. 733n.

<sup>9</sup> G. BOCCACCIO, *Decameron*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1985, IV, Int. 3 «in stilo *umilissimo* e rimesso quanto il più si possono»; VIII, 1-5 «Scriverò in istilo assai *umile* e leggiere, peroché più alto non mi presta lo 'ngegno».

<sup>10</sup> Cfr. AGENO, p. 650n: «secondo il *Liber Bileth* (cc. 78v-84r dello stesso manoscritto [magliabechiano II, III, 214]), che ne insegna la difficile e pericolosa evocazione, *Bilette* è il più potente degli spiriti maligni». Anche Oratàs è menzionato nel *Liber Bileth*. Astarotte è invece personaggio biblico, divinità egizia (Astante) più volte menzionata nel Libro dei Giudici (2, 13; 3, 7; 10, 6 ecc.) dove si parla del travimento del popolo di Israele, che abbandona Dio per adorare gli idoli.

<sup>11</sup> Ivi, p. 733n: «vexilla vel circonvolutiones ex sericis quatuor colorum, viridis, albi, rubei et crocei».

<sup>12</sup> Cfr. A. DI NOLA (*Le gerarchie demoniache*, in *Il diavolo*, Milano, Newton, 1994, p. 226), parlando del trattato demonologico di Johann Wier (1515-1588), che raccoglie una enorme serie di dati sulle credenze demonologiche fino al XVI sec., dice «Byleth è un re grande e terribile, che cavalca un cavallo di color pallido, preceduto da trombe, da zampogne e da ogni specie di strumento musicale».

spunti per ricostruire, come ci si prefigge in queste pagine, la demonologia del *Morgante*.

Il brano da cui siamo partiti rivela un atteggiamento particolarmente “democratico” della fantasia pulciana, che crea un pantheon diabolico in cui trovano cittadinanza le divinità più varie, che vengono dalla tradizione canterina, l’immaginario dantesco, la cultura negromantica, il repertorio classico e cristiano. Ciò è evidente nella scelta dei nomi dei diavoli citati nelle tre ottave. L’accumulazione di personaggi-epiteto, funzionale a descrivere Creonta, consta di nomi per lo più inventati, quindi paradossalmente privi di un referente reale, suggestioni poco più che foniche, che nascono da ambiti anche molto lontani, ma che contribuiscono, sommandosi, a dar vita a una ambientazione diabolica evocativa e apparentemente coerente. Accanto al misterioso riferimento trasparente agli iniziati alle arti magiche (Bilette, Oratas), si trova nel catalogo il conio dantesco (Squarciaferro) e il metaplasmo cristiano che permette il passaggio di attributi islamici e divinità pagane al grado di esseri infernali (Salay, Beritte, Astarotte). I diavoli vengono dunque utilizzati, oltre che con funzione connotativa, quali reperti di un collezionismo magico-erudito, parti di un catalogo che si scompone lungo il poema, ad ostendere le conoscenze in materia dell’autore.

Un nuovo esempio di questo atteggiamento collezionistico è al cantare XXV, dove si fa l’elenco dei doni che Marsilio invia a Carlo. La preziosa lista dispone su uno stesso piano animali esotici, gioielli e armi. Ai versi 1-4 dell’ottava 92, si legge:

Màndati ancor due spiriti folletti,  
Floro e Farès, e parlerai con loro  
in uno specchio dove e’ son costretti,  
e molte cose degne dirà Floro

Nell’allineare i doni, Pulci esplicita come i due diavoli sotto vetro siano considerati sì *mirabilia*, ma nel senso in cui lo sono le altre preziose offerte esotiche: rarità non meno reali di una zanna di elefante o di un diadema.

Un’altra osservazione che scaturisce dalla lettura delle ottave di Creonta, riguarda quello che, per usare una terminologia adoperata da Domenico De Robertis nel suo studio sul *Morgante*<sup>13</sup>, potremmo chiamare il “tema della parola”. I personaggi diabolici del poema appartengono al loro linguaggio, si esauriscono in una retorica strabordante, o, all’opposto, sono privi di parola, muti androidi che si pongono sul cammino dei paladini per permettere a questi ultimi

<sup>13</sup> D. DE ROBERTIS, *Storia del Morgante*, Firenze, Le Monnier, 1958; Id., *Introduzione a L. PULCI, Morgante e lettere*, Firenze, Sansoni, 1962, p. XXXVIII, «[nel *Morgante*] le parole stesse fan spettacolo, diventano personaggi per sé».

uno sfoggio di virtù cavalleresche. Questo inquadramento dialettico conferma il procedimento pulciano che Orvieto svela nella trama del poema, quella per cui ogni tema vive in relazione al proprio opposto, in un ostentato gusto per le diadi antitetiche<sup>14</sup>. Ecco allora che in episodi come quello del «diavol più ch'un carbon nero» sconfitto da Orlando e Morgante (II, 24-40), l'epifania dell'entità diabolica parte proprio dalla voce («un suono esce d'una sepoltura/ e dice...» 29, 8; «Non senti tu, Orlando, in quella tomba/ quelle parole che colui rimbomba?» 30, 7-8). Dopo una breve quanto velleitaria esperienza sul piano diegetico, una volta sconfitto e ricacciato a forza nel suo sarcofago<sup>15</sup>, il diavolo torna *flatus voci*<sup>16</sup>, discute con Orlando quasi come le sue parole fossero il responso di un oracolo, e conferma la sua appartenenza a un piano dialogico:

Come e' fu dentro, gridò: – Non serrare,  
ché se tu serri, mai non uscirai. –  
Disse Orlando: – In che modo abbiamo a fare? –  
E' gli rispose: – Tu lo sentirai.  
Convienti quel gigante battezare,  
poi a tua posta andar te ne potrai:  
fallo cristiano, e come e' sarà fatto,  
a tuo camin ne va sicuro e ratto.  
  
Se tu mi lasci questa tomba aperta,  
non vi farò più noia o increscimento:  
ciò ch'io ti dico, abbi per cosa certa. – (II, 35-36)

Un altro esempio di personaggio diabolico che espleta la sua funzione su un piano esclusivamente verbale è nell'episodio del negromante di Toledo e del diavolo Rubicante, da questo evocato con lo scopo di impedire il viaggio di Rinaldo e Ricciardello verso Roncisvalle (XXV, 256 sgg.). Il colloquio tra il negromante e lo spirito ripropone, a distanza di poche ottave, quello tra Malagigi e Astarotte, in cui si allestiva invece il trasferimento dei due paladini: la manovra di boicottaggio replica le dinamiche della pianificazione del trasporto dei due cavalieri, anche nella messa in campo degli stessi tipi di personaggio: un diavolo “loico” e un mago. Di più, il secondo episodio pare suggerire quale

<sup>14</sup> ORVIETO, *Pulci medievale* cit., pp. 106-107 «Ma anche il resto del materiale descrittivo e dialogico può essere disposto in un sistema diadico (cavallo perfetto-ronzino; *locus amoenus-locus orridus*; celebrazione-*improperium*; padiglione-tema del «malo alloggio»; preghiere-bestemmie; benedizioni-maledizioni; descrizione primaverile-tempesta; ecc.)».

<sup>15</sup> Cfr. anche XXV 121,1-5 «ma poi che [Astarotte] vide Malagigi crucciato,/ che voleva mostrar l'anel dell'arte/ e in qualche tomba l'arebbe cacciato,/ volentier sotto si misse le carte,/ e disse...».

<sup>16</sup> Cfr. C. BOLOGNA, *Flatus voci. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino, 1992.

sarebbe stato il tenore del primo se i due protagonisti fossero rimasti fedeli al loro ruolo, senza divagare su questioni teologiche. Qui infatti la lineare scansione delle battute (tutte introdotte dal formulare «disse»); la progressione del progetto; la gerarchia tra gli interlocutori, segue uno schema canonico, una sorta di grado zero del colloquio negromantico, della *daemonica conversatio*. Ciò fa sì che il colloquio tolettino abbia un rapporto anche strutturale con quello tra Malagigi e Astarotte: il suo collocarsi completamente all'interno del lineare disegno del "secondo poema", evidenzia la natura digressoria del primo dialogo, esibita anche su un piano retorico. Il personaggio di Rubicante, presente in entrambi gli episodi (già nominato da Astarotte come possibile aiutante di Rinaldo al posto di Farfarello, XXV, 165), offre un'ulteriore possibilità di connettere i due colloqui. L'ottava 256 riprende il personaggio dove lo aveva lasciato la menzione precedente, esplicitamente richiamata al lettore:

Che dirai tu, lettor, che un nigromante,  
sendo in Tolletto, avea chiamato a caso  
quello spirito ch'io dissi, Rubicante?  
Il qual verso lo Egitto era rimasto  
a tentar quel signore o amirante

Altre le affinità e i rimandi: proprio come Malagigi, il negromante di Toledo chiede al "suo" diavolo notizie su Marsilio<sup>17</sup>; il discorso dei diavoli riguarda gli spostamenti di Rinaldo; in entrambe le circostanze vengono convocati diavoli "gregari" con lo scopo di attuare il proposito (Farfarello nel primo caso, Squarciaferro nel secondo). Invertito è invece il rapporto gerarchico esistente tra il «maestro» (il negromante) e lo spirito evocato. Malagigi convoca Astarotte perché realizzi un piano già elaborato da lui («che tu vadi a Rinaldo in un momento/ e che tu porti lui con Ricciardetto/ in Runcisvalle, dove aspetta Orlando» 132, 4-6, anche le modalità di attuazione sono già decise da Malagigi: «Entra in Baiardo...» 133, 2); nel secondo caso, l'iniziativa è invece tutta nelle mani di Rubicante, cui il negromante chiede consiglio («[...] Sai tu ignun rimedio/ che si potessi impedire il cammino/ in qualche modo, e di tenergli a tedio?» 261, 1). La collocazione di Rubicante su un piano retorico, di dominio della parola, è dunque agevolato dal rapporto con il negromante, figura esile, stimolo contrappuntistico al ben più loquace spirito infernale.

All'opposto dei personaggi appena visti, si collocano figure che espletano la loro funzione su un piano esclusivamente diegetico, quasi gestuale. Tra questi, il diavolo muto che Rinaldo affronta al cantare V (38-65): il «mostro dello infer-

<sup>17</sup> Cambia in sostanza soltanto la formula, laddove Malagigi interPELLA Astarotte usando il discorso diretto: «Dimmi al presente quel che fa Marsilio» (162, 2); il negromante lo fa con discorso indiretto «di saper quel che Marsilio facea» (256, 7).

no». Laddove la *descriptio* del diavolo affrontato da Morgante del cantare II si limitava alla (tradizionale) negritudine e all'aspetto ripugnante dovuto alla putredine («ecco un diavol più ch'un carbon nero/ che della tomba fuor subito balza/ in un carcame di morto assai fiero,/ ch'avea la carne secca, ignuda e scalza» II 32, 2-5), la nuova figura è descritta in ben tre ottave, e ha l'aspetto di un «satiro-uomo selvaggio»<sup>18</sup>, nel suo aspetto bestiale e irsuto di ibrido zoomorfo:

Egli avea il capo che pareva d'un orso,  
piloso e fiero; e' denti come zanne,  
da spiccar netto d'ogni pietra un morso;  
la lingua tutta scagliosa e le canne;  
un occhio avea nel petto, a mezzo il torso,  
ch'era di fuoco e largo ben due spanne;  
la barba tutta arriciata e' capegli;  
gli orecchi parean d'asino a vedegli;

le braccia lunghe, setolute e strane,  
e 'l petto e 'l corpo piloso era tutto;  
avea gli unghion ne' piedi e nelle mane,  
che non portava i zoccol per l'asciutto,  
ma ignudo e scalzo abbaia com'un cane:  
mai non si vide un mostro così brutto;  
e in man portava un gran baston di sorbo  
tutto arsciato, nero come un corbo (39-40).

*L'uomo selvatico* è figura tradizionale nel Medioevo<sup>19</sup>, personificazione delle forze irrazionali della natura, «spiriti dalla natura verdeggianti»<sup>20</sup>, divinità boschive discendenti dai silvani latini e dai pani greci<sup>21</sup>, che in un ambito festivo carnevalesco, assumono carattere infernale. La descrizione di queste maschere è indirettamente descritta da Boccaccio nel travestimento che Buffalmacco usa per ingannare Maestro Simone:

<sup>18</sup> Cfr. M. PIERI, *Breve storia di una comparsa teatrale: il satiro-uomo selvaggio*, in *Diavoli e mostri in scena dal Medio Evo al Rinascimento*, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Viterbo, Union Printing, 1989, pp. 325-342 (in cui però non si parla dell'episodio di Pulci).

<sup>19</sup> Cfr. i dettagliati richiami di ORVIETO, *Strutture descrittive ed espressive antifrastiche*, cit., p. 121.

<sup>20</sup> F. NERI, *La maschera del selvaggio*, in ID., *Saggi* a cura di R. Ceserani, Bompiani, Milano 1964, pp. 41-61.

<sup>21</sup> Esiste un'anonima *Canzona degli uomini salvaticchi* (in *Trionfi e Canti Carnascialeschi toscani del Rinascimento* a cura di R. Brusciagli, Roma, Salerno, 1986, pp. 411-412), in cui l'uomo selvatico mantiene i caratteri del satiro classico, come la forte carica erotica, presente anche nella favola pastorale.

Buffalmacco, il quale era grande ed atante nella persona, ordinò d'averne una di queste maschere che usare si soleano a certi giuochi li quali oggi non si fanno, e messosi indosso un pilloncin nero a rovescio, in quello s'acconciò in guisa che pareva pure uno orso, se non che la maschera aveva viso di diavolo ed era cornuta (*Dec.* VIII, 9).

Pulci si mantiene sulla linea popolare boccacciana, nel descrivere un essere teriomorfo, simile a un orso, con zanne, orecchie asinine e unghioni, armato del bastone di ordinanza. Originalmente «l'uom molto foresto» di Pulci è però anche ciclope: ha un unico occhio omerico, dantescamente di fuoco, «largo ben due spanne» in mezzo al petto. L'autore affida l'esplicitazione della natura diabolica del suo personaggio ai paladini: Rinaldo lo dice «versiera»; Ulivieri Befana o Belzebù; Dodone si chiede se non sia la Morte. Infine Rinaldo sentenza:

[...] Non temer, Dodone:  
Se fussi ben la Morte o 'l Trentamila,  
lascial venire a me questo ghiottone;  
ch' a peggior tela ho stracciate le fila (44, 1-4).

Viene replicata la modalità di presentazione vista per Creonta, quella che connota la figura diabolica attraverso l'accostamento ad altre entità simili, con un insistito e divertito gusto per l'elenco infernale, anche se in questo secondo caso la lista è più coerente, fatta di figure della fantasia popolare, che culminano nel «Trentamila», personificazione dell'espressione proverbiale “trentamila diavoli”<sup>22</sup>.

La voce del mostro è ovviamente un latrato («forte abbaia come un cane alano» 45, 8) e il suo comportamento in duello, a parte il bastone, è quello di un animale cacciato. Lo scontro con Rinaldo assume toni spesso grotteschi. Si contrappongono la natura ferina e istintiva dello strano essere, e la prodezza cavalleresca del paladino, che ai colpi plastici e arditi intervalla frasi magniloquenti che suonano però totalmente sproporzionate, vista la situazione: «disse Rinaldo: – Ignun non si sia mosso;/ tirati addietro e statevi a vedere,/ ch'io non sono uso mai d'esser riscosso» (46, 4-6).

Con i duellanti, si contrappongono anche due differenti bestiari: Rinaldo che «pareva un lioncin quend'egli scherza,/ che salta in qua e in là destro e leggiere;/ alcuna volta menava la ferza,/ poi saltava che pare un levriere» (48, 1-4); e il mostro «orso adirato co' cani» (43, 1), «animale strano» (45, 7), «come il tasso nella buca» (53, 5), «nato di granchi» (55, 1), «bestia matta» (62, 8). Immancabilmente, la natura bestiale infierisce fortunatamente, con la sua arma spuntata, sull'impettito cavaliere: «ed aspro più che 'l sorbo, che è di guazza,/ arrandellò quel tronco come pratico;/ dette a Rinaldo una percossa pazza,/ tanto che cadde, e dipoi si fuggia» (52, 4-7). La sproporzione domina l'episodio e sprigiona la

<sup>22</sup> Cfr. AGENO, p. 124n.

comicità: gli sforzi atletici di Rinaldo sono interrotti da una ridicola “mazzata” in testa che lo fa svenire. Dopo essersi ripreso, il paladino corre a stanare il diavolo dalla sua buca, ora spinto soltanto da una rabbia folle, che annulla il significato di prova dello scontro: ormai Rinaldo deve lavare l’onta più che superare l’ostacolo.

Altro personaggio muto è Marguttino, sorta di golem creato da Malagigi con l’aiuto degli spiriti infernali («vennon gli spirti ch’egli scongiurava» XXIV 91, 6) per sconfiggere Cattabriga e Fallalbacchio, i due giganti armati di costole di balena, al seguito dell’esercito di Antea.

La differenza tra queste due ultime figure pare risolversi in una opposizione natura-cultura, per cui il mostro selvatico rappresenta la potenza infernale della materia umana corrotta e bestiale che diventa demoniaca; Marguttino, la creatura muta nata dalla manipolazione negromantica degli elementi, unita con la forza grottesca, carnevalesca e seduttiva dell’istrione.

La fenomenologia di Marguttino è in parte già nel nome che indica un “piccolo Margutte”<sup>23</sup>, e lo stesso Margutte è personaggio-epiteto della *descriptio*, significativamente insieme a Fracurrado, un fantoccio, e Arrigobello<sup>24</sup>, un pagliaccio, due figure appartenenti allo spazio festivo della piazza, dei mimi e degli *ioculatores*:

In questo in mezzo il prato hanno veduto  
un uom che pareva stran più che Margutte,  
e zoppo e guercio e travolto e scrignuto,  
e di gigante avea le membra tutte,  
salvo che il capo era a doppio cornuto;  
saltella in qua ed in là come le putte,  
e scherza e ride e più giuochi fa quello  
ch’un Fracurrado o un Arrigobello (XXIV, 92).

Come il gigante nano, anche Marguttino è «strano», deforme, straordinaria ibridazione tra un gigante e una marionetta, salvo che per la testa, eccezionalmente cornuta, quasi a forzare l’esplicitazione della natura diabolica. Se pur privo di voce, ha grandi doti mimiche e si esibisce in una sorta di danza oscena che disorienta i due avversari<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Per le affinità tra Margutte e Marguttino cfr. P. CAMPORESI, *Calcagnantes, trufatores et malagentes. La famiglia di Margutte*, in ID., *Il paese della fame*, Milano, Garzanti, 2000, in particolare le pp. 77-82.

<sup>24</sup> Cfr. sonetto di Burchiello (*Rime*, Londra 1751) *Contro un notaio*, v. 11 «Menando il cul come un Arrigo Bello».

<sup>25</sup> Cfr. GETTO, *Studio sul Morgante* cit., p. 104 «Marguttino è un motivo di danza ilare e stramba a cui giunge l’immaginazione del poeta, avida di sorprese e di avventure»; NIGRO, *Il*

Il registro retorico su cui si strutturano le ottave che hanno al centro questo personaggio è marcatamente comico, ma di una comicità bassa e buffonesca, che si serve di suoni difficili e inattesi, nell'onomatopea grassa e cacofonica dei versi sdruciolati:

A poco a poco questa filastroccola  
questi giganti tabaccava e sdruciolata;  
e quel fantin, come chi spesso smoccola,  
si vede or sì or no come la lucciola;  
sì che comincia a girar lor la coccola,  
ché non pareva che gli stimi una succiola;  
ed ognun ride a veder questa chiappola,  
quantunque ancor non s'intendea la trappola (94).

oltre che su un'ostentato ricorso a una gestualità derisoria oscena, vicina alla *clownerie*: «le chiappe squadernò (con reverenzia)» (96, 8), «va lor tra le gambe per dispetto/ impronto più ch'una mosca culaia» (97, 2-3), «faceva con bocca e con l'anello» (98, 4).

Marguttino appartiene al mondo del teatro da strada, dell'arte popolare: è un buffone («scuccobrino»), uno zanni dalla dilagante carica corporea, che impania gli avversari in un vortice carnevalesco; una scimmia impudente e ruffiana («e spesso toma come un babbuino,/ o come scimia fa la schiavonesca» 93, 5-6). La sua danza è così leggera e seducente che per descriverla, Pulci fa un denso ricorso ad immagini aeree e accostamenti col mondo aviario (anche in questo si misura l'opposizione con il diavolo-mostro selvatico): pare una «lucciola» (94, 4) che alternativamente si mostra e scompare dalla vista; una «cornacchia» (95, 1) che si prende gioco di un cane (opposta immagine della pesantezza e della grossolaneria); una «mosca culaia» (97, 3) importuna e insistente; un «tordo» (98, 2) che plana su un bosco per attirare in trappola il predatore.

Personaggi diabolici e situazioni infernali hanno dunque nel *Morgante* un peso tutt'altro che trascurabile, abbondante è il loro utilizzo come personaggi, ma anche come elementi retorici della *descriptio*, dati scenografici e riferimenti lessicali. Domina la *variatio* demoniaca, in cui convivono suggestioni della cultura alta e della tradizione popolare. Accanto dunque a figure come quelle viste sopra, si colloca un personaggio di primissimo piano: Astarotte, il diavolo-teologo che compare nella parte finale del poema (cantare XXV-XXVIII), in una zona altamente significativa della trama narrativa, in cui l'opera si avvia verso la soluzione della rotta di Roncisvalle. La sua definitiva entrata in scena (XXV,

*secondo poema (gli ultimi cinque cantari)*, in *Id.*, *Luigi Pulci*, cit., p. 73: «questo gigantuzzo è la riduzione a puro gesto [...] della dissacrante parola marguttea».

119) dopo il rapido (e in parte ermetico) accenno di XXI 49, è preceduta da una sintetica descrizione, laddove la presentazione reale del personaggio sarà graduale e avverrà attraverso le sue parole e le sue azioni, con una parziale contraddizione tra il piano dialogico e quello diegetico. A partire dalla difficoltà a riconoscere nel personaggio dialogante con Malagigi l'eccitato e sanguinario mietitore di anime per l'inferno nella strage di Roncisvalle, si è parlato, da Momigliano in poi, di "ipocrisia" di Astarotte<sup>26</sup>. Ma quale lo scandalo di un personaggio che nel *Morgante* agisce secondo due sistemi morali opposti? Non è così anche per Rinaldo, o Carlo Magno, o i numerosissimi personaggi che passano da un fronte all'altro (Aldighieri, il Veglio, Spinellone, Marsilio), o che comunque mancano di un unitario e coerente ritratto? Non è così anche per Pulci stesso, che scrive gli ultimi cantari del poema con intenti nuovi e un rinnovato progetto culturale<sup>27</sup>? Qualunque interpretazione del personaggio di Astarotte dovrebbe rassegnarsi alla incommensurabile distanza tra i due momenti della trama narrativa che lo riguardano: quello del confronto con Malagigi e quello dell'avventura a fianco di Rinaldo; oltre che dei differenti piani su cui le due macrosequenze si dispongono: quella dialogica (attiva anche nel colloquio con Rinaldo sugli Antipodi) e quella diegetico-narrativa, in cui le azioni di Astarotte si collocano a livello dell'intreccio.

Il personaggio, evocato da Malagigi in un ennesimo momento di crisi della corte di Carlo Magno a Parigi, per sapere dove si trovi Rinaldo, viene introdotto in quattro, generici versi:

Uno spirito chiamato è Astarotte,  
molto savio, terribil, molto fero;  
questo si sta giù nelle infernal grotte:  
non è spirito folletto, egli è più nero (XXV 119, 1-4).

I termini sono quelli tradizionali del lessico diabolico e assegnano ad Astarotte lo statuto di "grande diavolo", ovvero di spirito di grado superiore («egli è più nero»<sup>28</sup>), che vive quindi nelle grotte infernali e non nell'aria come gli «spiriti folletti», che anzi ne compongono il seguito con funzioni subordinate<sup>29</sup>. La triplice aggettivazione «savio, terribil, fero», fa riferimento alle tre qua-

<sup>26</sup> A. MOMIGLIANO, *L'indole e il riso di Luigi Pulci*, Rocca di San Casciano, Cappelli, 1907.

<sup>27</sup> Sulla mancanza di «organicità rappresentativo-psicologica» dei personaggi del *Morgante*, cfr. GETTO, *Studi sul 'Morgante'* cit., pp. 26 sgg.

<sup>28</sup> La negritudine è elemento distintivo e peculiare del diavolo, al punto che la sua gradazione «più nero» equivale a «più diavolo», quindi entità di grado superiore.

<sup>29</sup> Nel trattato demonologico di Weyer, a Astaroth, uno dei sessantotto principi infernali, sono assegnate quaranta legioni di diavoli (cfr. DI NOLA, *Il diavolo* cit., p. 225).

lità diaboliche della sapienza, tipica solo di entità di grado più elevato, come anche l'essere terribile, e della superbia («fero»), il peccato per cui gli angeli ribelli furono scacciati dal Paradiso.

La prima presentazione di Astarotte avviene tramite la discussione con il mago Malagigi (XXV, 120-168). È questo il celebre passo in cui si affrontano questioni teologiche complesse quali il rapporto tra il Padre e il Figlio, la prescienza divina e il libero arbitrio. Il mago evoca il diavolo per conoscere dove si trovi Rinaldo e per richiamarlo al più presto a Parigi, ma la conversazione tra i due dotti cambia presto di segno e paradossalmente rallenta l'arrivo del cavaliere.

La distribuzione delle battute, con Astarotte nel ruolo del maestro e Malagigi in quello dell'allievo che pone le questioni e solleva i dubbi, inverte il rapporto reale che intercorre tra i due nella *fabula*, con l'effetto di evidenziare maggiormente la separatezza della discussione rispetto alle vicende narrative, dove è invece il mago il vero *maestro*, cui Astarotte è costretto ad obbedire sotto la minaccia di essere cacciato a forza in una tomba, oppure sottomesso con pratiche magiche<sup>30</sup>.

Entrambi gli interlocutori mostrano da subito una certa insofferenza nei confronti delle imprese del signore di Montalbano, nessuno dei due è incline ad ascoltare le sue gesta avventurose in viaggio per terre lontane e meravigliose, che vengono liquidate per sommi capi da Astarotte per non tediare il negromante («io t'ho a dir tante cose/ che 'l sonno so non potresti tenere»), che, da parte sua, invita il diavolo a raccontare velocemente («più forte») «acciò che 'l sonno m'escia». Astarotte si dilunga per «tre ore», fino a che il mago, già poco disposto all'ascolto, non lo interrompe: «Non dir più, ch'i' m'addormento». La tiepidezza con cui Malagigi accoglie i racconti delle gesta favolose del cugino, specularmente all'asettico, quasi compilativo racconto di Astarotte, segna l'estraneità dei due personaggi alla dimensione romanzesca, e li mostra ben più congeniali a quella dialogica che si sta per aprire con la disquisizione dottorale. Sciolti dagli obblighi imposti dalla trama narrativa, i due dotti potranno finalmente allontanarsi per un confronto in materia teologica che tocca temi di maggiore momento. La considerazione in cui i due personaggi tengono la discussione filosofica è banalmente riscontrabile a livello numerico. Il narratore ci informa che il racconto delle imprese di Rinaldo dura tre ore, un tempo che per il lettore si traduce in dieci ottave (122-131). Non abbiamo l'indicazione del tempo per il successivo momento, ma possiamo comunque contare le ottave, che sono ventidue (141-161). Con un'operazione poco ortodossa dovremmo considerare dunque un tempo superiore alle sei ore. In tutto, il ritorno di Rinaldo, in un momen-

<sup>30</sup> Al momento di separarsi da Rinaldo, Astarotte gli chiede di liberarlo da questa subordinazione: «una grazia sol chieggio, qual puoi farmi,/ e poi contento da te me ne mandi:/ tu facci a Malagigi liberarmi» (XXVI 86, 2-4).

to di grave urgenza, è ritardato quindi di ben nove ore (per non parlare del tempo speso nella colazione che i diavoli imbandiscono in seguito ai paladini e della deviazione a Saragozza!). Pulci, che ringraziando Poliziano per avergli mostrato la possibilità di concludere il racconto a Roncisvalle, scrive «e bisognava che Rinaldo vegna», pare trattare ironicamente proprio il momento del viaggio di ritorno del paladino, che non si mostra troppo coinvolto dalla crisi parigina, se non quando scorge il campo di battaglia.

Nel corso della discussione, Astarotte esprime idee poco ortodosse, quando non apertamente eretiche, come l'affermazione di una gerarchia trinitaria che attribuisce al Padre la piena conoscenza, da cui sono invece esclusi Figlio e Verbo (indicando con questo termine palesemente inadatto lo Spirito Santo). Si è imputata questa approssimazione alla formazione culturale pulciana, sicuramente non adeguata a portare a livelli eccelsi una disquisizione complessa come quella che ambiziosamente Malagigi e Astarotte intraprendono. Effettivamente le tesi espresse nel colloquio sono macchiate da imprecisioni e contraddizioni, ma non è l'esposizione di ortodossi principi di fede, o, all'opposto, la fondazione di una nuova religiosità "popolare" adatta al suo tempo, lo scopo di Pulci. Il poeta non sente la responsabilità etica e teoretica di trattare la tematica religiosa con rigore: la affronta al pari della materia cavalleresca, per provare la sua arte e la sua fantasia (spesso dissacrante)<sup>31</sup>. Restano dunque da assaporare, nell'episodio, le originali scelte di stile e l'organizzazione del discorso, in cui realmente risiede il valore derisorio e la serietà sorridente e un po' ingenua della battaglia culturale di Pulci.

La struttura del ragionamento di Astarotte è coerente e documentata da richiami biblici e scritturali, l'organizzazione delle risposte è gerarchica e ben atteggiata sul piano retorico. Ciò è evidente già dal passaggio tra i due momenti dell'episodio – quello dedicato a Rinaldo e quello filosofico –, graduale e ben orchestrato. Dopo aver narrato a Malagigi gli ultimi anni («molti e molti anni») di Rinaldo, Astarotte risponde ad una seconda interrogazione relativa ancora alle vicende della guerra in corso. Il negromante vorrebbe sapere cosa si sta preparando realmente a Roncisvalle, ma, di fronte a questo secondo quesito, il diavolo rivela come per lui e i suoi simili siano «rotte» «le strade del Ciel», come cioè sia per loro impossibile conoscere ogni cosa presente, facoltà esclusiva di Dio «perch'egli è solo un Primo onnipotente/ dove sempre ogni cosa in uno specchio,/ il futuro e 'l preferito, è presente». Astarotte può solo limitarsi a profetizzare prossime sciagure suggerite da segni astrologici e *prodigia*, e rivelare come all'inferno sia già preparato un «seggio» per Gano.

Nel dichiarare il suo limite, il diavolo pronuncia la questione attorno alla quale si sviluppa la successiva discussione: «Colui che tutto fe', sa il tutto solo,/

<sup>31</sup> Su questo tema cfr. GETTO, *Studio sul 'Morgante'* cit., pp. 16 sgg.

e non sa ogni cosa il suo Figliuolo» (136, 7-8). Malagigi rimane colpito e chiede: «Tu m'hai detto/ un punto che mi tien tutto confuso:/ che il Figliuol tutto non sappi in effetto./ Io non intendo il tuo parlar qui chiuso» (141, 1-4).

Astarotte si fa dunque teologo per spiegare al proprio maestro alcune questioni dottrinali. I principi esposti sono, come già detto, a volte confusi, altre volte trattati con superficialità e scarsa conoscenza dei termini del dibattito. Ma ciò che bisogna valorizzare è l'impianto argomentativo che sostiene queste tesi, di per sé di scarso interesse letterario, anche laddove fossero trattate con maggiore padronanza. Pulci è poeta di suggestione, creatore di atmosfere depositarie di una coerenza propria, anche in assenza di grandi contenuti e grandi approfondimenti. Il godimento del passo di Astarotte è interno al poema e atteggiato su un piano non soltanto contenutistico, quando si cerca di spiegarlo appoggiandosi esclusivamente ai dati esterni filosofico-dottrinali si ottiene soltanto di impoverirne la poesia. È bene certo inquadrare la discussione facendo riferimento alle teorie di Origene sulla possibilità di pentimento degli angeli caduti, a quelle, ancora greche, sulla superiorità del Padre nella Trinità, quelle che trattano di libero arbitrio e prescienza divina; ma senza dimenticare che questioni del genere non appartengono a Pulci scrittore, quanto all'avversario Ficino, probabile bersaglio polemico dell'intero episodio. Il passo in esame costituisce un tassello della polemica che oppose Pulci e Ficino e ne ripropone le dinamiche. Come è noto Pulci oppose all'avversario sonetti incentrati su termini ingenuamente giocosi e derisori, cui significativamente il filosofo rispose con una epistola in latino, che esplicitava l'impossibilità della polemica stessa, in assenza di un piano comune di confronto, anche di un linguaggio in cui scambiarsi reciproche accuse. Il discorso di Astarotte pare risolvere la questione in modo particolarmente ingegnoso: Pulci rinuncia alla possibilità di approfondire gli stessi temi ficiniani, ma ne sbertuccia i modi e la postura. E dunque è un diavolo a trattare di materia teologica, in più in un momento artificiosamente sottratto allo spazio romanzesco.

Il dialogo con Malagigi si risolve in realtà in uno sfoggio dialettico del solo diavolo-teologo, mentre piuttosto esili sono gli interventi del mago, al punto che la forma dialogica (nella sua accezione platonica di strumento per l'illuminazione di temi filosofici, che consta quindi di un contraddittore tra gli interlocutori) sconfinava spesso in quella monologica del sermone o della disputa universitaria, con il quale l'ex serafino, interpellato, comunica il proprio sapere e allo stesso tempo afferma il proprio statuto di personaggio (come appartenente, appunto ad una dimensione dominata dal linguaggio)<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Sul dialogo e le diverse forme che assume cfr. *Il dialogo. Scambi e passaggi di parola*, a cura di G. Ferroni, Palermo, Sellerio, 1985; per l'oratoria sacra, L. BOLZONI, *Oratoria e prediche*, in *LIE, Le forme e il testo. II. La prosa*, pp. 1041-1074, in particolare, per l'idea di

Con intenzioni di rigore argomentativo, utilizzando la tecnica delle *artes praedicandi* e dell'oratoria classica, Astarotte parte dal *thema* che contiene la presentazione dell'*auctoritas*: «Tu non hai ben letto/ la Bibbia, e parmi con essa poco uso:/ che, interrogato del gran dì, il Figliuolo/ disse che il Padre lo sapeva solo»<sup>33</sup>. Dopo essersi assicurato con la presentazione del passo scritturale, il diavolo passa alla esposizione della *questio*, e realizza quindi l'*introductio*:

voi dite: «in una essenza tre persone»,  
ovvero «una sustanzia» e così noi:  
«un atto puro senza admistione»;  
però che questo di necessitate  
convien che sia Quel che tutti adorare (142, 4-8).

Il suo sermone si serve di un procedimento piuttosto semplice, utilizzato frequentemente nell'omiletica come schema mnemonico, per cui la stessa definizione viene notomizzata tramite una serie di attribuzioni dipendenti da questa principale, presentate con struttura anaforica di enumerazione:

un motor donde ogni moto deriva,  
un ordin donde ogni ordin sia costruito  
una caüsa a tutte primitiva,  
un poter donde ogni poter vien tutto,  
un foco donde ogni splendor s'avviva,  
un principio onde ogni principio è indutto,  
un saper donde ogni saper è dato,  
un bene donde ogni bene è causato

È questa la presentazione (ben ficiniana nei principi) delle *divisiones* (di fatto non sviluppate) che sorreggono l'impianto argomentativo, incentrate sulla descrizione degli attributi divini: Dio è puro atto, niente in lui esiste solo in potenza, da lui discende ogni «ordine», lui solo è principio di ogni sapere e di ogni sistema morale. Interessante il procedimento retorico in cui queste due ottave si dispongono, che fa ancora pensare a uno schema mnemonico: l'ottava 143 che contiene l'elenco è incorniciata da versi disposti in maniera chiastica, che ostendono un medesimo contenuto di sintesi del principio esposto: 142 7-8 «però che questo di necessitate/ convien che sia Quel che tutti adorare», e 144 1-2 «Questo è quel Padre e quel Monarca antico,/ c'ha fatto tutto e può tutto sapere».

interferenze tra l'omiletica e la letteratura volgare, *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*, a cura di G. Auzzas, G. Baffetti, C. Delcorno, Firenze, Olschki, 2003.

<sup>33</sup> Il riferimento è al *Vangelo* di Marco 13,32 in cui Gesù espone come solo a Dio, non agli angeli e neanche al Figlio, sia nota l'ora della fine del mondo.

Non mancano i termini della *dilatatio*, presenti nelle rievocazioni esemplari degli episodi del tradimento di Lucifero, della caduta degli angeli ribelli, della tentazione di Cristo nel deserto.

Svolta la prima questione, Malagigi pone il secondo quesito:

Dimmi – rispose Malagigi – ancora,  
(ché tu mi par' qualche angelo discreto):  
se quel primo Motor ch'ognuno adora  
cognosceva il mal vostro in suo segreto  
e vedeva presente il punto e l'ora...(148 1-5)

La discussione si sposta su un tema dalla lunghissima tradizione, che ha in Agostino uno dei suoi massimi teorici. Questa volta in maniera ortodossa, e con un'organizzazione del discorso più semplice, Astarotte risponde che la prescienza divina non nega il libero arbitrio e non esclude dunque la responsabilità del peccato. La presentazione degli *exempla*, tratti dalla Genesi e dai Vangeli, esaurisce quasi completamente la trattazione: furono responsabili della propria colpa Lucifero e i suoi seguaci, Adamo, Caino, Pilato, Giuda, ma con una differenza, che «la natura angelica corrotta/ non può più ritornar perfetta e intera» (154, 1-2), mentre fu concesso il pentimento e la possibilità di redenzione al progenitore Adamo, che si riconciliò con Dio, a Pilato e Giuda, che però non la seppero cogliere<sup>34</sup>.

Dopo l'ottava 156, che riassume i temi fin qui trattati, il diavolo-teologo affronta l'ultima delle tre questioni:

tu vorresti sapere or la ragione  
per che E' [Dio] durassi invan questa fatica,  
poi che vedea la nostra dannazione (157, 3-5)

L'ultima risposta introduce una nuova *variatio*: Astarotte non sa rispondere («segnata è questa rubrica»), ma coglie l'occasione per un ammonimento che è anche una aperta polemica nei confronti della scuola neoplatonica fiorentina, e del solito Ficino:

E poeti e filosofi e morali  
queste cose ch'io dico anche non sanno;  
ma la presunzion vuol de' mortali

<sup>34</sup> Il tema del possibile pentimento degli angeli ribelli viene ancora dai teologi greci, ma questa volta Pulci non sposa le tesi eretiche e ribadisce che non ci fu pentimento in Lucifero e comunque non ci sarebbe stata per lui possibilità di redenzione. Idea contraria era circolata a Firenze negli anni pulciani, con Matteo Palmieri, che nella *Città di Vita* ventilava la possibilità di un ritorno dei diavoli tra le gerarchie celesti alla fine dei tempi.

saper le gerarchie come elle stanno.  
Io ero serafin de' principali,  
e non sapea quel che quaggiù detto hanno  
Dionisio e Gregorio, ch'ognun erra  
A voler giudicar il Ciel in terra.

La pretesa ficiniana di conciliare filosofia e religione è trattata come superba e respinta in nome della limitatezza umana. Lo sforzo filosofico di spiegazione dei fenomeni di fede, in quanto tale, è esercizio vano. Il passaggio all'ottava successiva, con il consiglio di guardarsi dagli spiriti folletti, riporta a un livello possibile la speculazione umana: di fronte all'inutilità dell'indagine filosofica, si propone un sapere pratico, una morale quotidiana della diffidenza, da applicare all'aria invasa dai diavoletti piuttosto che al cielo, i cui segreti sono per l'uomo imperiscutabili.

Anche in questo nuovo attacco a Ficino, Pulci mostra di sottovalutare la battaglia culturale in corso. Come nei sonetti, soprattutto quello sull'immortalità dell'anima (*Costor che fan sì gran disputazione*), i termini con cui affronta i temi posti dall'avversario sono asfittici e ingenui<sup>35</sup>, qui addirittura oscurantisti nel proporre in sostanza una morale dello struzzo, che dichiara l'inattingibilità dei grandi temi metafisici e giustifica un atteggiamento edonistico (contro la supremazia accordata dai neoplatonici alla vita contemplativa), relegando l'uomo ad un (rassegnato) livello inferiore di conoscenza.

D'altra parte però, la situazione dell'enunciazione sembra contraddire il senso stesso del discorso: non è infatti Astarotte, nel suo particolarissimo statuto di diavolo-filosofo, realizzazione "in atto" di un astratto (e banalizzante) "tipo" ficiniano? Non rappresenta la materializzazione parodica (in quanto diavolo) della conciliazione tra filosofia e religione? E lo sconfinamento del dialogo Malagigi-Astarotte nella forma del sermone (per quanto poco rigoroso e "abortito" in diverse parti), non potrebbe alludere ulteriormente all'attività oratoria di Ficino stesso, che fu predicatore e brillante animatore della vita delle confraternite<sup>36</sup>?

Il personaggio diabolico di Astarotte è dunque soprattutto elemento della battaglia culturale dell'autore<sup>37</sup>. Il suo ritratto, si diceva all'inizio, si colloca a

<sup>35</sup> Cfr. NIGRO, *Magia e religione*, cit., pp. 72 sgg.

<sup>36</sup> Cfr. C. VASOLI, *Le praedicationes di Marsilio Ficino*, in *Letteratura in forma di sermone*, cit., pp. 9-27. In questa chiave le tre domande di Malagigi potrebbero riprodurre lo schema ternario-trinitario delle prediche ficiniane.

<sup>37</sup> Nel personaggio di Astarotte, ORVIETO (*Per un'interpretazione allegorico-polemica dei cantari XXIV-XXVIII*, in *Pulci medievale* cit.) vede invece un'immagine dell'autore: «Pulci, travestito da Astarotte [...] nel tentativo di superare in bravura filosofi ed astrologi, arriva ad un risultato di volontaria o involontaria parodia dello stesso processo di acculturazione» (p. 259).

livello retorico e non diegetico, la sua presentazione avviene attraverso la sua parola, anche grazie all'inserzione di rilievi di prossemica che contribuiscono all'inquadramento dell'interlocutore nel contesto dialogico. Attraverso fonetismi mimici e rilievi sulle espressioni del dialogante (frequenti nelle trascrizioni che i *reportatores* facevano delle prediche dei frati e dei ragionamenti dei dottori), Pulci cerca di costruire un piano parallelo alla discussione che tenga ancorati i due interlocutori alla paradossalità della situazione: «lo spirito, braveggiato un poco./ istava pure a vedere alla dura/ se far potessi al maestro paura» (120, 6-8); «benché il diavol non dicessi: “Cristo”;/ disse: “il sepulcro del monte Calvario”» (126, 8-127, 1); «cruciossi come un diavol Astaròt» (150, 1); infine l'uscita di scena dello spirito, con elementi coreografici tradizionali: «Poi si partì, che parve d'una fromba/ quando il sasso esce, che per l'aria esclama;/ anzi folgore proprio par che fosse,/ e la terra tremò quando e' si mosse» (167, 5-8). L'intento non è di fatto ben riuscito e gli inserti mimici risultano forzatamente giustapposti, a volte ingenuamente ironici (soprattutto in quel «cruciossi come un diavol»), non riescono a costituire un piano intersecante e parodiante la scena principale, ma palesano la volontà dell'autore di dar vita ad una scena parodica, che utilizza il carattere del personaggio come elemento straniante e perturbante del rigoroso ordine della discussione.

Molto diverso il “secondo Astarotte”, responsabile del trasferimento di Rinaldo e Ricciardetto (XXV, 220-332), quindi spettatore della strage di Roncisvalle (XXVI-XXVIII)<sup>38</sup>. Il suo passaggio ad un piano integralmente comico, in cui il gesto torna ad essere protagonista sulla parola, è sottolineato dall'affiancamento ad altre figure infernali, “spalle” che innescano situazioni genuinamente buffonesche<sup>39</sup>: il primo ha un nome dantesco, Farfarello<sup>40</sup> ed è l'aiutante designato a entrare nel cavallo di Ricciardetto per trasportare il paladino. La sua

<sup>38</sup> La nuova delineazione burlesca di Astarotte prosegue la derisoria parodia ficiniana con lo stesso scopo degli inserti di prossemica di cui si è detto, l'esplicitazione cioè del carattere basso del personaggio del diavolo-teologo.

<sup>39</sup> Cfr. 205, 7-8 «sappi ch'io ho mille demòn qui intorno/ che m'accompagnan di notte e di giorno».

<sup>40</sup> Secondo PARODI (*Lingua*, II, 354-356), il nome dantesco di *Farfarello* sarebbe in relazione con il termine «folletto», già nella sua attestazione come personaggio in Francia (*farfadet*) e in Toscana (*farfanicchio*). Lo spirito ha dunque nel nome il germe della sua natura di trikster, e forse per questo preferito da Pulci a Rubicante «pazzo», altro personaggio dantesco, già nella *Commedia* affiancato a Farfarello (*Inf.* XXI, 123 «e Farfarello e Rubicante pazzo»). Come nell'inferno i due personaggi erano avvicinati nel verso, così la fantasia di Pulci ne fa due soci che collaborano sulla terra: «che tentano un signor là di Levante/ perché e' voleva battezzarsi quello» (XXV 165, 3-4), salvo poi dividerli schierandoli su fronti opposti con l'episodio del negromante di Toledo.

entrata in scena preannuncia il successivo ruolo: come Astarotte è assegnato a Rinaldo, così Farfarello si occuperà di Ricciardetto e ne condividerà la collocazione all'interno del sistema dei personaggi. Se dunque il diavolo principale appare a Rinaldo, che lo accoglie in modo benevolo, stranamente ammiccante («sorrise e disse: – Tu sia il benvenuto. – / E poi chiamava Guicciardo e Alardo/ e domandò se l'avean cognosciuto» XXV, 201 3-5); Farfarello non rinuncia al suo armamentario da spiritello: «Ma Farfarel, che non v'ebbe riguardo,/ apparì intanto in una forma oscura,/ tanto che a tutti faceva paura» (201, 6-8). Come Farfarello, il “suo” paladino stenta a entrare in situazione e, mentre tutti accolgono i nuovi venuti, Ricciardetto se ne sta discosto a contemplare, quasi assente, le piramidi<sup>41</sup>.

La funzione di Milusse si limita a quella episodica di portatore dell'oggetto magico (l'erba che rende invisibili); Squarciaferro è infine protagonista di un episodio autonomo (il travestimento da falso eremita di XXV, 271-272), quindi compagno di Astarotte e Farfarello a Roncisvalle.

L'immediata affinità tra Astarotte e Rinaldo, si spinge fino alle profferte di bagordi, il diavolo garantisce al cavaliere un viaggio più che piacevole:

Disse Astarot: – Ognun sia buon compagno  
O buon briccon, tu il vedrai per la via;  
ed ogni di qualche convito magno  
vedrai sempre, e parata l'osteria,  
e chiederai tu stesso le vivande,  
ch'io ti darò mangiare altro che ghiande (XXV 206, 5-8)

e si concluderà con la malinconica separazione tra i due (Rinaldo: «Astarotte, e' mi duole/ il tuo partir quanto fussi fratello;/ e nell'inferno ti credo che sia/ gentilezza, amicizia e cortesia», XXVI 84, 5-8).

Astarotte è ormai trasfigurato, è lontana da lui la malinconia con cui rievocava la tragica fine della sua schiatta e il suo passato da serafino. La promessa gastronomica è indicativa della volontà di collocarsi sul nuovo piano del demoniaco comico, quello che Pulci ha già sperimentato con Margutte, il gigante nano dalla fame insaziabile<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> I richiami eruditi alla *Bibliotheca* di Diodoro Siculo, tradotta da Poggio Bracciolini e in questa veste probabilmente conosciuta da Pulci, contrastano con l'ingenuità delle impressioni di Ricciardetto, che non va oltre un apprezzamento superficiale: «L'altra di Mucerin, di Armeo, d'Amaso/ non così bella o degna gli pareo;/ forse la prima gli pareva brutta...» (202).

<sup>42</sup> Anche Morgante, dopo aver ascoltato il “Credo” di Margutte, gli offriva di condividere il cammino («co' santi in chiesa e co' ghiotti in taverna» XVIII 144, 8) promettendogli “briconate” e ricche e iperboliche abbuffate («Io vo' con meco ne venga, Margutte,/ e che di

Ancora più esplicito il richiamo ai fasti dei due giganti nella pausa per la colazione imbandita dai diavoli ad agio dei due cavalieri. L'allineamento delle pietanze e delle preparazioni, la compiaciuta descrizione di arredi e vivande («che mai convito si fe' più solenne» XXV 218, 2), riporta ad un filone popolare che coniuga la dimensione infernale a quella gastronomica. L'eccesso di cibo, il fasto di una dietetica alimentare che indugia sull'untume e l'abbondanza si colloca su un registro antifrastico e parodico, come mostra il dominio assoluto delle carni («beccafichi», «grassi ortolani», «pavon con le penne», «lesso o arrosto»), escluse dal menù «di magro» (come anche il vino), l'addobbo ricco della mensa («un padiglion che pareva tutto d'oro», «mense acconcie», «tanti camerier [...] con reverenzie ed abiti sì destri, / che parean tutti di nozze maestri», «acqua lanfa») e il comportamento scomposto dei commensali («Disse Rinaldo: – E che il becco s'immolli! / e poi cantando ce n'andren satolli», «Rinaldo quasi per le risa svenne», «e d'ogni cosa si misero in seno»). Continua è l'allegra quanto blasfema allusione a simboli della liturgia: i tabernacoli alla trasfigurazione di Cristo, che Rinaldo paragona alla mensa («Facciam qui sei, non che tre tabernacoli!»); la bullesca frase di sfida, sempre di Rinaldo «venghin poi le vivande dell'inferno, / ch'io avea voglia di mangiare e bere!»; il racconto dell'«ortolano» riferito al piovano Arlotto («Cristo a Maddalena apparve / in ortolan, che buon sozio gli parve»). Uno spunto comico chiude l'episodio: Astarotte spiega che le pietanze non vengono realmente dall'inferno, ma sono state sottratte alla mensa di Marsilio, poi, per non sembrare partigiano, si dimostra disposto a riservare lo stesso trattamento a Carlo Magno: «E se del vostro imperatore volete / ch'io facci qui lesso o arrosto, / comanda pur, ch'e' ci sarà tantosto».

La seconda avventura di viaggio della strana compagnia (dopo un nuovo episodio che ricaccia Astarotte su un piano dialogico, sottraendolo alla sua vivace *performance* drammaturgica: quello in cui il demone confuta la superstiziosa teoria per cui lo stretto di Gibilterra costituirebbe un limite invalicabile, segnato dalle Colonne d'Ercole<sup>43</sup>), avviene a Saragozza, quando Rinaldo (desideroso di rivedere Luciana) ottiene di sostare al castello della regina Blanda, moglie di

compagnia sempre viviamo. / Io so per ogni parte le vie tutte. / Vero che pochi danar ne portiamo; / ma mio costume all'oste è dar le frutte / sempre al partir, quando il conto facciamo; / e 'nsino a qui sempre all'oste, ov'io fusse, / io gli ho pagato lo scotto di busse» XVIII, 145.

<sup>43</sup> Per le teorie astrologiche di Pulci, cfr. R. BESSI, *Luigi Pulci e Lorenzo Benincontri*, in «Rinascimento», serie II, XIV, 1974, pp. 289-95. Sull'ulissismo di Pulci, P. BOITANI, *L'ombra di Ulisse*, Bologna, Il Mulino, 1992, in particolare p. 65. Già nel suo dialogo con Malagigi, Astarotte aveva istituito un legame Rinaldo-Ulisse «Poi vide i segni che Ercule già pose / acciò che i navicanti sieno accorti / di non passar più oltre, e molte cose / andò veggendo per tutti que' porti / e quanto ell'eran più meravigliose, / tanto pareva più che si conforti / e sopra tutto commendava Ulisse / che per veder nell'altro mondo gisse» (XXV, 130).

Marsilio (XXV 289 sgg.). Anche questa volta, diavoli e paladini approfittano della mensa degli avversari. La dinamica dei personaggi ripropone ancora le gravi battute dell'affamato Rinaldo («Or m'ha tu il gorgozzul grattato e l'occhio» 291,1) e i servigi dei diavoli-camerieri («e Farfarello il famiglio facea» 293, 1; Farfarello ripete anche la *performance* già vista tra i paladini «Ma Farfarel due occhi rossi e gialli/ gli strabuzzò, poi gli fece paura/ con un baston che è di lunga misura» 293,6-8). Comincia quindi una scena plautina o da Commedia dell'Arte: i diavoli, invisibili, sottraggono le pietanze alla mensa, provocando incomprensioni e disorientamento tra i commensali. Bravi compagni dei diavoli, Ricciardetto e Rinaldo si uniscono al gioco («Ricciardetto s'accosta pian piano,/ e poi gli lieva la tazza di mano» 296, 7-8). Naturalmente i furti creano tensione e immancabilmente si arriva alla rissa («i servi a chi tolta era la vivanda/ cominciaran tra lor tutti azzuffarsi» 297, 5-6), che permette a Rinaldo di baciare, non visto, la bella Luciana. La teatralità della scena è evidenziata ancora una volta dalla funzione che vi svolge Astarotte, simile a quella del servo plautino, soprattutto nella soffusa e mainconica confidenza che Rinaldo gli affida mentre la compagnia si allontana da Saragozza: «O Astarotte, io mi ricordo quando,/ giovane, un tratto innamorai di quella...» 306). Ma si tratta di un dramma visto da uno spettatore: Rinaldo è ormai vecchio e recupera solo il ricordo della sua passione. L'ipertrofia della risposta di Astarotte (che digredisce sul padiglione, con la celebre presentazione del bestiario, dimostrazione di un'ulteriore competenza da parte del diavolo sapiente<sup>44</sup>) annulla la possibilità di un rapporto intimo tra i due personaggi e respinge la serietà delle intenzioni malinconiche del paladino, che piega ben volentieri a parlare del padiglione, ovvero sposta l'attenzione dalla donna amata al pegno d'amore, dall'oggetto del sentimento al suo segno, parodiando la dinamica petrarchesca dell'amore.

Ed eccoci finalmente a Roncisvalle. È qui che si svolge un nuovo episodio culinario dei diavoli di Pulci: il celebre scenario della "macelleria" di Roncisvalle<sup>45</sup>. Il ruolo contrappuntistico che Astarotte vi assume utilizza ancora stilemi teatrali che lo avvicinano allo spettatore della catastrofe finale di una tragedia, ma con un inedito trattamento comico e parodico. La scena della strage dei

<sup>44</sup> Sul padiglione cfr. C. E. MERIANO, *I due bestiarî del Morgante*, in «Lingua nostra», XIII, 1952, pp. 2-3 e F. AGENO, *Ancora sui bestiarî del Morgante*, in «Studi di filologia italiana», XIV, 1956, pp. 485-89.

<sup>45</sup> Sull'episodio cfr. P. RAJNA, *La Rotta di Roncisvalle nella letteratura romanzesca italiana*, Bologna, Romagnoli, 1871; C. DIONISOTTI, *Entrée d'Espagne, Spagna, Rotta di Roncisvalle*, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena, Soc. Tip. Modenese, 1959, vol. I, pp. 207-241; LEBANO, *I miracoli di Roncisvalle* cit. Roncisvalle si annuncia come macelleria già prima dell'arrivo del macellaio Rinaldo, i guerrieri cristiani, capito il tradimento gridano e «chi vuol lessu Macon, chi l'altro arrosto;/ ognun volea del nimico far torte» (XXVI 49, 3-4).

paladini, fulcro dell'azione degli ultimi cantari, così linearmente disposti in modo da sfociare nell'episodio, subisce la solita *diminutio* pulciana, di cui Astarotte rappresenta l'espedito retorico.

Secondo uno schema tradizionale nella letteratura cavalleresca, l'allestimento della battaglia prevede anche la disposizione delle schiere infernali e angeliche, illustrato da Orlando nel discorso alle truppe:

Mentre ch'io parlo con voi, tuttavia  
mi par tutto veder già il Cielo aperto,  
e gli angeli apparar sù con gran fretta  
il loco che perdé la ingrata setta.

Io veggo un nuvoletto in aire, un nembro,  
che certo vien per voi di paradiso,  
e già di Miccael si scuopre un lembo,  
tal ch'io non posso contemplarlo fiso;  
parmi vedervi giubilare in grembo  
di quello Amor che tutto applaude in riso,  
come que' padri già nel sen d'Abramo,  
e che tutti già in Ciel felici siamo (XXVI, 38-39)

Dall'altra parte, Astarotte si separa da Rinaldo per appostarsi in una «chiesetta» vicino al campo di battaglia e da lì trarre le anime all'inferno. Mentre Orlando chiama in causa gli angeli che accoglieranno in gloria i paladini, Rinaldo è dunque legato ancora alle schiere diaboliche, tanto che Astarotte ne celebra il trionfo e sottolinea il legame tra l'azione bellica del paladino e l'accaparramento di anime per l'inferno: in un contesto in cui i diavoli sono esecutori della volontà divina, anche il cavaliere cristiano collabora alla vittoria dell'inferno (una collaborazione che però non macchia Orlando): «Noi ce n'andremo ora io e Farfarello/ tra le campane, e soneremo a festa/ quando vedremo che tu farai macello» (82, 3-5)<sup>46</sup>.

Diavoli e angeli sono dunque occupati nella battaglia come i paladini:

In Runcisvalle una certa chiesetta  
era in quel luogo, ch'avea due campane:  
quivi stetton coloro [Astarotte e Farfarello] alla veletta  
per ciuffar di quelle anime pagane,

<sup>46</sup> Il grado di domestichezza tra Astarotte e Rinaldo raggiunge il suo apice nella finale separazione dei due: Astarotte chiede che Rinaldo lo liberi da Malagigi, in cambio, gli offrirà i suoi servigi, diventerà il suo "diavolo custode" («però che sempre potrai comandarmi,/ ché di servirti non mi fia fatica;/ e basta solo che «Astarotte» tu dica // ed io ti sentirò fino allo inferno,/ e verrà per amor mio qui Farfarello» 86-87). Dovremmo da questo dedurre che, nella sua opera di evangelizzazione degli Antipodi, Rinaldo sarà assistito da Astarotte?

come sparvier che ramo e ramo aspetta;  
e bisognòe che menassin le mane  
e che battessin tutto 'l giorno l'ali,  
e presentarle a' giudici infernali. (89)

E così in Ciel si faceva apparecchio  
d'ambrosia e nettàr con celeste manna;  
e perché Pietro alla porta è pur vecchio,  
credo che molto quel giorno s'affanna,  
e converrà ch'egli abbi buono orecchio,  
tanto gridavan quelle anime – Osanna –  
ch'eran portate dagli angeli in Cielo;  
sì che la barba gli sudava e 'l pelo. (91)

Roncisvalle è ormai madida del sangue dei saraceni uccisi. L'aria brulica di diavoli che duplicano la costipazione dello scontro e lo moltiplicano con il loro goffo e beffardo disordine («E' si sentiva in terra e in aria zuffa» XXVII 51,1). Si descrive una vera e propria mescita di anime che recupera ancora il linguaggio dell'inferno culinario medievale<sup>47</sup>, con immagini topiche come quella di Lucifero trifauce masticatore dei corpi («Lucifero avea aperte tante bocche...» 54, 1), già giottesca e dantesca, tipica comunque della fantasia popolare riguardo all'aldilà, di un inferno come bocca e gola di un ventre che inghiotte e digerisce (con immancabile finale scatologico) i dannati<sup>48</sup>. Il campo di battaglia è dunque un «tegame» (56,1), preannuncio dell'orribile inferno putrido, che moltiplica le suggestioni dantesche e le confonde in una caduta disordinata delle anime, che scompiglia la rigida gerarchia del peccato, del regolato assetto ultramondano della *Commedia*. L'aggettivazione insiste proprio sul disordine (insieme culinario e apocalittico) e sulla visione emorragica, del sangue che «trabocca» dalla valle, della «battaglia paonazza», «di sangue un gran mortito»<sup>49</sup>. L'accoppiamento tra sangue e cibo affianca efficacemente la doppia condanna cristiana dell'abbondanza alimentare e della dispersione vitale, rovescia cioè i termini per cui il cibo aiuta la produzione benefica del sangue, colora le guance. Nella mistica cristiana (Caterina da Siena soprattutto), questo rapporto è inverti-

<sup>47</sup> Roncisvalle, affiancata inizialmente, nelle parole di Orlando alle truppe, alla valle di Josafat, è ora peggiore dell'inferno «Credo che egli era più bello a vedere/ certo gli abissi, il di, che Runcisvalle» (53, 1-2).

<sup>48</sup> Cfr. P. CAMPORESI, *La casa dell'eternità*, Milano, Garzanti, 1998, in particolare le pp. 15-40 (*La casa a tre piani*).

<sup>49</sup> Da una semplice ricerca con la LIZ (Letteratura Italiana Zanichelli 3.0, a cura di P. Stoppelli e E. Picchi), si possono contare ben 31 occorrenze del termine «sangue» nei cantari XXVI-XXVII, su un totale di 100 occorrenze del termine nell'intero poema (altre 25 sono nei cantari XXIV e XXV), pur non mancando altrove scene di strage e uccisioni di massa, come nella guerra contro il soldano padre di Antea o nella presa di Bambillona.

to e il cibo è contaminato dal sangue quando si assume in modo smodato, o al di fuori delle prescrizioni quaresimali. La misura alimentare era un punto qualificante della misura umanistica, affrontata in trattati come il *De honesta voluptate et valetudine* del Platina, o ancora nella filosofia ficiniana, che ne faceva un pre-requisito per l'elevazione spirituale nel *De triplici vita*. A questa armonia, che si esprime anche con la regolata assunzione del cibo, Pulci oppone l'eccesso, non solo qualificando i suoi personaggi attraverso la ghiottoneria; ma anche diffondendo l'utilizzo di una retorica culinaria per connotare la battaglia risolutiva del poema, una scena non a caso attraversata da personaggi diabolici che traghettano le anime dannate all'inferno vero e proprio, dopo averle raccolte, «mietute» dalla terra fecondata di sangue, gran tegame in cui vengono (pre)cotti i corpi, che preannuncia il regno sotterraneo, di cui ripropone la costipazione («la gente più stretta»), l'aria densa e maleodorante, l'immaginario gastronomico<sup>50</sup>.

Dopo la morte di Ulivieri, constatato il numero enorme delle truppe di Marsilio, Orlando suona il corno. Nell'attesa che arrivi il soccorso di Carlo, i paladini compiono i gesti più eroici, ma muoiono in molti, fino al ferimento di Orlando stesso. La litania funebre si insinua nell'ottava per la morte di Vegliantino (O Vegliantin, tu m'hai servito tanto!/ O vegliantin, dove è la tua prodezza?/ O Vegliantin, nessun si dia più vanto./ O Vegliantin venuta è l'ora sezza./ O Vegliantin, tu m'hai cresciuto il pianto./ O Vegliantin, tu non vuoi più cavezza./ O Vegliantin, s'io ti feci mai torto,/ perdonami, ti prego, così morto» 102), o nel pianto tragico di Orlando di fronte allo spettacolo di morte del campo («*O terque, o quaterque beati*/ [...] e miseri color che son restati,/ come sono io, insino all'ultima ora!...» 105, 1-4), o ancora nella lunga descrizione della morte santa del cavaliere («Francesco alle stimate pare» 131, 8), e del suo trionfo. Queste ultime morti, che stridono, nel loro tono drammatico ma intimamente religioso, con quelle degli avversari, squartati, ammicchiati, mutilati, segnano la novità (non sempre felice) degli ultimi cantari, in cui Pulci sperimenta una corda che finora non era stata nel suo arco, ma facendola reagire con la sua genuina vena luciferina e caoticamente popolare, creando così un inferno sincretico, che si colloca all'altezza del ventre, vicino quindi all'uomo, alle sue basse pulsioni e al riso popolare; e all'opposto un paradiso inattingibile e staccato, banalmente dantesco (nella finale rievocazione di Carlo e Orlando posti nel cielo di Marte, XXVIII, 40).

<sup>50</sup> Lo stesso immaginario infernale è nella presa di Saragozza da parte di Carlo e Rinaldo. I paladini appiccano il fuoco alle porte «che Siragozza un inferno pareva» (XXVII 240,6), il sangue versato per vendicare Orlando «parea zuccher di tre cotte» (247,6). Per descrivere la finale distruzione della città, Pulci ricorre ad un frasario e a un corredo di immagini dantesche, ad un immaginario di distruzione dell'inferno: «Parea talvolta che si dividessi/ l'una fiamma dall'altra, come è detto,/ de' due teban già in una pira messi,/ e poi saltava d'uno in altro tetto,/ come se un fuoco destinato ardesse;/ e che Tesifo e Megera ed Aletto/ vi fusse, e Cerber latrassi, il gran cane,/ e vendicassin le ingiurie cristiane» (255).

