



**UNIL | Université de Lausanne**

Unicentre

CH-1015 Lausanne

<http://serval.unil.ch>

---

*Year : 2018*

## Maugis e Malagigi : storia di un personaggio

Mazzoni Maurizio

Mazzoni Maurizio, 2018, Maugis e Malagigi : storia di un personaggio

Originally published at : Thesis, University of Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive <http://serval.unil.ch>

Document URN : urn:nbn:ch:serval-BIB\_C1D13C138DB83

### **Droits d'auteur**

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

### **Copyright**

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.



UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

FACULTÉ DES LETTRES

SECTION D'ITALIEN

**Maugis e Malagigi : storia di un personaggio**

THÈSE DE DOCTORAT

présentée à la

Faculté des lettres  
de l'Université de Lausanne

pour l'obtention du grade de

Docteur ès lettres

par

Maurizio Mazzoni

Directeur de thèse

Professeure Maria Cristina Cabani

Co-directeur de thèse

MER Gabriele Bucchi

Lausanne

2018

# IMPRIMATUR

Le Décanat de la Faculté des lettres, sur le rapport d'une commission composée de :

Directeurs de thèse :

Monsieur Gabriele Bucchi

Maître d'enseignement et de recherche, Faculté  
des lettres, Université de Lausanne

Madame Cristina Cabani

Professeure, Università degli Studi di Pisa, Italie

Membres du jury :

Madame Cristina Montagnani

Professeure, Università di Ferrara, Italie

Monsieur Giorgio Forni

Professeur, Università di Messina, Italie

autorise l'impression de la thèse de doctorat de

**MONSIEUR MAURIZIO MAZZONI**

intitulée

**Maugis e Malagigi: storia di un personaggio.**

sans se prononcer sur les opinions du candidat / de la candidate.

La Faculté des lettres, conformément à son règlement, ne décerne aucune mention.

Lausanne, le 28 juin 2018

  
Alain Boillat  
Doyen de la Faculté des lettres

<b>INTRODUZIONE</b>	<b>2</b>
<b>I</b>	<b>7</b>
<b>Maugis e l'epica del mago-ladro</b>	<b>7</b>
1.1. <i>Maugis nel Renaut de Montauban</i>	9
1.2. <i>Rivolta, crisi e conflittualità politica nel Renaut de Montauban</i>	12
1.3. <i>Maugis nel Maugis d'Aigremont</i>	16
1.4. <i>Maugis magicien voleur</i>	20
1.5. <i>Il rapporto conflittuale tra mago e sovrano</i>	25
1.6. <i>Fisionomia del bon larron: funzioni e significati del furto</i>	33
<b>II</b>	<b>40</b>
<b>Da Maugis a Malagigi: il mago-ladro nei cantari cavallereschi</b>	<b>40</b>
2.1. <i>I Cantari di Rinaldo da Montalbano</i>	43
2.2. <i>Malagigi nei Cantari di Rinaldo e i rapporti con le chansons de geste</i>	47
<b>III</b>	<b>67</b>
<b>Malagigi nel <i>Morgante</i></b>	<b>67</b>
3.1. <i>Malagigi nel Morgante e nell'Orlando laurenziano</i>	67
3.2. <i>Malagigi e l'arte del negromante</i>	84
3.3. <i>Malagigi e Pulci</i>	98
<b>IV</b>	<b>123</b>
<b>Malagigi nel poema cavalleresco dopo Pulci</b>	<b>123</b>
4.1. <i>Malagigi nei poemi cavallereschi del tardo Quattrocento</i>	123
4.2. <i>La ridefinizione di Malagigi nell'Orlando Innamorato</i>	127
4.3. <i>Malagigi nel Mambriano: ripristino ed esaurimento di un personaggio</i>	146
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>164</b>

## INTRODUZIONE

Nella sua lunga tradizione, Malagigi è uno dei personaggi più interessanti della letteratura cavalleresca italiana e lascia molti interrogativi ancora aperti, a partire dal suo posizionamento all'interno dei testi cavallereschi italiani. Si è dinanzi a un personaggio complesso, problematico, a tratti ambiguo e sfuggente. La sua posizione 'marginale' non deve trarre in inganno; sebbene, infatti, non sia quasi mai tra i personaggi principali nei numerosi poemi cavallereschi della tradizione, il mago Malagigi è onnipresente nelle storie dei paladini di Francia che si diffondono in Italia a partire dal XIV secolo. In primo luogo occorre dunque mettere a fuoco il personaggio in termini di ruoli e funzioni, ma anche ripercorrere la storia delle sue origini e dei suoi significati lungo un arco temporale molto esteso, compreso tra la tradizione epica francese e quella cavalleresca italiana. Questo lavoro si propone innanzitutto come uno studio tematico e interpretativo basato sullo sviluppo cronologico del mago a partire dal XII secolo e si articola in due sezioni, una dedicata al personaggio di Maugis *magicien voleur* nelle *chansons de geste*, e una centrata sul poema cavalleresco italiano dei secoli XIV e XV.

Questa bipartizione prevede di estendere l'area d'indagine a un vasto campo testuale, che comprende le cosiddette 'canzoni di rivolta' di *Renaut de Montauban* e *Maugis d'Aigremont* – espressioni di una fase tarda dell'epica francese in cui si riflettono i sintomi di un assetto politico-feudale ormai in crisi – e i testi cavallereschi italiani, che dall'epica francese mutuano materiali narrativi per rielaborarli e riproporli in nuove forme letterarie. Per la mia analisi mi sono limitato a considerare i testi seguenti: i *Cantari di Rinaldo da Monte Albano*, il *Morgante* di Luigi Pulci, l'*Orlando Innamorato* di Matteo Maria Boiardo e il *Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara. La scelta di questi poemi risponde alla necessità di delimitare una porzione del vasto ambito di testi in cui è presente la figura di Malagigi. Concentrando l'attenzione su ruoli, funzioni e significati, si è dinanzi a una convergenza tra il livello tematico e il livello interpretativo che consente di cogliere tutta la problematicità e la complessità di Malagigi nel corso della sua esistenza letteraria a cavallo tra Francia e Italia. Gli aspetti che diventano oggetto di indagine sono molteplici, di natura storico-culturale, antropologica ma anche tematica e filologica, ragione per cui questo lavoro si iscrive in un'area di studio composita e, se si vuole, dalla natura "ibrida", in

linea con la stessa definizione della particolare tipologia di personaggio a cui ci si trova dinanzi.

L'analisi narratologica di un personaggio che conosce una lunga 'carriera letteraria' consente di identificare funzioni associate al mago che non sempre hanno contorni ben definiti. Malagigi è mago, preveggenete, negromante, ma anche cavaliere, abile ladro e astuto ingannatore. Quali sono le origini di questi molteplici ruoli? Tra le varie interpretazioni, nell'ambito della tradizione francese gli studi hanno prediletto una prospettiva socio-antropologica ed è per questo motivo che lo studio della tradizione romanza assume una fondamentale importanza. Nelle canzoni di gesta, infatti, Murgis è un mago – ladro, due attributi che spingevano Léon Gautier a considerare la presenza di un personaggio dotato di simili caratteristiche all'interno delle *chansons* come un segno di degenerazione e abbassamento del genere<sup>1</sup>. Nelle *chansons de geste* la magia è unita al furto ai danni di un personaggio ben preciso, l'imperatore Charlemagne, rivestito di un'aura negativa e degradata. Al tema della magia vengono dunque accostati quelli più complessi della sovversione politica e della critica ideologica rivolta ai valori della sovranità francese medievale.

Il passaggio dall'epica francese a quella cavalleresca italiana è un momento cruciale e assai delicato. Si tratta di un percorso strutturato per fasi: una fase iniziale, nei cantari carolingi, una intermedia, nel *Morgante*, e una finale, che comprende tutta la tradizione post-pulciana del personaggio, dall'*Orlando Innamorato* in poi. La tesi segue dunque una prospettiva cronologica che si presta ad agevolare una campionatura delle principali occorrenze del mago. Lo studio del personaggio consentirà di individuare un processo, o meglio, una serie di processi attraverso i quali prende forma, assume determinati significati, viene rielaborato e rifunzionalizzato, anche mediante una svalutazione e risemantizzazione, in stretta connessione al contesto socio-culturale di riferimento. Le funzioni narrative di Malagigi gradualmente si allontanano da quelle originali del mago-ladro e vengono ridimensionate, attestando in questo modo il raggiungimento di un esaurimento del suo personaggio, diventato un "tipo" con caratteristiche fisse bloccato in schemi narrativi stereotipati e ripetitivi.

<sup>1</sup> GAUTIER, L., *Les Épopées françaises, étude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, Palmé, Paris, 1876-92.

Ma quali sono le azioni ricorrenti, “canoniche”, del mago fin dalle sue prime apparizioni? Nei testi francesi Maugis è il *magicien voleur* che affianca i cugini Renaut, Richart, Guichart e Alart nelle loro lotte contro l’autorità imperiale di Charlemagne. Un ruolo di aiutante, dunque, ma fondamentale in tutte le situazioni avverse in cui si trovano i compagni. Il mago dispone di un vasto inventario magico: travestimenti, trasformazioni fisiche, erbe e pozioni magiche, ma ricorre di frequente anche all’inganno perpetrato ai danni dell’imperatore e al furto di oggetti dotati di valore simbolico della regalità, come corone, armi, vessilli. Nella tradizione italiana il personaggio mantiene intatta la maggior parte di queste caratteristiche e di questi comportamenti; le novità principali consistono nel ridimensionamento del valore del furto, il cui significato ideologico e sovversivo risulta attenuato, e nell’inserimento dell’elemento inedito relativo all’evocazione dei demoni. Maugis, infatti, non è negromante come Malagigi; quest’ultimo dimostra una grande abilità nell’uso del suo *libretto* di formule magiche con cui evoca creature infernali che assoggetta alla sua volontà nei vari episodi in cui interviene a fianco di Rinaldo e dei Cristiani. Nelle *chansons de geste* gli inganni, i travestimenti e più in generale le magie e i furti di Maugis sono volti fondamentalmente a beffare e a ridicolizzare la figura di Charlemagne. Anche il Malagigi dei cantari e dei poemi cavallereschi conserva dei tratti comici, ma la sua comicità non ha più una funzione di critica sociale.

La tradizione di studi che si è concentrata sulla figura del mago vede un palese sbilanciamento a favore dell’area francese. Numerosi studiosi di *chansons de geste* si sono spesso soffermati sul *magicien voleur*, protagonista indiscusso del *Maugis d’Aigremont* e con un ruolo chiave nel *Renaut de Montauban*. In uno dei suoi primi studi su Maugis, Philippe Verelst ha confutato decisamente la tesi di quanti sostenevano che la presenza del personaggio del mago nelle canzoni di gesta fosse da considerarsi come un elemento di degenerazione dell’epica<sup>2</sup>. Jacques Thomas ha studiato il personaggio di Maugis nel *Renaut de Montauban* e si è soffermato su di un episodio particolare della *chanson*, quello ardennese, fondamentale per comprendere la funzione ausiliaria di Maugis nel poema<sup>3</sup>. Più recentemente, Sylvie Roblin e Antonella Negri hanno fornito un valido contributo alla tradizione degli studi sul mago-ladro e sono arrivate a conclusioni importanti che approfondiscono il tema e il significato del furto, il quale testimonierebbe il valore ideologico dell’azione apertamente sovversiva del mago. Le due studiose, inoltre, hanno

<sup>2</sup> VERELST, P., *L’enchanteur d’épopée. Prolégomènes à une étude sur Maugis*, «Romanica Gandensia», 16, 1976.

<sup>3</sup> THOMAS, J., *L’épisode ardennais de Renaut de Montauban*, De Tempel, Brugge, 1962.

chiarito meglio anche il rapporto del personaggio di Maugis con la magia, considerata la componente strutturale più importante nelle *chansons* prese in esame<sup>4</sup>. Infine, si deve a Philippe Haugeard il primo studio esteso anche alla dimensione antropologica del *magicien voleur*<sup>5</sup>.

In ambito italiano non si riscontra la stessa ricchezza di studi dedicati all'incantatore Malagigi. Il primo studio completo su Malagigi è un saggio di Susanna Gugenheim che risale ai primi anni del Novecento, un tentativo di offrire un profilo del mago nella letteratura cavalleresca italiana che tuttavia non riesce ad approfondire sufficientemente il problema delle origini del personaggio<sup>6</sup>. In anni più recenti, è stata Orietta Pasotti ad occuparsi di Malagigi nel poema cavalleresco<sup>7</sup>. Pasotti ha adottato una prospettiva metodologica basata su una rassegna delle principali occorrenze del mago nella letteratura cavalleresca italiana a partire dai *Cantari di Rinaldo* fino ad Ariosto. La studiosa ha suggerito un'interpretazione del percorso evolutivo di Malagigi nelle forme di una parabola discendente della fortuna del suo personaggio, da un iniziale prestigio nei testi francesi a una finale crisi del mago nei poemi che lo vedono costretto in schemi comportamentali ormai ripetitivi.

Considerati questi precedenti bibliografici, è evidente come Malagigi in Italia sia stato di fatto poco studiato e di solito solo all'interno di lavori dedicati generalmente alla letteratura cavalleresca italiana. In questa tesi, cercherò da parte mia di mettere in luce i punti di contatto tra il Malagigi italiano e il Maugis francese. Lo scopo è quello di offrire una storia dell'evoluzione del personaggio dalle sue origini a Boiardo. Nella tradizione italiana l'epica del mago – ladro si trasforma nelle vicende romanzesche del mago incantatore che agisce nei *Cantari di Rinaldo da Monte Albano* e nel *Morgante*. Nel poema di Pulci il mago assume una fisionomia inedita, diversa da quella tradizionale, soprattutto

<sup>4</sup> NEGRI, A., *Maugis ladro-mago nell'epica medievale*, in *Lingua, poesia, racconto*, «Quaderni di Filologia romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna», 6, 1987. Roblin, S., *L'enchanteur et le roi: d'un antagonisme politique à une rivalité mythique?*, in *Pour une mythologie du Moyen Âge*, Études rassemblées par Laurence Harf-Lancner et Dominique Boutet, Collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 41, Paris, 1988.

<sup>5</sup> HAUGEARD, P., *Le magicien voleur et le roi marchand. Essai sur le don dans Renaut de Montauban*, «Romania», 123, 2005, pp. 293-320; ID., *L'enchantement du don. Une approche anthropologique de la largesse royale dans la littérature médiévale (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, «Cahiers de civilisation médiévale», 49, 2006, pp. 295-312.

<sup>6</sup> GUGENHEIM, S., *Il Mago Malagigi. Saggio per uno studio sopra la figura del mago nella letteratura cavalleresca italiana*, L'Educazione Moderna, Milano, 1910.

<sup>7</sup> PASOTTI, O., *Dai cantari ai poemi cavallereschi: prestigio e crisi del mago Malagigi*, «La Rassegna della letteratura italiana», serie 8, vol. 95, 1991, pp. 39-48.



perché diventa portavoce delle opinioni dell'autore. Malagigi appare invece ridimensionato nell'*Orlando Innamorato*, dove ormai si è trasformato in un personaggio sclerotizzato, bloccato in situazioni narrative ripetitive e prive di particolari elementi che possano essere rilevatori di un percorso ancora in divenire. La continuità, la ripetitività e la prevedibilità, a partire dall'*Innamorato*, sono i sintomi di una topicizzazione del personaggio e di una perdita di interesse dell'autore nei suoi riguardi. Così Boiardo riserverà a Malagigi un particolare trattamento non solo per convinzioni personali in merito alla magia, ma anche per ribaltare l'orizzonte d'attesa di un pubblico che conosce ormai troppo bene il mago. Nel *Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara si assisterà a un'inversione di tendenza. Qui il mago risulta in una certa misura riabilitato, ma si tratta più di un ritorno ai suoi ruoli tradizionali che di una vera e propria rifunzionalizzazione.

## Maugis e l'epica del mago-ladro

*Magicien, larron, chevalier*, Maugis d'Aigremont rappresenta una delle manifestazioni più complesse e articolate della tipologia del personaggio del mago-ladro nella tradizione epica francese. La sua storia ha origine nelle *chansons de geste* del ciclo epico delle “canzoni di rivolta” o “canzoni dei baroni ribelli”, espressioni con le quali si identificano testi in cui è rilevabile una solida componente politico-ideologica che caratterizza negativamente la figura dell'imperatore Charlemagne, presentato in aperto contrasto con la feudalità descritta nelle situazioni narrative delle *chansons* di riferimento. Più in particolare, l'ambito testuale nel quale si sviluppa l'azione del personaggio di Maugis è costituito dalle *chansons* di *Renaut de Montauban* e *Maugis d'Aigremont*. Il suo ruolo è dinamico e polivalente. Aiutante “magico” in soccorso ai quattro cugini Renaut, Alart, Richart e Guichart coinvolti in violente lotte contro l'imperatore nel *Renaut de Montauban*, dove la tematica della conflittualità politica è preminente, Maugis è il *magicien-voleur* che compie ripetuti incantesimi e inganni volti a ridicolizzare e a beffare la figura del sovrano Charlemagne. Il mago diventa in seguito il principale protagonista della *chanson* omonima a lui dedicata, *Maugis d'Aigremont*, in cui viene sviluppato anche il motivo delle cosiddette *enfances* dell'eroe epico, con la narrazione delle origini, dell'infanzia e dell'educazione di Maugis alle arti magiche. Maugis si inserisce in una tipologia di epica contraddistinta dal tema del meraviglioso di ascendenza bretone che in Francia assume uno spazio sempre maggiore a partire dal XII secolo, nella quale il personaggio del mago inizia ad occupare una posizione di rilievo. La componente relativa alla magia conduce inevitabilmente a considerare fenomeni di contaminazione tra epica e romanzo. Le tematiche attinenti al magico e al meraviglioso creano, infatti, un notevole interscambio di temi e in particolare determinano l'assunzione da parte delle *chansons de geste* di quel meraviglioso fantastico proprio del romanzo arturiano. Questo contatto non è che la prima dimostrazione della versatilità e della dinamicità collegate alla definizione dello statuto del personaggio del mago-ladro.

La presenza di Maugis è rintracciabile anche in tradizioni letterarie che rielaborano e adattano i testi francesi di riferimento; è il caso, ad esempio, del *Madelgijis* e del *Renoud van Montalbaen*, poemi neerlandesi che forniscono una prova del grande successo della *Geste Montauban* nei Paesi Bassi e la dimostrazione di come l'aspetto comico relativo alla ridicolizzazione dell'imperatore venga recepito come caratteristica principale delle *chansons* originali. Il successo della stessa leggenda di Montauban, anche fuori dalla Francia, è dovuto in gran parte al ruolo fondamentale di Maugis e alle funzioni narrative che egli attiva in relazione all'elemento comico legato a quello dell'utilizzo della magia. La rappresentazione del meraviglioso in ambito epico nelle sue forme di incantesimi, magie, trasformazioni fisiche, visioni e profezie può in questo modo sostenere il confronto con la produzione letteraria dei romanzi arturiani, con cui intrattiene un continuo dialogo nel complesso sistema di contatti e scambi intertestuali nei quali è coinvolto il *magicien voleur*.

La critica romanza ha dedicato particolare attenzione alla figura di Maugis e alla sua funzione di mago-ladro all'interno della tradizione epica delle *chansons de geste*. Il motivo del furto individua nel mago una funzione sovversiva nelle *chansons de révolte*, poemi connotati da profondi significati ideologici, e permette di sviluppare un'analisi di Maugis anche mediante un approccio antropologico.

### 1.1. *Maugis nel Renaut de Montauban*

Prima di approfondire gli aspetti che caratterizzano Maugis e procedere a un'analisi narratologica del personaggio e delle sue funzioni, occorre definire sinteticamente il contesto narrativo in cui il mago-ladro sviluppa la sua azione, considerando le strutture interpretative alla base dei testi di riferimento. Maugis compare per la prima volta nel *Renaut de Montauban*<sup>8</sup>, canzone di gesta conosciuta anche con il titolo *Chanson des Quatre fils Aymon*, con un richiamo ai quattro fratelli protagonisti del poema, Alart, Renaut, Guichart e Richart. Nel poema, strutturato in un prologo, tre episodi principali (Ardennese, Guascone e Renano) e un epilogo<sup>9</sup>, i quattro figli di Aimone operano in costante conflitto con Charlemagne. Di seguito si riporta la trama della *chanson*.

<sup>8</sup> Il poema si configura come uno dei più estesi all'interno del genere epico delle *chansons de geste*, contando 18.500 versi alessandrini. Di autore anonimo, è databile al tardo XII secolo secondo quanto suggerito da Jacques Thomas nella sua edizione critica del poema. Thomas rileva anche come vi si ritrovi allusione al *De naturis rerum* di Alexander Neckham in riferimento all'episodio della partita a scacchi tra Renaut e Bertholais, oltre a particolari dati storici relativi alla fittizia riconquista di Gerusalemme da parte di Renaut, il quale risulterebbe una sorta di proiezione di Riccardo Cuor di Leone, conquistatore di Aciri nel 1191 nel corso della Terza Crociata. Il testo si presenta sottoposto a un'attività di rimaneggiamento già a partire dal XIII secolo, a conferma del suo carattere di straordinaria vitalità. Esiste una versione in versi "tradizionale" e una rimaneggiata con un testo più esteso. La versione tradizionale è tramandata in undici manoscritti, due dei quali sono stati editi interamente, il ms. Douce D 121 Oxford, Bodl., che costituisce la versione più antica e testimone di riferimento per l'edizione critica a cura di THOMAS, J., "*Renaut de Montauban*", *édition critique du manuscrit Douce*, Droz, Genève, 1989, ed il ms. La Vallière L Paris, B. N., fr. 24387 alla base dell'edizione di CASTETS, F., "*La Chanson des Quatre fils Aymon*", *d'après le manuscrit de La Vallière*, Coulet, Montpellier, 1909. Benché questi due mss. siano i principali testimoni a cui far riferimento per il *Renaut de Montauban*, risultano attestati altri mss. per un totale di quattordici mss. in versi secondo la classificazione di Castets. Oltre ai due già citati, tali mss. sono: A Paris, Ars., 2990, B London, Brit. Mus., Royal 16 G II, C Paris, B.n.F., fr. 775, H Oxford, Bodl., Hatton 59, M Montpellier, Fac. Méd., H 247, N Paris, B.n.F., fr. 766 (C nella precedente classificazione di MICHELANT, H., cfr. *Renaus de Montauban oder die Haimonskinder, altfranzösisches Gedicht, nach den Handschriften zum Erstenmal herausgegeben*, Literarischer Verein, Stuttgart, 1862), O Oxford, Bodl., Laud. misc. 637, P Cambridge, Peterhouse, 2.0.5, R Paris, B.n.F., fr. 764, V Venezia, Bibl. Marciana, fr. XVI, Z Metz, Bibl. Municipale, 192, SI London, Brit. Mus., Sloane 960. Con il titolo di *Quatre fils Aymon* il testo è inoltre stampato fino al XIX secolo all'interno delle edizioni della cosiddetta "Bibliothèque Bleue", espressione di una letteratura di carattere popolare diffusa nelle città di Troyes, Lille, Parigi, Rouen, Avignone, che veniva commercializzata in forma di vendita ambulante. A tale proposito si rimanda allo studio di BAUELLE-MICHELS, S., *La révolte des Quatre fils Aymon dans les livrets de colportage*, in DELCOURT, T., - PARINET, E., *La Bibliothèque bleue et les littératures de colportage*, Études et rencontres de l'École des Chartes-La Maison du Boulanger de Troyes, Droz, Genève, 2000, pp. 69-77.

<sup>9</sup> Jacques Thomas ritiene il *Beuves d'Aigremont* prologo del *Renaut de Montauban*, per cui cfr. THOMAS, J., *L'épisode ardennais de Renaut de Montauban*, De Tempel, Brugge, 1962, pp. 143-45. Ferdinand Castets individua invece ne *La Mort Maugis* un epilogo del *Renaut* nella versione del ms. N Paris, B.n.F., fr. 766, per cui cfr. CASTETS, F., *Maugis d'Aigremont, chanson de geste*, «Revue des langues romanes», 36, 1892, pp. 5-416.

Il prologo narra il rifiuto del duca Beuves d'Aigremont di prestare il consueto omaggio feudale all'imperatore, il quale, in seguito all'uccisione del figlio Lohier inviato in qualità di messaggero presso la corte del duca allo scopo di ricordargli i propri obblighi feudali, muove guerra contro il vassallo ribelle. Riconciliatosi con il sovrano, Beuves presta giuramento di fedeltà insieme ai suoi tre fratelli che lo hanno sostenuto nella rivolta, tra i quali Aymon de Dordone, ma viene ucciso in una successiva imboscata da cui scaturiscono ulteriori conflitti. Aymon, padre di Alart, Renaut, Guichart e Richart, conduce i figli alla corte di Charlemagne per la cerimonia dell'investitura, ma durante una partita a scacchi, episodio fondamentale nella *chanson* per l'origine della conflittualità dominante il seguito del racconto, il nipote dell'imperatore Bertholais viene ucciso con un colpo di scacchiera dopo un diverbio con Renaut. La *querelle des échecs* innesca il primo episodio ardennese, nel quale viene narrata la fuga dei quattro fratelli nella foresta delle Ardenne e la costruzione del castello di Montessor, luogo in cui gli Aimonidi si nascondono per sottrarsi alla furia vendicativa dell'imperatore e dove patiscono, una volta scoperti, una terribile *famine* in seguito all'assedio posto al castello da parte delle forze imperiali. Abbandonato il sito di Montessor e dopo aver trovato protezione presso la propria madre a Dordone, Renaut e i fratelli vengono raggiunti da Maugis, mago-ladro e loro cugino, con il quale si recano in Guascogna, a Bordeaux, per mettersi al servizio del re Yon. Nell'episodio guascone ha luogo l'edificazione del castello di Montauban, risultato di una concessione del re Yon a Renaut. Nuovamente scoperta la posizione dei baroni ribelli, Charlemagne ne ordina senza successo la resa, e decide dunque di fare intervenire il nipote Roland, reduce da una vittoriosa campagna militare contro i Sassoni. Renaut dispone di Bayard, destriero magico donatogli da Maugis, per questo motivo l'imperatore, allo scopo di procurare un nuovo cavallo a Roland all'altezza di quello posseduto dal rivale, indice un torneo a conclusione del quale il vincitore sarà premiato con una delle corone imperiali. Anche in questo caso, si è di fronte a un episodio capitale nel poema, poiché si ha una prova evidente dell'abilità magica di Maugis. Grazie a un incantesimo, Renaut viene trasformato in un ragazzo e reso quindi irricognoscibile all'imperatore, partecipa al torneo con Bayard, vince e si impadronisce della corona imperiale, beffando e schernendo Charlemagne. Dopo essersi rifugiati in Guascogna, i quattro fratelli vengono traditi dal re Yon e cadono nell'imboscata di Vaucouleurs, episodio in cui ancora una volta l'intervento di Maugis è risolutivo: il mago addormenta le truppe imperiali e può trarre in salvo i cugini riconducendoli a Montauban. Seguono altri scontri, nei quali emerge la volontà di Renaut di porre fine al conflitto e di richiedere la cessazione delle ostilità a Roland. Nell'episodio

in cui Richart viene preso prigioniero e condannato all'impiccagione, è Maugis che ribalta nuovamente le sorti disperate in cui si trovano i suoi cugini, con un intervento tra i più significativi dell'intero poema. Presentatosi al cospetto dell'imperatore travestito da pellegrino, Maugis riesce a liberare Richart, ma viene fatto prigioniero egli stesso da Olivier. Il mago riesce a liberarsi grazie a un nuovo incantesimo con cui addormenta i cavalieri suoi carcerieri e ruba una corona imperiale. L'ira di Charlemagne è tale che ogni tentativo di giungere a una tregua tra le parti è vana e l'imperatore si rifiuta di trattare con Renaut, il quale si dimostra sempre disposto alla conciliazione. Si è arrivati quindi all'episodio di sovversione estrema del poema: Maugis si rende autore del rapimento dell'imperatore, conducendolo prigioniero presso il campo avversario. Si apre a questo punto l'ultimo episodio delle vicende dei baroni rivoltosi, quello renano, nel quale Renaut e i fratelli fuggono a Trémoigne, occasione in cui si giunge finalmente alla pacificazione definitiva tra Charlemagne e i ribelli. Una delle condizioni poste dall'imperatore per stipulare la pace con Renaut prevede che quest'ultimo parta in pellegrinaggio in Terra Santa, dove è già presente Maugis reduce da un periodo di eremitaggio. Il sovrano, impadronitosi di Bayard, tenta di affogarlo nella Mosa, ma il cavallo riesce a liberarsi e a fuggire nella foresta delle Ardenne. Nell'epilogo della *chanson* Renaut si incontra con Maugis durante il pellegrinaggio in Terra Santa, seguono quindi altre avventure e, al momento del ritorno in Francia, Maugis sceglie di ritirarsi definitivamente presso il suo eremo, mentre Renaut, recatosi a Colonia dove lavora alla costruzione della cattedrale, viene ucciso a causa dell'invidia suscitata negli altri manovali che gettano il suo corpo nella Mosa. Riemerso miracolosamente dalle acque del fiume, il corpo del cavaliere viene ricondotto a Trémoigne per la santificazione. Il poema si chiude così con l'immagine della riconciliazione non solo politica ma anche religiosa dell'eroe.

## 1.2. Rivolta, crisi e conflittualità politica nel *Renaut de Montauban*

Il conflitto tra Charlemagne e gli Aimonidi costituisce l'elemento centrale del *Renaut de Montauban* e viene sviluppato secondo una dialettica del contrasto in cui il personaggio di Renaut assume una marcata rilevanza. L'eroe epico non si limita più ad affrontare forze nemiche appartenenti ad un'altra cultura e a una differente religione ma si confronta ora con nemici provenienti dal suo stesso ambiente sociale e ideologico. La classificazione tematica che pone il *Renaut* all'interno del ciclo delle *chansons de révolte* non deve tuttavia confondere circa la natura e il carattere del personaggio di Renaut, il quale non si presenta animato da un sovversivo spirito di ribellione e tracotanza ma, al contrario, sembra subire l'antagonismo che lo oppone a Charlemagne nei termini di una calamità conseguente a vicende familiari alla quale non riesce a sottrarsi. Nell'episodio che lo pone in contrasto con Bertholais durante la *querelle des échecs*, Renaut cerca di far valere le proprie ragioni dinanzi all'imperatore, ricordandogli la morte di suo zio Beuves d'Aigremont in seguito al conflitto che aveva già visto la sua famiglia contrapposta al potere regale, in un atteggiamento dalle sfumature di reciproco sospetto e desiderio di vendetta:

2178 L

“Sire droiz emperere, je nel vos quir celer,  
Mon oncle ,’avez mort, donc mult me doit peser;  
Et vostre niés meïsmes m’ala hui buffeter:  
Quidez que ne m’en proist, droit emperere ber?  
La mort Buef d’Aygremont vos vodrai demander  
Que vos m’en faciez droit, par le cors seint Omer,  
Ou se ce non, dans rois, il m’en devra peser”<sup>10</sup>.

Charlemagne però si mostra insensibile e mantiene un atteggiamento ostile, rispondendo brutalmente e con risentimento, tanto da rischiare di entrare addirittura in colluttazione diretta con il barone:

<sup>10</sup> “Giusto imperatore, non voglio nascondertelo, / che tu hai ucciso mio zio, fatto che dovrebbe deprimermi molto; / e lo stesso tuo nipote venne da me oggi e mi colpì: / non pensi che ciò mi sia dannoso, valoroso e giusto imperatore? / Voglio che tu mi renda giustizia, per il corpo di Sant’Omer, / per la morte di Beuves d’Aigremont. / Al contrario, signor re, ne sarò grandemente danneggiato.”

2187 L

“Malvais garçon, dist il, par le cors saint Omer,  
A poi que ne vos vois de ma paume doner?”<sup>11</sup>

Alla risposta dell'imperatore, Renaut reagisce uccidendo Bertholais; da questo momento inizia una serie di lotte tra i figli di Aymon e Charlemagne, in una successione di contrasti secondo una struttura ripetitiva costituita dalle fasi della trasgressione, del confronto e della fuga. William Calin, studiando il personaggio di Renaut, evidenzia come quest'ultimo presenti le caratteristiche di una figura estranea alla corte di Charlemagne<sup>12</sup>, in quanto non gode dei privilegi e dei diritti regolarmente attribuiti a un altro celebre paladino, Roland. In particolare, Calin rileva come Renaut cerchi sempre e con ogni mezzo un pretesto per fuggire dalla corte, diventata inospitale e ostile. Il cavaliere, tuttavia, non riesce mai a sfuggire all'autorità regale, che non gli consente di allontanarsi non solo fisicamente ma anche da un punto di vista ideologico: nei tre tentativi di fuga a Montessor, Montauban e Trémoigne, Renaut infatti viene sempre a trovarsi sotto assedio da parte dell'imperatore. L'eroe epico risulta così vittima di una sorta di circolo vizioso, all'interno di un meccanismo dal quale sembra non potere evadere. Come rilevato da Sarah Baudelle-Michels, l'elemento dominante all'interno del poema non è dunque l'affronto rivolto al potere regale ma la «*démésure entêtée d'un suzerain aveuglé par l'esprit de vengeance*»<sup>13</sup>, mentre, di fatto, Renaut cerca costantemente di riguadagnarsi il favore del sovrano, nonostante tutti i suoi tentativi pacifici di conciliazione si scontrino con l'instinguibile desiderio di vendetta imperiale. La stessa volontà dell'imperatore di porre condizioni svantaggiose per la controparte, esigendo la consegna di Maugis, denuncia la sua inflessibilità e la sua intenzione di prolungare il conflitto. Secondo Micheline de Combarieu du Grès e Jean Subrenat, Renaut presenterebbe la contraddizione dell'eroe ribelle ma anche leale e fedele<sup>14</sup>. In questa opposizione, da un punto di vista etico il personaggio positivo è Renaut, perseguitato da un senso di colpa verso l'autorità; l'imperatore, invece, acquista una connotazione negativa perché è accecato dall'orgoglio e

<sup>11</sup> “Malvagio giovane, risponde egli, per il corpo di Sant'Omer, / poco manca che ti schiaffeggi.”

<sup>12</sup> CALIN, W., *The Stranger and the Problematics of the Epic of Revolt: Renaut de Montauban* in AKEHURST, F.R.P., – CAIN VAIN D'ELDEN, S., *The Stranger in Medieval Society*, Medieval Cultures, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, p. 106: “Renaut the young hero, the Roland figure par excellence, is not allowed to perform the enshrined, expected Rolandian feats in Spain. Instead, he is forced to act and react, fruitlessly, inside the kingdom, where he remains ever a stranger.”

<sup>13</sup> BAUELLE-MICHELS, S., *La fortune de Renaut de Montauban*, «Cahiers de recherches médiévales et humanistes», 12, 2005, p. 105.

<sup>14</sup> COMBARIEU DU GRES, M., – SUBRENAT, J., *Les Quatre Fils Aymon ou Renaut de Montauban*, Gallimard, Paris, 1983, p. 27: “Cette attitude de respect scrupuleux des règles et obligations qui président à la relation féodo-vassalique fait apparaître la contradiction du personnage, héros revolté mais loyal et en définitive fidèle.”



dal desiderio di vendetta. In questi termini, il punto di vista è spostato sensibilmente a favore della feudalità in una prospettiva non filo-monarchica<sup>15</sup>.

In questa *chanson de révolte* il rapporto tra l'imperatore e i suoi feudatari è connotato dalla violenza, come dimostrano i continui assedi e attacchi che il paladino ribelle subisce da parte del sovrano. Charlemagne assume un atteggiamento aggressivo, mentre Renaut usa la violenza a puro scopo difensivo. L'azione dell'imperatore risulterebbe inconsistente senza la collaborazione dei suoi baroni, i quali, tuttavia, non esitano a prendere le distanze dall'operato del sovrano in diverse occasioni, fino a svolgere un ruolo coercitivo nei suoi confronti quando lo costringono a stipulare la pace finale dietro la minaccia di una defezione collettiva. Il sovrano concede la pace, ritirando la richiesta di farsi consegnare Maugis, e impone a Renaut di partire per un pellegrinaggio in Terra Santa. Una simile imposizione riveste il duplice valore di penitenza e di esilio politico, dal momento che non rappresenta altro se non un modo per umiliare il vassallo e non uno scrupolo nei confronti della purificazione della sua anima. Così definita, la figura del sovrano risulta particolarmente degradata, specialmente se si considera la tradizionale rappresentazione di Charlemagne all'interno dei testi epici. L'imperatore, che nella tradizione precedente era un modello di comportamento regale ideale, diventa ora un personaggio sleale che affronta i nemici con mezzi illeciti, come l'imboscata e il tradimento. Presenta, infine, gli attributi della scorrettezza e della degradazione morale nei rapporti con il vassallo, specialmente quando impone a Renaut condizioni di pace eccessivamente severe per la concessione della pace con una forma di vera e propria contrattazione impari.

Più che mettere in discussione il principio della monarchia, la *chanson* illustra i rapporti e i contrasti feudo-vassallatici e le differenti forme di ribellione dei vassalli al sovrano. Gli atteggiamenti negativi non sono appannaggio del solo imperatore, ma anche del re guascone Yon, definito da Philippe Verelst «*traître occasionel*»<sup>16</sup>. Yon, tuttavia, dopo il tradimento che causa l'imboscata di Vaucouleurs, non viene punito da Renaut, il quale conferma in questo modo la sua volontà di rispettare sempre la figura regale.

Il *Renaut de Montauban* presenta dunque caratteristiche tematiche e contenutistiche che segnano una certa distanza dai canoni epici tradizionali delle *chansons de geste* sviluppate intorno alla figura di Charlemagne e della sua corte. Gli attributi del sovrano

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 29: "À aucun moment, nous ne voyons des scènes parallèles conduites à l'initiative du monarque. Politiquement, c'est bien un point de vue féodaliste qui s'exprime, et non pas monarchiste."

<sup>16</sup> VERELST, P., *Traître de nature et traître occasionel: le cas éclairant du Renaut de Montauban*, Actes du XI<sup>e</sup> Congrès international de la Société Rencesvals pour l'Étude des épopées romanes, Barcelone, 22-27 août 1988, Real Academia de Buenas Letras, Barcelona, 1990, t. II, pp. 331-346.

sono mutati, i rapporti con gli altri personaggi sono contraddistinti da una certa istintività e brutalità, si nota una particolare attenzione allo sviluppo di tensioni sociali sensibilmente accentuate, fattori che contribuiscono a delineare una rappresentazione realistica, secondo quanto già rilevato da Calin<sup>17</sup>, anche per quanto riguarda la raffigurazione degli spazi e degli ambienti in cui si svolge l'azione. Il realismo è riscontrabile, ad esempio, nelle scene che descrivono le condizioni precarie in cui vivono i quattro fratelli nella foresta delle Ardenne dopo la caduta di Montessor, nell'episodio ardennese:

3425 *L*

La grasse char et l'eve les a si engrotez  
Que il sunt tuit enflé par flans et par costez;  
Mult les a maubailliz li venz et li orez:  
Par .i. poi que chascun n'est mort et afolez,  
Fors que li .iiii. frere, cil puent mal assez<sup>18</sup>.

3457 *L*

Chascun n'est pas el bois ne logiez ne travez:  
De fuilles et de branches se sunt tuit aünbrez.  
Lor garnement ont toz ronpuz et depaneze,  
Tant ont sor les chars nues lor garnement portez  
Qu'en plus de .ii.c. leus lor est li cuirs crevez,  
Et tot parmi les mailles lo rest li poil volez,  
Et ont les chars plus noires qu'arrement destrenpez,  
Et si sont plus velu que .i. gaignon betez<sup>19</sup>.

La scena descritta è priva di qualsiasi connotazione eroica ed è significativa l'immagine dei figli di Aimone, affamati nella foresta delle Ardenne e che tentano di sopravvivere alle avversità della natura selvaggia nella quale sono ridotti a condurre una vita animalesca.

<sup>17</sup> CALIN, W., *The Stranger and the Problematics of the Epic of Revolt*, cit., p. 108: "These features or elements of the text function in and contribute to a total ambience that, to some extent, resembles what in nineteenth-century we call realism. Compared to *La Chanson de Roland* – for the matter, compared to many an Arthurian romance – *Renaut de Montauban* is a work of realism. It probes social and class tensions (the high aristocracy versus the monarchy) within France, and it probes the human reaction to these tensions over a period of years. Compared with Turol and with many an Arthurian romancer, the *Renaut* poet is concerned with history, with movement in history, with exceptional people who face the most severe and ambivalent of moral choices in a problematic universe."

<sup>18</sup> "La carne grassa e l'acqua li hanno così stufati / che sono tutti gonfi nei fianchi e nelle costole / il vento e la tempesta hanno arrecato loro grande danno: / quasi ognuno è morto o rimasto ferito / eccetto i quattro fratelli che emanano un odore molto cattivo."

<sup>19</sup> "Nessuno di loro ha un alloggio o un riparo nella foresta: / si riparano con le foglie e i rami. / La loro armatura è tutta rotta e cade a pezzi. / Hanno indossato la loro armatura così a lungo sulla nuda pelle / che questa ne è rimasta rovinata in più parti, / e i loro peli sono cresciuti tra la maglia di ferro, / e la loro carne è più scura che inchiostro, / e sono più pelosi che un cane arruffato."

### 1.3. *Maugis nel Maugis d'Aigremont*

Se nel *Renaut de Montauban* la magia di cui è responsabile Maugis si presenta nelle forme di travestimenti, addormentamenti magici, trasformazioni fisiche e guarigioni, ossia in una azione positiva volta a supportare i quattro cugini, nel *Maugis d'Aigremont*<sup>20</sup> la magia assume un carattere più marcatamente meraviglioso e si contrappone alle forze del male sulle quali il mago-ladro riesce a prevalere grazie alla costante protezione divina. La *chanson*, risentendo degli effetti di referenti culturali differenti rispetto a quelli che interessano il *Renaut*, presenta il personaggio di Maugis con una serie di nuovi attributi e caratteristiche. La lotta contro l'imperatore in supporto ai cugini lascia spazio alla descrizione delle origini del mago e della sua educazione alla magia. Per tale motivo, Maurice Piron considera la *chanson de geste* una sorta di introduzione ai fatti narrati nel *Renaut*<sup>21</sup>.

La *chanson* si apre con l'introduzione del motivo narrativo della separazione alla nascita di due gemelli di nobili natali, narrando nella parte iniziale l'origine e la genealogia di Maugis e del gemello Vivien, figli del duca Beuves d'Aigremont. Durante i festeggiamenti di Pentecoste, la duchessa partorisce i due gemelli che presto vengono separati in seguito a un attacco condotto dal re saraceno Sorgalant. Vivien, rapito dai Saraceni, viene cresciuto alla corte dell'emiro, mentre il suo gemello viene ritrovato nella foresta dalla fata Oriande, la quale lo battezza con il nome Maugis. Introdotto al mondo degli incantesimi dal fratello della fata, Baudri, esperto di arti magiche apprese durante un soggiorno effettuato a Toledo, il giovane incantatore fornisce una prova del proprio valore guerriero e delle abilità magiche acquisite nell'episodio in cui si reca sull'isola di Bocan, dove, travestito da diavolo, riesce a impadronirsi del cavallo fatato Bayard. Dopo essere

<sup>20</sup> Appartenente come il precedente *Renaut de Montauban* al ciclo delle gesta di *Doon de Mayence* o dei vassalli ribelli, la *chanson* è databile all'inizio del XIII secolo ed è conservata in tre manoscritti: *C* Paris, B.n.F., fr. 766, *P* Cambridge, Peterhouse College Library 2.0.5, *M* Montpellier, Bibliothèque interuniversitaire, Section de médecine, H 247. Il testo del *Maugis d'Aigremont* viene pubblicato per la prima volta da CASTETS, F., *Maugis d'Aigremont, chanson de geste*, «Revue des Langues romanes», 36, 1892, pp. 5-416, a cui segue, sempre a cura dello stesso autore, l'edizione completata con i testimoni *C* e *M*, ID., *Maugis d'Aigremont, chanson de geste. Texte publié d'après le manuscrit de Peterhouse et complété à l'aide des manuscrits de Paris et de Montpellier*, Coulet, Montpellier, 1893. L'edizione di riferimento è quella a cura di VERNAY, P., *Maugis d'Aigremont, chanson de geste*, Francke, Berne, 1980.

<sup>21</sup> PIRON, M., *Le cheval Bayard, monture des Quatre Fils Aymon, et son origine dans la tradition manuscrite*, in *Études sur "Renaut de Montauban"*, «Romanica Gandensia», XVIII, 1981, p. 164: "Ce sera la raison d'être d'une nouvelle chanson de geste, *Maugis d'Aigremont*, composée à une date tardive (XIV<sup>e</sup> siècle), de fournir à posteriori une sorte d'introduction au *Renaut* en racontant les enfances puis les aventures de Maugis et les origines de Bayard."

venuto a conoscenza delle proprie origini nobili, Maugis si mette alla ricerca dei genitori, incontrando diversi ostacoli e cadendo prigioniero dell'emiro di Palermo. Il mago, facendo uso dei suoi poteri magici, riesce a liberarsi, ma presto si imbatte in Escorfaut, un gigante al servizio dell'emiro di Persia. Nel combattimento che ne segue, Maugis riesce ad avere la meglio sull'avversario e si reca quindi a Toledo, dove si invaghisce della moglie del re Marsilio. Dopo essere stato scoperto dal re, assume le sembianze di una biscia e riesce a fuggire, mentre si traveste da cardinale per non farsi riconoscere dall'imperatore una volta recatosi a Moncler. Nonostante i sotterfugi, il mago viene imprigionato da Charlemagne, ma quest'ultimo viene ingannato dal nano Espiet che favorisce la fuga dell'amico Maugis, il quale, successivamente, riesce a farsi riconoscere dai propri genitori. Nel suo viaggio di ritorno ad Aigremont, complicato dall'assedio posto alla città da parte dei Saraceni tra le cui fila combatte anche Vivien ancora ignaro delle proprie origini, il mago pratica nuovamente un sortilegio, per mezzo del quale compaiono animali feroci che mettono in fuga i nemici. Successivamente si assiste a un confronto con un altro incantatore, Noiron, il quale, servendosi dei propri incantesimi, tenta di far entrare i Saraceni all'interno del castello di Aigremont. Al momento del riconoscimento da parte della duchessa e di Vivien, da cui consegue la riconciliazione finale tra tutti i componenti della famiglia regale, Maugis dona al cugino Renaut il cavallo Bayard e la spada magica Froberge.

Come risulta evidente dal riassunto della trama, nel *Maugis* l'aspetto relativo al magico e al fantastico appare assai più sviluppato di quanto si verifica nel *Renaut*. Il mondo del meraviglioso è infatti caratterizzato dalla presenza di molteplici personaggi in interazione reciproca: la fata Oriande, gli esseri diabolici dell'isola di Bocan, il diavolo Raans, il serpente infernale, il dragone, il cavallo Bayard, l'incantatore nemico Noiron popolano, insieme a Maugis, un mondo fantastico all'interno di una narrazione che presenta tutte queste figure in una disposizione bilanciata e coerentemente strutturata. Il personaggio della fata introduce alcuni elementi tipici del meraviglioso, tra cui il dono di un oggetto magico come l'anello d'oro che Oriande dona a Maugis per proteggerlo dalle forze del male:

501

L'anel voit à l'oreille, qui valoit maint mangon.  
Tant com il l'ait sor lui, n'i dotera poison  
Në enveniment ne liepart ne lion,

Anemi ne dëable ne nule traison<sup>22</sup>.

Nel *Maugis d'Aigremont* è inoltre presente un'importante indicazione circa l'origine dei poteri magici di Maugis. Le modalità in cui il personaggio viene introdotto alle pratiche di magia si manifestano nelle forme di un apprendistato svolto in occasione del soggiorno nella città di Toledo, sede, a partire del XIII secolo, di una famosa scuola di magia, una disciplina di cui Verelst ricorda il carattere dottrinale e la dignità di insegnamento scientifico:

“Dans les textes les plus anciens, les enchanteurs détenaient leur pouvoir d'une source non précisée, quoique le caractère profondément chrétien des personnages laisse une porte entrouverte à une origine divine, et – pour les païens – à une origine diabolique. Or, il semble bien qu'à partir du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, les poètes se soient efforcés de donner à cet «art» un caractère doctrinal: les enchanteurs ont étudié leur science. C'est plus particulièrement à Tolède que l'on situe l'école de magie, où enseignaient de célèbres maîtres. Plusieurs passages dans les chansons de geste sont révélateurs à ce sujet. [...] Mais c'est surtout dans *Maugis d'Aigremont* qu'il est souvent question de Tolède”<sup>23</sup>.

Nella descrizione del viaggio nell'isola di Bocan la magia si presenta come un confronto tra forze del bene e del male. Le azioni di Maugis esaltano il suo valore di impavido guerriero prima ancora che di mago e anche la componente divina risalta nelle diverse preghiere che Maugis rivolge a Dio a fini propiziatori. I frequenti riferimenti a Dio indicano, in questo senso, un richiamo all'idea della sua immanenza da cui dipendono i successi e gli insuccessi del personaggio nel corso delle varie vicende. Antonella Negri individua nelle forze maligne rappresentate nel poema un mutamento dei connotati del meraviglioso e la presenza di apporti culturali differenti, nelle forme di «credenze soprannaturali che mostrano un risvolto di paura e che si concretizzano nell'orrore per l'inferno e per il diavolo»<sup>24</sup>. La superstizione è legata a un livello di cultura di tipo popolare di inizio XIII secolo dove è costante il timore nei confronti del demonio, come dimostrano le leggende e i racconti allegorici dal notevole effetto di suggestione psicologica provenienti da ambienti rurali, secondo quanto già evidenziato da Jean

<sup>22</sup> “Vede all'orecchio l'anello che ha molto valore. / finché lo indossa non temerà veleno, / né leopardi né leoni, / né il diavolo né il tradimento potranno avere la meglio.”

<sup>23</sup> VERELST, P., *L'enchanteur d'épopée. Prolégomènes à une étude sur Maugis*, «Romanica Gandensia», 16, 1976, pp. 152-153. In merito alla Scuola di Toledo cfr. ROBLIN, S., *L'enchanteur médiéval à l'école de Tolède*, in *Histoire et Littérature au Moyen Âge*, éd. Danielle Buschinger, Göppingen, 1991, pp. 419-433.

<sup>24</sup> NEGRI, A., *Maugis ladro-mago nell'epica medievale*, in *Lingua, poesia, racconto*, «Quaderni di Filologia romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna», 6, 1987, p. 42.

Frappier<sup>25</sup>. Il diavolo Raans è una delle manifestazioni più potenti di creatura infernale e il fatto che venga sconfitto da Maugis solo grazie a un incantesimo dimostra come le sole capacità umane siano inefficaci contro simili personaggi diabolici. La magia viene rivolta contro creature malvagie e sovranaturali anche nello scontro tra Maugis e Noiron: quando l'incantatore pagano abbatte la porta della città di Aigremont, infatti, Maugis trasforma con un incantesimo la porta in una torre che impedisce l'accesso ai Saraceni. In queste manifestazioni di utilizzo della magia sono rilevabili immagini iperboliche, culminanti nella descrizione dell'enorme forza fisica del gigante saraceno Escorfaut, episodio che permette di tradurre, come precisa Negri, «in termini di simbolismo materiale il contenuto morale che si vuole mettere in evidenza e cioè la grande pericolosità del gigante che adora Maometto. La forza fisica enorme cela dunque una natura morale malvagia»<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> FRAPPIER, J., *Histoire, Mythes et Symboles*, Droz, Genève, 1976, pp. 129-131.

<sup>26</sup> NEGRI, A., *Maugis ladro-mago*, cit., p. 43.

#### 1.4. *Maugis* magicien voleur

In uno studio pionieristico, volto a definire le caratteristiche fondamentali e la complessità del personaggio del mago-ladro nell'epica francese medievale, Philippe Verelst pone in evidenza come una simile figura, introducendo i motivi del meraviglioso e della magia all'interno di composizioni di genere epico, sia stata spesso considerata da gran parte degli studiosi dell'epica dei vassalli ribelli come un elemento di intrusione negativa<sup>27</sup>. Lo studioso belga si riferisce in particolare al severo giudizio espresso da Léon Gautier proprio in merito a Maugis, considerato nel *Renaut de Montauban* un personaggio "intruso" e "obliquo" e per questo motivo uno degli esempi più vistosi di degradazione dell'epica francese<sup>28</sup>. Tuttavia è lo stesso Verelst a contestare la tesi secondo la quale l'incantatore risulterebbe un personaggio introdotto esclusivamente in opere di epoca tarda. Ricordando la presenza dell'*enchanteur* Siglorel nella *Chanson de Roland*, Verelst osserva come l'elemento meraviglioso sia diffuso nella tradizione epica e non risulti dunque un aspetto degradante dell'opera letteraria. Maugis compie magie e furti, azioni che lo accostano ad altri maghi-ladri protagonisti di *chansons*. Le caratteristiche comuni e le analogie di comportamento di maghi hanno permesso a Verelst di identificare e distinguere due "generazioni" di ladri-incantatori<sup>29</sup>. Come rileva Negri, «il ladro-mago non è dunque

<sup>27</sup> VERELST, P., *L'enchanteur d'épopée*, cit., p. 119: "Parmi les divers types de personnages des anciennes chansons de geste, celui de l'enchanteur a souvent été considéré comme une sorte d'intrus, marquant le caractère décadent et tardif des textes dans lesquels il apparaissait."

<sup>28</sup> GAUTIER, L., *Les Épopées françaises, étude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, Palmé, Paris, 1876-92, t. III, p. 208: "C'est la fable, c'est la mensonge, c'est la magie, ce sont d'odieux mélanges. Il faudra nous résigner à cet amalgame, il faudra tolérer les tours de passe-passe et les escamotages de Maugis à côté de l'héroïsme de Renaut."

<sup>29</sup> VERELST, P., *L'enchanteur d'épopée*, cit., pp. 124-152. Verelst individua due distinti raggruppamenti corrispondenti ad altrettante generazioni di ladri-incantatori presenti all'interno della tradizione epica. I personaggi di riferimento sono Basin, presente nel *Jehan de Lanson*, nel poema neerlandese *Karel ende Elegast* e protagonista della perduta *Chanson de Basin*, di cui si ha testimonianza parziale nella *Karlamagnus Saga* islandese; Fouchier, cugino di Girart nel *Girart de Roussillon*; Manuel, messaggero nel *Garin le Loheren*; Maubrun, eroe pagano del *Fierabras*. Basin, Fouchier e Manuel costituiscono il gruppo della prima generazione dei ladri-incantatori cristiani, connotati dalle caratteristiche positive di essere perfetti cavalieri e senza valore spregiativo per la loro natura di ladri, in quanto non compiono furti a danno dei poveri ma designano le loro vittime in base al tipo di ricchezza da essi esibita. Alla seconda generazione appartengono Auberon e Malabron, rispettivamente il nano e il genio marino dell'*Huon de Bordeaux*, e Berfunè, protagonista di una versione tarda del *Renaut de Montauban*. Se nella prima generazione dei maghi-ladri il potere magico è considerato una caratteristica secondaria, esso assume una connotazione differente all'interno della seconda generazione di questi personaggi, nella quale è definito come un dato costante appartenente alla personalità del mago e dai tratti maggiormente attinenti al meraviglioso. Nel processo evolutivo tra le due generazioni di maghi-ladri, Verelst identifica in Auberon il personaggio chiave nel passaggio da una tipologia all'altra in direzione delle caratteristiche presentate da Maugis, il quale risulterebbe condividere attributi di entrambe le generazioni. Posizione, questa, condivisa anche da William

una creazione sporadica e isolata, ma l'espressione di una tradizione ben consolidata»<sup>30</sup>. Più in particolare, è Verelst a chiarire come il ruolo di Maugis sia soggetto a variazioni in base alla cronologia delle versioni che trasmettono il testo del *Renaut de Montauban*<sup>31</sup>, e segnala come al progressivo allontanamento dall'archetipo corrisponda un graduale arricchimento del personaggio del mago, la cui azione produce talvolta effetti comici che ridimensionano l'originario carattere nobile del personaggio<sup>32</sup>.

La difficoltà di definire il ruolo di Maugis nelle vicende che lo vedono protagonista viene evidenziata anche da François Suard, il quale nota come in ogni redazione del *Renaut de Montauban* l'azione di Maugis sia sempre condizionata dalle vicende di Renaut e dei suoi fratelli<sup>33</sup>. Ferdinand Castets considera la presenza del mago in relazione all'aspetto del meraviglioso come espressione di una volontà di estensione delle risorse dell'epica grazie all'assorbimento di elementi fantastici e popolari<sup>34</sup>. Le influenze culturali estranee al mondo cristiano, insieme a quelle provenienti dall'ambiente popolare, si configurano come elementi strettamente relazionati allo sviluppo della fisionomia del mago-ladro legata a Maugis. A tal proposito, Calin nota come la figura del mago, originariamente saracena e sospetta, si trasformi nel *Renaut* in quella di un devoto servitore

Kibler in KIBLER, W., *Three Old French Magicians: Maugis, Basin, Auberon*, in «Romance Epic. Essays on a literary genre», Studies in Medieval Culture, ed. Hans E. Keller, Western Michigan University, Kalamazoo, 1987, pp. 173-187. Ma se Verelst identifica nel personaggio di Basin il prototipo del mago-ladro condizionante i successivi e dunque anche Maugis, per Gustav Beckmann il personaggio di Maugis risulterebbe una sintesi tra il personaggio storico di Adalgis, eroe nazionale lombardo di fine VIII secolo, e la figura di carattere folklorico del *Meisterdieb* che compare in diversi racconti di tipo popolare, per cui cfr. BECKMANN, G. A., *Maugis d'Aigremont. Zur Genesis einer literarischen Gestalt*, «Zeitschrift für Romanische Philologie», t. 89, 1973, pp. 148-166.

<sup>30</sup> NEGRI, A., *Maugis ladro-mago*, cit., p. 30.

<sup>31</sup> VERELST, P., *Le personnage de Maugis dans Renaut de Montauban (versions rimées traditionnelles)*, in THOMAS, J., – VERELST, P., – PIRON, M., *Études sur Renaut de Montauban*, «Romanica Gandensia», XVIII, 1981, pp. 124-125: «Si nous prenons à present en consideration le texte de PLOA, nous nous apercevons que le récit y est bien moins intéressant. Depuis la fin de l'épisode gascon, le rôle de Maugis a perdu toute sa signification. [...] Tout comme dans l'épisode rhénan, la famille 2 accentue fortement l'aspect pieux de Maugis, ceci au détriment de l'esprit initial de la chanson.» Più in particolare, viene rilevato come il ms. *L*, edito da Castets, appartenga a un gruppo di manoscritti comprendenti anche *OPMAH*, di datazione relativamente tarda e nei quali si può riscontrare una maggiore attenzione al cambiamento di atteggiamento di Maugis, che limita il ricorso alla magia presentandosi invece dedito al pellegrinaggio in Terra Santa e successivamente nelle vesti di eremita. Il gruppo di manoscritti più antichi costituito da VCN, tra i quali è incluso anche il ms. *D* alla base dell'edizione Thomas, conserva gli attributi tradizionali del mago, presentato esclusivamente impegnato nel ricorso costante alle pratiche magiche.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 146: «le caractère noble de Maugis est ravalé et on en fait même parfois une sorte de bouffon. Les passages comiques, voire burlesque, sont multipliés, mais ils n'ont plus rien à voir avec les anciennes données de la chanson.»

<sup>33</sup> SUARD, F., *Ogier le Danois et Renaut de Montauban*, «Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient Latin», Actes du IX<sup>e</sup> Congrès International de la Société Rencesvals pour l'Étude des épopées romanes, Padoue – Venise, 1982, Mucchi Editore, Modena, 1984, t. I, p. 198.

<sup>34</sup> CASTETS, F., *Recherches sur les rapports des chansons de geste et de l'épopée chevaleresque italienne*, Maisonneuve – Leclerc, Paris, 1887, pp. 43-45.



di Dio che offre il proprio contributo nella riconquista di Gerusalemme. In questo modo, il mago svolge un'importante azione nel mantenimento della giustizia ed esprime anche il punto di vista dell'autore a sostegno dei vassalli ribelli nella loro contrapposizione alla tirannia imperiale<sup>35</sup>.

Nel *Renaut de Montauban* l'azione di Maugis si concretizza in interventi decisivi e risolutivi nella serie di episodi e di situazioni avverse in cui ripetutamente si trovano i quattro figli di Aimone. La magia consente l'utilizzo di pratiche non convenzionali per affrontare il nemico, gli incantesimi di cui si serve il mago permettono di addormentare i cavalieri dell'esercito di Charlemagne o in altri casi producono vere e proprie trasformazioni fisiche dei personaggi, come si verifica nell'episodio del torneo indetto dall'imperatore allo scopo di trovare un cavallo per Roland. Quando invece Richart cade prigioniero di Roland, il mago-ladro ricorre all'espedito del travestimento da pellegrino e muta il proprio aspetto fisico grazie a un'erba magica che lo rende irriconoscibile. Nei confronti dei cugini, dunque, Maugis svolge una fondamentale funzione ausiliaria nelle lotte contro l'imperatore e assume il ruolo di guida sicura e affidabile, contribuendo al mantenimento di un morale positivo anche nelle situazioni più disperate grazie al ricorso ai propri incantesimi. Il suo comportamento non è tuttavia esente da tratti che lo definiscono come personaggio non sempre sicuro e consapevole delle proprie doti magiche, e talvolta Maugis manifesta il timore di essere sconfitto. Secondo Negri la magia non è dunque una dote insita nella natura di Maugis, che rimane comunque umana<sup>36</sup>. L'utilizzo della magia nelle forme di incantesimi e sortilegi si intreccia, infine, con l'ambito della medicina quando gli interventi del mago sono finalizzati alle guarigioni, come si verifica nell'episodio del soccorso portato a Richart, ferito e curato con un unguento e una pozione.

Secondo una cultura di tipo medievale, Maugis usa indifferentemente magia e medicina, talvolta contaminandole<sup>37</sup>. Negri indica inoltre come «nel caso della magia, la

<sup>35</sup> CALIN, W., *The old French epic of revolt: Raoul de Cambrai, Renaud de Montauban, Gormond et Isembart*, Droz, Genève, 1962, p. 214: "The magician, originally a Saracen-figure, highly suspect, becomes in the *Quatre fils Aymon* a trusted servant of Christ, contributing to the recapture of Jerusalem and the upholding of justice everywhere. He sanctions the author's own point of view, standing up for good, castigating evil, defending the Aymons against Charles' tyranny."

<sup>36</sup> NEGRI, A., *Maugis ladro-mago*, cit., p. 34: "Il nostro personaggio non pare essere troppo assorbito dall'ambito del magico, inteso come contesto di potenzialità estranee al senso dell'umano: la stessa magia si collega anzi, all'esaltazione di questo valore, in quanto gli è stata conferita per il suo *cuor fermé*, cioè per il suo coraggio."

<sup>37</sup> SUMPTION, J., *Monaci, santurari, pellegrini. La religione nel Medioevo*, Editori Riuniti, Roma, 1993, p. 110: "In epoche precedenti, quando non c'erano mezzi adeguati per capire i misteri della malattia e della

funzione di Maugis ci pare quella di mettere in luce che il dato magico è sempre comunque in rapporto a un universo umano, e, come tale, conosce amarezza, sorprese o sconfitte».<sup>38</sup> L'abilità magica del personaggio è dunque una facoltà acquisita e non è una qualità innata, dal momento che si manifesta sempre in costante relazione con la natura umana del mago. Dotato di poteri magici, esponente di una posizione critica verso l'autorità regale e i suoi simboli, ma anche ladro-incantatore che tuttavia non perde mai la consapevolezza della propria natura di essere umano, Maugis è un personaggio polivalente. Le sue azioni che hanno come scopo la derisione e la beffa producono effetti comici nel *Renaut, chanson* nel complesso cupa e ricca di tinte fosche per lo scenario di violenza e crudeltà che più volte emerge<sup>39</sup>.

Nel *Renaut de Montauban* e nel *Maugis d'Aigremont* possono essere individuate alcune costanti comportamentali del mago-ladro. In primo luogo, si può notare come nelle due *chansons* il personaggio operi secondo alcune costanti: il ricorso alla magia, il travestimento<sup>40</sup>, l'opposizione al sovrano e il ricorso al furto. In entrambi i poemi permane l'opposizione conflittuale tra i personaggi del mago e dell'imperatore. Questo conflitto non è prerogativa esclusiva di Maugis ma anche di altri personaggi in *chansons de geste* che rappresentano un contrasto tra re e mago, anche se con diverse implicazioni<sup>41</sup>. A seconda delle varie occorrenze, la figura regale viene ristabilita nelle sue prerogative di potenza e valore o al contrario denunciata nei suoi eccessi di potere. Esiste infatti un caso in cui anche il sovrano può avvalersi di un personaggio dotato di poteri magici: nell'*Huon de*

salute, non c'è da meravigliarsi che gli uomini ponessero la loro fede nella medicina non ortodossa e nei rituali magici.”

<sup>38</sup> NEGRI, A., *Maugis ladro-mago*, cit., p. 49.

<sup>39</sup> BAUELLE – MICHELS, S., *La fortune de Renaut de Montauban*, cit, p.107: “Renaut de Montauban est dans l'ensemble une chanson très sombre. Démontrant la labilité des êtres et des choses, elle multiplie désordres et crises, travestissements et trahisons et peint un monde privé de ses repères.”

<sup>40</sup> Sono numerosi gli studi dedicati alla diffusione del motivo del travestimento nell'epica francese e nelle *chansons de geste*, in particolare si ricordano: SUARD, F., *Le motif du déguisement dans quelques chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, «Olifant», 7, 1980, pp. 343-358 ; LARMAT, J., *Le déguisement dans quelques œuvres françaises des XII et XIII siècles*, «Razo», VI, 1987, pp. 5-14 ; OLLIER, M.L., *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal-Paris, 1988 ; GALLE, H., *Déguisements et dévoilements dans le Charroi de Nîmes et la Prise d'Orange (comparée à d'autres chansons de geste)*, in *Les Chansons de geste, Actes du XVI<sup>e</sup> Congrès International de la Société Rencvals pour l'Étude des épopées romanes, Granada, 21-25 juillet 2003*, a cura di C. Alvar e J. Paredes, Universidad de Granada, Granada, 2005, pp. 245-278 ; MAZZONI, M., *Il tema del travestimento nella chanson de geste. Analisi di aspetti e motivi nell'epica francese dei secoli XII e XIII*, «Neophilologus», 98, 3, 2014, pp. 369-384.

<sup>41</sup> Si fa riferimento in particolare al *Girart de Roussillon*, in cui è presente il mago Don Fouchier in lotta con Carlo Martello, al *Jehan de Lanson*, dove Malaquin mette i propri poteri magici al servizio di Jehan contro Charles, infine all' *Huon de Bourdeaux*, in cui Auberon, re di Féerie, sostiene con la sua magia Huon, ingiustamente esiliato dall'imperatore.

*Bordeaux* Basin è l'incantatore "cooperante" con il sovrano in contrapposizione a Malaquin, l'esatto contrario dunque di Maugis in termini di funzioni narrative.

### 1.5. *Il rapporto conflittuale tra mago e sovrano*

La conflittualità tra mago e sovrano è stata studiata in modo particolare da Sylvie Roblin, la quale ha notato che il mago-ladro svolge una funzione catalizzatrice dei conflitti feudo-vassallatici, in un contesto in cui il mago non risulta esclusivamente figura ausiliaria ma si presenta anche come un vero e proprio sostituto del vassallo ribelle nelle lotte condotte contro l'autorità imperiale<sup>42</sup>. In questi termini, l'inserimento del personaggio del mago nel racconto epico trova una sua giustificazione politica. Se il barone in rivolta, rifiutando di prestare l'omaggio feudale e impugnando le armi contro il re, agisce tuttavia sempre entro le regole del codice feudale, è l'incantatore ad assumere una connotazione sovversiva ogni volta che compie azioni in contrasto con l'autorità. Il mago si fa carico di tutti gli eccessi comportamentali al posto dell'eroe epico e assume la funzione di primo responsabile della sovversione e del disordine all'interno del *Renaut de Montauban*, *chanson* in cui la conflittualità è più accentuata rispetto al *Maugis d'Aigremont*. Maugis si trasforma progressivamente in una vera e propria ossessione per l'imperatore, il quale rimane vittima a più riprese delle azioni del mago anche nelle forme di una vera e propria guerra psicologica<sup>43</sup>. In questo conflitto, il mago ricorre frequentemente al travestimento per ingannare l'imperatore allo scopo di ridicolizzarlo. Charlemagne viene deriso e manipolato in un episodio del *Renaut* nel quale Maugis si traveste da pellegrino, stratagemma che dimostra come non solo l'abilità magica ma anche la furbizia e l'astuzia siano caratteristiche fondamentali del mago. L'episodio in questione è inserito nella parte della *chanson* in cui è narrata la prigionia di Richart, catturato da Roland e consegnato all'imperatore. Maugis si presenta al cospetto di Charlemagne nelle vesti di un povero pellegrino e racconta di essere stato aggredito e derubato proprio dal *larron* Maugis, motivo per cui la scena assume contorni ancora più comici. La funzione critica di Maugis contro il potere regale emerge anche quando l'incantatore si serve dell'espedito del sogno premonitore per ingannare e ridicolizzare il sovrano. A tale proposito Francis Gingras evidenzia come l'impiego di questo motivo narrativo costituisca un esempio di risorsa utilizzata con finalità comiche:

<sup>42</sup> ROBLIN, S., *L'enchanteur et le roi: d'un antagonisme politique à une rivalité mythique?*, in *Pour une mythologie du Moyen Âge*, Études rassemblées par Laurence Harf-Lancner et Dominique Boutet, Collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles, 41, Paris, 1988, pp. 117-132.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 121: "Maugis se voit ainsi chargé de toute la violence, de tous les torts, de toutes les infractions au code féodal; il est le souffre douleur de la chanson, l'image vivante des antagonismes et du malaise épique. Là encore, ce n'est qu'au prix de sa disparition que l'ordre reviendra."

“D’autre part, si des motifs merveilleux sont érodés pour s’intégrer dans la chanson, certains sont détournés, le trouvère jouant une fois de plus avec les attentes du public pour servir sa vision politique. Deux cas sont particulièrement flagrants, qui en viennent presque à tourner en ridicule la merveille, ou les croyances qu’elle suscite. Le passage où Maugis, dans *Renaut de Montauban*, s’introduit auprès de Charlemagne déguisé en pèlerin pour délivrer Richard capturé par Roland au cours d’une bataille joue sur les codes du songe prémonitoire. [...] Si l’enchanteur joue avec la croyance du roi que les songes sont des vecteurs de la voix de Dieu et qu’ils sont donc destinés à être avérés, le trouvère, lui, en adoptant la syntaxe attendue du motif rhétorique, trompe son public en détournant de sa fonction première, qui est d’avertir, le motif narratif du songe”<sup>44</sup>.

Quando Maugis, travestito da pellegrino moribondo, inganna per l’ennesima volta Charlemagne, emerge un altro dettaglio di grande rilevanza nell’ambito del conflitto tra i due personaggi con effetti di ridicolizzazione. Maugis, infatti, viene materialmente sfamato dal sovrano che gli porge il cibo in forma di elemosina, con tanto di descrizione del preciso movimento di genuflessione dell’imperatore. Baudelle-Michels osserva come in questo episodio gli effetti di derisione del sovrano scaturiscano dal ribaltamento di un motivo tradizionale, quello della *largesse royale*, ovvero la tipica generosità che normalmente viene associata alla figura del sovrano:

“Ce passage carnavalesque conteste manifestement la puissance royale dans sa fonction nourricière. Charlemagne l’éternel volé, le responsable de l’«ensauvagement» ardennais et de la famine à Montauban, lui qui n’aura livré que des stériles conflits, est ici explicitement tourné en dérision par un retournement du motif traditionnel de la largesse royale”<sup>45</sup>.

Si è dinanzi a una vera e propria inversione dell’ordine di rapporti tra i due personaggi e la descrizione degli atteggiamenti dell’astuto Maugis e dell’ignaro Charlemagne consente di cogliere l’evidente umiliazione di quest’ultimo. Questo episodio di travestimento viene considerato particolarmente rilevante anche da Alain Labbé, nel quadro di un ribaltamento parodico dei ruoli del mago e dell’imperatore. L’inganno perpetrato da Maugis mediante il ricorso al travestimento in povero pellegrino determina chiaramente un effetto di ridicolizzazione della figura dell’autorità politica rappresentata

<sup>44</sup> GINGRAS, F., *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans la littérature d’expression française du Moyen Age à nos jours*, Presses de l’Université de Laval, Laval, 2006, p. 64.

<sup>45</sup> BAUELLE – MICHELS, S., *La fortune de Renaut de Montauban*, cit., p. 106.

dal sovrano. Labbé definisce questo genere di ridicolo come «un rire destructeur, contre une image royale irrémédiablement dévaluée»<sup>46</sup>:

“C’est en fait tout un pan majeur du mythe carolingien que sape l’irrévérence de Maugis, avec une puissance destructrice qui ne se retrouve nulle part aussi insidieusement délétère, même dans les pages les plus extrêmes de ce que l’on pourrait appeler la «geste négative» de Charlemagne”<sup>47</sup>.

I rapporti di forza risultano ulteriormente rovesciati quando è lo stesso imperatore a ritrovarsi prigioniero del proprio vassallo. Questo accade nell’episodio in cui Maugis con un incantesimo addormenta Charlemagne e lo consegna a Renaud. In questo caso Maugis, grazie alla magia, riesce a sovvertire nuovamente l’ordine gerarchico fra barone e sovrano. È importante notare come Renaud, nonostante sia un barone ribelle, si dimostri in realtà vassallo generoso e umile. Questo atteggiamento torna a rimarcare la distanza tra Renaud e Maugis nella conflittualità con l’autorità politica, poiché è proprio Renaud il personaggio che agisce in funzione di una riconciliazione con Charlemagne con lo scopo di ripristinare l’ordine delle relazioni tra vassallo e sovrano. Micheline Combarieu du Grés e Jean Subrenat chiariscono il valore dei rapporti di forza tra i personaggi del *Renaud de Montauban* sullo sfondo della conflittualità della *chanson de révolte*:

“Une autre péripétie de la lutte met encore face à face les antagonistes. Elle place le feudataire et le roi dans un rapport de forces nettement à l’avantage du premier: l’empereur s’y trouve prisonnier de son vassal. [...] un des frères veut tuer Charlemagne. Mais Renaud repousse cette fausse solution: il se réfère à la qualité de seigneur légitime qui est celle de son prisonnier et qui n’est nullement effacée à ses yeux par le fait que ce seigneur s’est mis dans son tort. [...] Il y a plus dans la générosité de Renaud que l’obéissance, même héroïque, à quelque loi que ce soit; ce qui va au-delà et nous fait d’ores et déjà pénétrer dans l’autre et vrai monde, celui de l’humilité, de l’esprit de sacrifice, la *pietas*, c’est de profiter de la présence du roi seulement pour supplier au lieu de contraindre, c’est de renoncer à l’avantage acquis par la force, c’est, voulant obtenir son droit du seul acquiescement dû à la bonne volonté et ne le pouvant obtenir ainsi, de renvoyer libre le seigneur injuste en s’en remettant à Dieu”<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> LABBÉ, A., *Un repas ridicule dans Renaud de Montauban: Maugis servi par Charlemagne*, in *Banquets et manières de table au Moyen Âge*, Presses Universitaires de Provence, «Senefiance», 38, 1996, pp. 319-335: p. 324.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 327.

<sup>48</sup> COBARIEU DU GRES, M. - SUBRENAT, J., *Les Quatre Fils Aymon*, cit., pp. 28-29.

Maugis ricorre al travestimento anche nel *Maugis d'Aigremont* nell'episodio in cui si traveste da cardinale e chiede udienza all'imperatore, in occasione dell'assedio posto a Moncler, castello dello zio del mago. Anche in questo caso l'inganno è efficace e l'imperatore si genuflette dinanzi al mago travestito da legato papale. L'umiliazione è dunque l'obiettivo principale dell'azione dell'incantatore; il contrasto tra mago e sovrano si conforma a un livello di "opposizione essenziale", mentre la conflittualità che manifestano Renaut e i suoi fratelli nel *Renaut de Montauban* è di tipo politico. Roblin, a questo proposito, considera l'odio di Maugis verso Charlemagne come una forma di antagonismo mitico che oppone le figure di mago e sovrano. A sostegno di questa ipotesi, Roblin evidenzia come l'avversione di Maugis nei confronti dell'imperatore non sia giustificata dalla vendetta per l'uccisione del padre del mago, Beuves d'Aigremont, ma sia riconducibile a una più complessa dimensione mitologica:

“L'explication “mythologique” permet d'envisager une réponse: l'opposition du roi et de l'enchanteur dépasse le cadre du conflit idéologique et est au-delà de la contingence: elle est la concrétisation “épisodique” d'une rivalité essentielle. Reste à savoir si cette rivalité est originale, ou dérivée d'une structure mythique plus fondamentale. Autrement dit, est-elle de l'invention des jongleurs, puisant sans doute sans l'imaginaire médiéval, ou ressortit-elle à une mythologie plus archaïque dont les jongleurs médiévaux n'auraient été que les héritiers?”<sup>49</sup>.

Il problema è determinare l'origine di questa “rivalité essentielle” tra re e mago e a tale scopo la studiosa analizza gli incantesimi di cui Maugis è responsabile. In una campionatura che comprende un totale di ventidue scene di incantesimi, è significativo rilevare come metà di essi siano rivolti contro il sovrano, designato in questo modo come nemico privilegiato del mago. Più in particolare, si possono isolare sette casi in cui le magie di Maugis si manifestano nelle forme di un furto ai danni dell'imperatore. Nel *Renaut de Montauban* sono presenti tre episodi in cui Maugis commette furti in una sorta di gradazione simbolica, rubando inizialmente il tesoro di Charlemagne ad Orlèans in occasione del primo incontro con i quattro cugini, quindi le spade dei Dodici Pari, fino a rapire, in un crescendo di intensità, l'imperatore stesso. Anche nel *Maugis d'Aigremont* Maugis rapisce l'imperatore dopo averlo addormentato e questa azione assume i tratti di una destituzione simbolica, nella quale Roblin individua l'aspetto mitico del conflitto che

<sup>49</sup> ROBLIN, S., *L'enchanteur et le roi*, cit., p. 126.

oppone il mago al sovrano<sup>50</sup>. È per questa ragione che si può parlare di una funzione critica svolta dal mago-ladro nei confronti del potere regale dalla quale scaturiscono evidenti implicazioni ideologiche, come rilevato anche da Negri:

“La funzione che connota il valoroso barone, in connessione con l’attributo furfantesco di ‘ladro’, pare rimandare a referenti sociali e politici che apparentemente non hanno nulla a che fare con il furto in sé. Lo si deduce dalla corale simpatia che questo protagonista riscuote: il che sarebbe incompatibile con i giudizi di una società che condanna anche a morte chi pratica il ladrocinio. Per altro, la qualificazione di Maugis sotto questo aspetto ha evidentemente implicazioni diverse e più complesse. Ad esempio, non può sfuggire che talora serve a mettere in crisi il concetto di potere imperiale simboleggiato nella spada, nella corona e nella persona stessa dell’imperatore, di volta in volta, considerati oggetti di furto”<sup>51</sup>.

Gli obiettivi dei ladrocini del mago sono i simboli del potere imperiale, in una progressione che assume un valore altamente metaforico nell’evoluzione del contrasto tra Maugis e Charlemagne. L’origine di questo contrasto viene ricercata da Roblin nel rapporto tra magia e furto. Si tratta di una relazione che suscita interesse già a partire da un’analisi della definizione onomastica del personaggio. Nominato dai *jongleurs* raramente *enchanteur* – termine tradizionalmente negativo nell’epica francese con cui si designa principalmente i maghi saraceni -, il mago-ladro viene indicato con l’appellativo di *bon larron*. Il fatto che l’incantatore sia anche un ladro indica un saldo legame tra magia e furto, collegati da un nesso profondo:

“L’enchanteur comme le voleur est le maître de tour de passe-passe, l’un comme l’autre s’entoure de mystère, escamote, trompe, cache, falsifie. Ils ont un terrain commun: la ruse et il n’est pas innocent que le vocabulaire magique emprunte beaucoup à celui de la “boisdie”<sup>52</sup>.

Roblin osserva come esistano delle somiglianze tra il comportamento del mago e quello di un ladro che forza serrature e porte; ma il mago rispetto al ladro può impiegare

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 128: “entre ces deux figures se joue une lutte pour le pouvoir et le pouvoir magique tente de renverser le roi. Il faut revenir au personnage même du magicien épique pour découvrir la préhistoire mythique de ce combat.”

<sup>51</sup> NEGRI, A., *Maugis ladro-mago*, cit., p. 49.

<sup>52</sup> ROBLIN, S., *L’enchanteur et le roi*, cit., p. 128.



anche la magia per immobilizzare, paralizzare o incatenare la sua vittima. Questa constatazione permette alla studiosa francese di attribuire al mago-ladro quel *pouvoir du lien*, che, associato alla magia, è una delle caratteristiche principali delle figure della prima funzione, ovvero le divinità sovrane nella teoria delle mitologie indoeuropee elaborata da Georges Dumézil<sup>53</sup>. Secondo tale teoria, divinità magiche e sovrane collaboravano anticamente in un equilibrio che escludeva qualsiasi tipologia di ostilità o rivalità reciproca, agendo come coppie complementari e indissociabili. Roblin si interroga sull'evoluzione di questo ordine di rapporti che contraddistingue le figure del mago e del sovrano nell'epica e nota come il primo condivide con il secondo diverse caratteristiche, tra cui la collaborazione a garantire l'ordine e l'ideale epici. La mutazione del rapporto tra mago e sovrano che comporta lo sviluppo di un antagonismo in ambito epico è causata, secondo Roblin, dall'influenza della religione cristiana:

“L'enchanteur subversif, ennemi du roi, ne serait qu'une version tardive d'un type indo-européen de première fonction. À l'origine, l'enchanteur aurait été coopérant, le pouvoir magique aurait participé de la Souveraineté. Cette structure du pouvoir royal se serait ensuite dégradée, sous les pressions de l'idéologie chrétienne qui ne supporte pas de penser la souveraineté en termes magiques. Aussi le personnage de l'enchanteur se serait-il scindé du roi dans l'exercice du pouvoir. Dès lors les jongleurs auraient récupéré la figure pour la faire servir à leurs projets politiques: personne mieux que l'enchanteur ne pouvait se dresser contre le roi, ébranler un pouvoir dont il avait partagé l'exercice”<sup>54</sup>.

Il valore sovversivo dei furti compiuti da Maugis nel *Renaut de Montauban* si presta a ulteriori interpretazioni in relazione alla destituzione simbolica del sovrano privato dei suoi simboli di potere. Potere che viene assunto metonimicamente da Maugis attraverso il furto di oggetti simboleggianti l'autorità imperiale, ovvero spade, corone e vessilli. Baudelle-Michels individua una stretta relazione tra i furti compiuti di Maugis e gli interventi comici del mago, i quali avrebbero come conseguenza effetti catartici:

<sup>53</sup> DUMEZIL, G., *Mythe et épopée I. L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indoeuropéens*, Bibliothèque des Sciences Humaines, Editions Gallimard, Paris, 1968.

<sup>54</sup> ROBLIN, S., *L'enchanteur et le roi*, cit., p. 130. Questa ipotesi sembrerebbe trovare supporto nell'effettiva esistenza di *chansons de geste* in cui è presente un mago collaboratore del sovrano, come nel caso del già ricordato *Jehan de Lanson* in cui Basin è alleato e aiutante del re nella lotta contro il barone ribelle.

“Maugis est un personnage capital, moins toutefois au plan de la diégèse qu’en vertu des effets cathartiques produits par la répétition de ses interventions comiques. « Porte-étendard du camp de la révolte », il pousse très loin la rébellion, ce dont Charlemagne a bien conscience puisqu’il fait de sa reddition la condition nécessaire à toute réconciliation. Certes, le « bon larron » est un opposant de taille, étant tout à la fois un valeureux combattant et un enchanteur, mais, somme toute, il ne fait qu’un usage modéré de la magie, qui ne résout jamais à elle seule la moindre crise. En fait, si Maugis pour Charlemagne est la personne à abattre, c’est qu’il s’en prend au pouvoir impérial dans sa trifonctionnalité. Il est évident que la fonction guerrière est constamment mise à mal dans cette chanson où l’on voit cinq barons résister près de deux décennies à l’armée impériale tout entière, l’empêchant par là-même de mener de plus nobles conquêtes”<sup>55</sup>.

In questa analisi emergono non solo considerazioni in merito all’aspetto politico e oppositivo legato all’azione di Maugis all’interno dell’epica dei baroni ribelli, ma viene anche ripresa un’interpretazione del personaggio secondo un modello trifunzionale, già proposta da Roblin in relazione alle origini dell’antagonismo mitologico che oppone il mago alla figura del sovrano. La studiosa recupera le considerazioni di Joël Grisward in merito ai rapporti familiari tra i quattro fratelli Aimonidi protagonisti del *Renaut de Montauban*<sup>56</sup>.

Il modello trifunzionale viene riesaminato anche da Philippe Haugeard nello studio delle problematiche connesse ai temi del furto, della magia e dell’antagonismo all’autorità regale, insieme all’analisi della funzione svolta da Maugis in relazione ai suoi quattro cugini. Considerando la tripartizione funzionale delle figure di Renaut e dei suoi tre fratelli, Haugeard indica come parte integrante del “dispositivo ideologico” così generato

<sup>55</sup> BAUELLE – MICHELS, S., *La fortune de Renaut de Montauban*, cit., p. 106.

<sup>56</sup> GRISWARD, J. H., *Aymonides et Pandava: l’idéologie des trois fonctions dans Les quatre fils Aymon et le Mahabharata*, in *Essor et fortune de la chanson de geste dans l’Europe et l’Orient latin*, Actes du IX<sup>e</sup> Congrès International de la Société Rencesvals pour l’Étude des épopées romanes, Padoue-Venise, 1982, Mucchi Editore, Modena, 1984, pp. 77-85. Nel suo studio, Grisward nota diverse affinità tra la strutturazione dei legami familiari dei personaggi Renaut, Alart, Richart e Guichart del *Renaut de Montauban* e i fratelli Pandava nel *Mahabharata*, evidenziando la presenza di motivi narrativi comuni alle due opere. Renaut e i suoi tre fratelli conservano una caratterizzazione articolata su tre livelli gerarchici secondo il grado di anzianità. In questo senso, il fratello più giovane Alart rappresenta la prima funzione giuridica, Renaut la funzione guerriera mentre Richart e Guichart rappresentano ciascuno uno dei due aspetti della terza funzione produttiva, ovvero ricchezza e sessualità. Questo approccio trifunzionale è mutuato da Georges Dumézil, le cui ricerche comparative evidenziano come presso coloro che egli definisce Indoeuropei, comunità di popoli parlanti una stessa lingua dai quali sarebbero provenuti i cavalieri-migratori autori di ondate di conquista alla fine del III millennio a.C. nella regione compresa tra Carpazi e Urali, fosse presente un sistema di categorie regolatrici della struttura sociale in forma tripartita. La classificazione tripartita della società che si viene a definire distingue tre grandi classi, differenziate e gerarchizzate, in cui la collaborazione tra i diversi livelli è fondamentale per la sopravvivenza dell’intero gruppo. Le classi costituite da *preti*, *guerrieri* e *allevatori-agricoltori* rappresentano tre distinte funzioni, quella religiosa, guerriera e di sostentamento alla comunità. Cfr. DUMEZIL, G., *Mythe et épopée I*, cit.

proprio Maugis, il quale rappresenterebbe il versante per così dire magico della prima funzione<sup>57</sup>.

<sup>57</sup> HAUGEARD, P., *Le magicien voleur et le roi marchand. Essai sur le don dans Renaut de Montauban*, «Romania», 123, 2005, pp. 292-320: pp. 295-96n.

## 1.6. *Fisionomia del bon larron: funzioni e significati del furto*

Lo studio di Haugeard<sup>58</sup> arricchisce la discussione in merito a uno degli aspetti più controversi e particolarmente complessi che caratterizzano il personaggio di Maugis nel *Renaut de Montauban*, ovvero la definizione di *larron* che accompagna la sua qualifica di mago. Il furto viene studiato in stretta relazione alla magia all'interno di una problematica più vasta, quella del "dono". Quest'ultimo è considerato in una prospettiva socio-antropologica come un sistema «unique et globalisante» condizionante l'evoluzione dei rapporti tra monarchia e feudalità, in particolare in relazione alla crisi dell'istituzione regale e al suo deterioramento che emerge dalle *chanson de révolte*. Il *Renaut de Montauban* si inserisce in un raggruppamento di testi in cui il dato storico condiziona altamente i contenuti ideologici, i quali testimoniano una relazione tra l'evoluzione del genere epico a partire dal 1180 e il consolidamento del potere regale in Francia durante il regno di Filippo II Augusto tra il 1180 e il 1223. Nel *Renaut*, la crisi del mito imperiale come conseguenza dei mutati rapporti tra monarchia e feudalità si accompagna a un sentimento di profondo disincanto nei confronti della rappresentazione della figura del re. Charlemagne è l'esempio delle conseguenze negative che una cattiva gestione del potere regale può produrre in un sistema sociale ormai giunto al collasso e sul punto di esaurirsi. Considerare il problema del dono può dunque agevolare una comprensione del mutamento di rapporti e di relazioni che intercorrono tra sovrano e vassallo secondo quanto è rintracciabile all'interno delle canzoni di rivolta.

Le azioni del mago-ladro dimostrano uno stretto legame tra gli elementi della magia e del furto in contrasto all'autorità regale. Maugis, figura di supporto ai baroni rivoltosi e dunque in opposizione all'imperatore, rispecchia l'atteggiamento di un altro mago-ladro epico, Fouchier, presente nel *Girart de Roussillon*, motivo per cui Haugeard considera entrambi i maghi espressione di uno stesso prototipo<sup>59</sup>. L'analisi del personaggio di Fouchier, in relazione a Maugis, consente di individuare non solo i tratti comuni tra i due maghi-ladri, ma anche di evidenziare le differenze in termini di attributi e funzioni. Il primo elemento che distingue il *bon larron* dal ladro comune o dal brigante riguarda la designazione delle sue vittime, come già osservano Verelst<sup>60</sup> e Van Emden<sup>61</sup>. Per quanto

<sup>58</sup> HAUGEARD, P., *Le magicien voleur*, cit.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 292.

<sup>60</sup> VERELST, P., *L'enchanteur d'épopée*, cit., p. 123.

riguarda Fouchier, la scelta delle vittime non è motivata esclusivamente da ragioni economiche, ma è limitata a una categoria ben precisa e circoscritta di individui appartenenti allo stesso gruppo sociale, responsabili di un particolare tipo di comportamento che li accomuna all'interno di tale gruppo. Le vittime di Fouchier sono coloro che per avidità e cupidigia si dedicano all'accumulo di ricchezze e alla pratica dell'usura, mentre ad essere risparmiati sono viaggiatori, borghesi, artigiani e mercanti, come indicato nel *Girart de Roussillon*:

Del tresur as barons est parconers,  
De cels qu'il sat felons et userers.  
Ja non garra resclaus ne clous d'acers,  
Car plus sat d'articele ques artifers.  
Ja nen ert destorbaz nul viaders,  
Ne borgeis ne ruans ne mercaders,  
Mais lai o sat baron qui est lucrers,  
Qui a catre castels ne cin centers,  
De cel aver est danz e bobencers<sup>62</sup>.

(vv. 2116-2124)

Si può notare come la designazione delle vittime dei furti sia funzionale ad evitare di confondere Fouchier con i ladri ordinari, in modo da assegnare all'azione del furto un significativo valore morale e sociale. Il furto non è infatti finalizzato al guadagno materiale di oggetti o di denaro, ma si configura come una misura di rappresaglia contro una categoria di individui responsabili di un comportamento negativo e condannato moralmente, ovvero l'arricchimento fine a sé stesso. I membri di questa categoria si compromettono a causa dell'incedere nei vizi della cupidigia e dell'usura, considerati indegni della classe sociale aristocratica alla quale i suoi rappresentanti appartengono. Proprio questi vizi sono avvertiti dalla nobiltà feudale come caratteristiche della borghesia mercantile, guardata con ostilità e nei confronti della quale l'azione del mago non ha

<sup>61</sup> VAN EMDEN, W., *What What constitutes a "bon larron"?*, *Guillaume d'Orange and the Chanson de Geste. Essays presented to Duncan McMillan*, ed. W. Van Emden – P. E. Bennett, Reading, 1984, pp. 197-218.

<sup>62</sup> "Sa fare la sua parte con i tesori dei baroni, / di quelli che egli sa essere malvagi e usurai. / Non ci sono serrature né chiodi d'acciaio che possano metterli al sicuro, / poiché egli conosce più artifici di un mago. / Non fa torto ad alcun viaggiatore, / né borghese, villano o mercante, / ma solo laddove c'è un barone avido, / che possiede quattro o cinque castelli, / c'è il motivo per cui egli si mostra generoso." L'edizione di riferimento è *Girart de Roussillon*, a cura di HACKETT, W. M., traduzione e note di M. De Combarieu du Grès e G. Gouiran, Lettres Gothiques, Paris, 1993, vv. 2116-2124.

efficacia, o meglio, non è esplicitamente rivolta poiché la sua priorità è quella di mantenere la conservazione di un determinato ordine sociale e comportamentale, in questo caso quello rappresentato dalla feudalità aristocratica.

La tendenza a derubare esclusivamente una certa categoria di individui e a risparmiare invece i poveri è presente anche nella descrizione dell'atteggiamento di Maugis nel *Renaut de Montauban*:

9875 L

N'ot plus maistre larron à Besançon,  
Mais ainc n'embla villain vaillant l'esperon.  
Molt par fu presu Maugis, molt ot bele raison<sup>63</sup>.

Verelst evidenzia a questo punto come le vittime di Maugis siano i ricchi attaccati «pour le seul plaisir de les ridiculiser»<sup>64</sup>, con un riferimento a una sfumatura marcatamente comica propria del comportamento del mago-ladro nel *Renaut*. È interessante notare come il termine *villain*, accompagnato dall'attributo positivo *vaillant*, fornisca una precisa indicazione circa gli obiettivi dell'azione del mago. Il *villain* può essere associato alla figura del povero, nell'accezione di uomo di bassa condizione economico-sociale e dunque con un richiamo a una condizione di indigenza, ma allo stesso tempo il termine designa anche il viandante o il semplice *routier*, ovvero colui che non è nobile o cavaliere, senza riferimenti a una situazione economica particolare. In questo senso, anche Maugis, come Fouchier, attacca esclusivamente individui appartenenti a una classe sociale omogenea, quella cavalleresca, e risparmia il *villain*, colui che vive unicamente del proprio lavoro. Analizzando il significato dei ladrocinii compiuti da Fouchier nel *Girart de Roussillon*, Haugeard rileva come in questo caso non sia possibile associare un valore sovversivo al furto, che diventa piuttosto un modo per riparare a uno scandalo, «le scandale que représente le manquement à l'idéal de libéralité et de largesse sur lequel repose amplement la sociabilité aristocratique de l'époque»<sup>65</sup>. Si porta in questo modo l'attenzione su di un aspetto importante che riguarda la regolazione dei rapporti sociali nella feudalità francese

<sup>63</sup> "Non vi è più grande ladrone fino a Besançon, / al contrario non ha mai derubato un buon villano degli speroni. / Per molte cose fu prode Maugis, per molte buone ragioni."

<sup>64</sup> VERELST, P., *L'enchanteur d'épopée*, cit., p. 124.

<sup>65</sup> HAUGEARD, P., *Le magicien voleur*, cit., p. 298.

rappresentata nelle *chansons de révolte*: l'azione del mago-ladro viene considerata all'interno dell'ideologia nobiliare medievale in cui *largesse* e *libéralité*, nei rispettivi significati di generosità e munificenza, costituiscono due elementi fondamentali nonché due virtù tipiche del sovrano. Nell'individuazione delle vittime di Fouchier in baroni ricchi, potenti e avari, si profila un'opposizione tra due sistemi paralleli, complementari e al contempo antagonisti, collegati al problema della circolazione delle ricchezze e identificati da Haugeard nel dono e nello scambio commerciale. A supporto di questa interpretazione, lo studioso individua nell'elemento della *largesse* il principio dinamico della circolazione delle ricchezze all'interno dell'aristocrazia feudale in cui operano sovrano e vassallo. Il "dono", termine mutuato dall'antropologia sociale<sup>66</sup>, assume dunque le caratteristiche di un'elargizione che viene corrisposta dai più ricchi ai meno abbienti. In una simile prospettiva, la funzione della *largesse* è quella di favorire la circolazione di ricchezze secondo un flusso continuo e omogeneo. Di conseguenza, la negatività della figura del signore ricco e potente che pratica una tesaurizzazione della ricchezza blocca questo flusso dinamico dal fondamentale valore socio-economico. Questo comportamento viene giudicato negativamente, dal momento che viene percepito come contrario all'etica nobiliare feudale. Fouchier, con i suoi furti, ripristina i valori dell'ideologia aristocratica fondata sulla *largesse* e allo stesso tempo ristabilisce il flusso di ricchezze all'interno della classe cavalleresca. In tal modo, il mago svolge una funzione regolatrice, in un'ottica di attualizzazione dell'ideale aristocratico e che conferma, ancora una volta, la completa adesione da parte dell'incantatore all'ideologia di una precisa classe sociale<sup>67</sup>.

Il dono, nel contesto socio-economico così delineato, si configura come un sistema di scambio, complementare e allo stesso tempo opposto allo scambio di tipo commerciale che regola la circolazione dei beni. La differenza sostanziale tra i due sistemi consiste nella creazione di legami sociali connessi al dono, assenti invece nella dimensione mercantile a cui viene rivolta una critica esplicita nei termini di un'opposizione tra due ideologie socio-economiche e culturali in reciproco conflitto. La prospettiva antropologica in questo caso è

<sup>66</sup> Per questa tipologia di approccio, fortemente indebitato con l'antropologia sociale, si veda più in particolare lo studio di HAUGEARD, P., *L'enchantement du don. Une approche anthropologique de la largesse royale dans la littérature médiévale (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, «Cahiers de civilisation médiévale», 49, 2006, pp. 295-312.

<sup>67</sup> HAUGEARD, P., *Le magicien voleur*, cit., p. 299: "La signification profonde du vol chez ce voleur atypique est en étroit rapport avec le caractère très spécifique de ses victimes, des membres éminents de l'aristocratie féodale qui font de la richesse un usage absolument contraire à l'idéologie du groupe auquel ils appartiennent – idéologie à laquelle Fouchier adhère de toute son âme et selon laquelle la richesse a vocation à être dépensée et distribuée avec libéralité."

importante poiché permette di chiarire la natura delle relazioni sociali nell'aristocrazia feudale nei secoli XI e XII. Considerato il contesto storico e sociale così delineato, Haugeard riesce a dimostrare come il furto, in Fouchier, non assuma alcun valore sovversivo, e rappresenti, invece, proprio l'esatto contrario della sovversione, dal momento che la sua funzione primaria è proprio quella di mantenere un ordine la cui stabilità è minacciata da comportamenti di individui che non agiscono conformemente al codice feudale. L'azione del mago-ladro Fouchier è dunque finalizzata a impedire l'intrusione dell'ordine mercantile in quello aristocratico per evitare la degradazione e l'eliminazione di quest'ultimo<sup>68</sup>.

Nel *Renaut de Montauban* la negatività dell'immagine di Charlemagne denuncia una profonda crisi del mito imperiale all'interno del genere epico tra XII e XIII secolo. La rappresentazione del sovrano "mercanteggiante", colpevole di essere responsabile di quelli che Haugeard definisce «marchandages honteux»<sup>69</sup>, fornisce la misura del deterioramento dell'istituzione regale all'interno del sistema dono – scambio trattato in riferimento alla problematica della circolazione di ricchezze e beni fino a qui analizzata. Nelle richieste dell'imperatore, venute dall'odio verso il barone ribelle Renaut e Maugis, Haugeard individua un utilizzo "agonistico" del dono e dello scambio che compromette il tradizionale rapporto tra sovrano e vassallo. Charlemagne, in questo modo, è sottoposto a un processo di deterioramento della propria figura di autorità politica in stretta relazione alla crisi del genere epico<sup>70</sup>.

Tra gli episodi che consentono di osservare il comportamento dell'imperatore con i suoi vassalli *Renaut de Montauban*, quello della tentata impiccagione di Richart è sicuramente uno tra i più significativi. Charlemagne delega l'esecuzione ai suoi baroni, nonostante questi siano contrari e oppongano un deciso rifiuto ad eseguire l'ordine. La richiesta è presentata nelle forme di un servizio vassallatico dovuto al sovrano in cambio di una ricca ricompensa:

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 300.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 309.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 307: "Cette négativité de l'image de Charlemagne dans *Renaut de Montauban* relève d'une crise du mythe impérial dans le genre épique au tournant du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle [...] en faisant du don et de l'échange un usage ouvertement agonistique, Charlemagne rompt l'enchantement relationnel qui recouvre normalement, au point de le dissimuler presque complètement, le rapport de domination et soumission que représentent objectivement l'exercice de l'autorité royale et l'exécution du service vassalique."



9312 *D*

“Je vos dorrai Anjou se Richart me pendez”<sup>71</sup>.

9278 *D*

“Or me pendez Richart le fiz du viel Aymon,

Et je vos en dorrai la cité d’Avalon”<sup>72</sup>.

La richiesta dell’imperatore è formulata secondo una logica dello scambio: la concessione del dono, ovvero la ricompensa in territori e città, è subordinata all’esecuzione della prestazione sollecitata, dato che permette di notare chiaramente come Charlemagne mercanteggi i servizi dei propri vassalli. Anche nell’episodio del torneo organizzato dall’imperatore per trovare un cavallo a Roland all’altezza delle qualità del magico Bayard si assiste a un comportamento analogo da parte del sovrano, accusato dallo stesso Renaut di comportarsi come un mercante. Dopo aver vinto il torneo grazie a un incantesimo di Maugis, Renaut si impadronisce della corona imperiale. L’imperatore ne chiede la restituzione e in cambio promette una notevole quantità di denaro. L’uso che viene fatto del dono e dello scambio assume così quel valore definito “agonistico” da Haugeard. Charlemagne chiede incessantemente che gli sia consegnato Maugis in cambio della riconciliazione con i baroni ribelli. In questo genere di richiesta è possibile osservare come il mago sia considerato a tutti gli effetti una merce di scambio, mentre la pace viene presentata come il “dono” corrispondente.

Se si considera il primo episodio in cui Maugis fa la sua comparsa nel *Renaut*, in occasione del furto del tesoro di Charlemagne conservato ad Orléans e consegnato ai cugini, si può notare come la funzione del *larron* sia di tipo ausiliario nei confronti dei baroni ribelli. Ma nel furto del tesoro dell’imperatore è presente un significato ben più profondo: l’associazione al personaggio del mago di quella funzione tipica del sovrano che consiste nel *donner* e *dépenser* beni al vassallo. L’antagonismo viscerale tra Charlemagne e Maugis è così spiegato all’interno della prospettiva del dono mutuata dall’antropologia sociale, nel quadro di una sostituzione delle prerogative che normalmente sono associate alla figura del sovrano e che ora risultano deteriorate. A differenza di Fouchier, il furto compiuto da Maugis assume una funzione decisamente sovversiva che destabilizza un intero ordine di rapporti feudali. A questo proposito Haugeard chiarisce meglio la funzione dei furti di Maugis:

<sup>71</sup> “Vi donerò in feudo l’Angiò se per me impiccherete Richart.”

<sup>72</sup> “Ora impiccate per me Richart il figlio del vecchio Aimone, / ed in cambio vi farò dono della città di Avalon.”

“Le vol n’est donc pas un moyen d’action parmi d’autres dont disposerait le magicien épique contre ses différents ennemis et qu’il utiliserait au gré des circonstances ou selon les besoins du moment; le vol remplit une fonction de *réaction* ou de *réparation*, dans laquelle réside sa signification: Maugis, qui ne vole que pour donner à son tour, supplée Charlemagne dans une fonction de donateur qu’il ne remplit plus (et qu’il interdit à qui ce soit de remplir), ou bien, plus largement, il tente de rétablir, au profit du héros, une réciprocité positive de l’échange avec le souverain, condition nécessaire à une possible nouvelle harmonie des relations entre les deux principaux protagonistes du conflit”<sup>73</sup>.

L’azione sovversiva di Maugis è dunque finalizzata, in ultima istanza, a raggiungere una riconciliazione tra i personaggi di Charlemagne e Renaut, non solo in termini narrativi ma anche a livello ideologico di rapporti sociali che intervengono tra sovrano e vassallo in un momento storico, come si è visto, caratterizzato da una profonda crisi dell’istituzione politica e quindi del sistema di relazioni ad essa collegato.

<sup>73</sup> HAUGEARD, P., *Le magicien voleur*, cit., pp. 318-319.

## II

### Da Maugis a Malagigi: il mago-ladro nei cantari cavallereschi

Lo studio di Maugis d'Aigremont ha permesso di individuare le principali funzioni del personaggio nelle *chansons de geste* e i significati dell'azione del *magicien voleur*. Ha assunto un particolare rilievo la funzione politica del personaggio, inserito in un sistema di relazioni sociali e ideologiche dal quale sono emersi i significati profondi del ruolo di Maugis nei testi epici.

L'analisi del rapporto tra il Maugis "epico" e il Malagigi della tradizione cavalleresca italiana permette di individuare ulteriori tratti distintivi e caratteristiche – alcune delle quali si riveleranno permanenti - di un personaggio soggetto a una molteplicità di interpretazioni. È possibile osservare un'evoluzione del mago nella letteratura cavalleresca italiana e i cantari di argomento carolingio rappresentano uno dei primi punti di contatto tra le due tradizioni letterarie. In un simile contesto, l'analisi del personaggio "erede" italiano del mago-ladro francese può essere svolta sia da un punto di vista tematico, relativo al tema del mago-ladro trasposto in ambito di tradizione italiana, che testuale, riguardante il confronto tra testi francesi e italiani. Già Orietta Pasotti, nel suo studio volto a fornire un profilo sintetico di Malagigi nella tradizione cavalleresca italiana<sup>74</sup>, nota il particolare interesse suscitato dal mago in merito all'aspetto del meraviglioso di carattere magico all'interno di cantari e poemi cavallereschi italiani. Tuttavia non sono molti gli studi che recentemente si sono occupati più ampiamente di questo tipo di personaggio e delle problematiche ad esso connesse<sup>75</sup>.

La presenza di Maugis e del tema del mago-ladro in diverse tradizioni letterarie<sup>76</sup> testimonia non solo la sua fortuna di personaggio letterario ma anche la sua complessità

<sup>74</sup> PASOTTI, O., *Dai cantari ai poemi cavallereschi: prestigio e crisi del mago Malagigi*, «La Rassegna della letteratura italiana», serie 8, vol. 95, 1991, pp. 39-48.

<sup>75</sup> Si ricorda in particolare lo studio di GUGENHEIM, S., *Il Mago Malagigi. Saggio per uno studio sopra la figura del mago nella letteratura cavalleresca italiana*. L'Educazione Moderna, Milano, 1910, in cui si procede a una rassegna delle principali caratteristiche del personaggio di Malagigi dalle sue origini nell'epica francese fino ai suoi esiti nel poema cavalleresco italiano. Il saggio è in alcuni luoghi impreciso, in particolare per quanto riguarda la definizione degli specifici attributi del personaggio del mago-ladro all'interno della *chanson de geste*. Tuttavia, è uno studio utile ad offrire una prima panoramica dell'evoluzione di Malagigi nella letteratura cavalleresca italiana, trattando i principali autori e poemi della tradizione.

<sup>76</sup> La popolarità della *Geste de Montauban* è attestata anche nella tradizione letteraria olandese medievale, nella quale il *Renaut de Montauban* e il *Maugis d'Aigremont* conoscono un adattamento molto libero, quasi

all'interno di una categoria, quella dei maghi-ladri epici, che come si è visto ha occupato uno spazio di rilievo nel dibattito circa l'evoluzione o, a seconda di certe posizioni critiche<sup>77</sup>, degradazione del genere letterario. Lo studio del personaggio di Malagigi nella prima fase della sua ricezione italiana, ovvero nei cantari cavallereschi in ottava rima, consente di rilevare come l'introduzione della figura del mago nel genere canterino risenta di mutate prospettive socio-culturali che condizionano la percezione della magia in maniera differente rispetto a quanto osservato nella tradizione francese. Il Malagigi italiano assume una caratterizzazione che, pur mantenendo molti degli attributi sviluppati in area epica, presenta nuovi elementi e differenti connotazioni. L'incantatore viene rappresentato come un personaggio dotato di speciali abilità magiche e risulta ridimensionata la sua natura più autenticamente "feudale". Il mago ha ora la particolare facoltà di evocare demoni e creature sovranaturali e non è soggetto, ancora per il momento, a una connotazione negativa o marcatamente antireligiosa correlata all'utilizzo di una magia di tipo demoniaco. Pasotti individua un processo evolutivo "discendente" che interessa il personaggio di Malagigi, risultato di un mutamento della mentalità di una nuova epoca<sup>78</sup>. In questa prospettiva, la magia è considerata positivamente e non come manifestazione di un'arte diabolica.

Le risorse espressive e narrative per la tradizione letteraria trecentesca, in particolare a partire da metà del XIV secolo, risultano aumentate e permeabili a materiali letterari

un rimaneggiamento, nelle forme del *Renoud van Montalbaen* e del *Madelgijs*. La tradizione manoscritta neerlandese, che risulta nel complesso frammentaria e dunque incompleta, presenta una versione integrale delle due *chansons* di cui l'Universität Bibliothek di Heidelberg conserva le traduzioni manoscritte in alto-tedesco medio, datate alla seconda metà del XV secolo. Per gli studi condotti in merito si rimanda ai lavori di DUIJVESTIJN, B. T., *Le personnage de Maugis dans la tradition littéraire manuscrite néerlandaise*, in *Au carrefour des routes d'Europe: la chanson de geste*. Tome I. X<sup>e</sup> congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Strasbourg, 1985, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, «Senefiance», 20, 1987, p. 461-472; *Der deutsche und der niederländische Malagis. Eine vergleichende Studie*, Gent, 1985, 2 t. e di SPIJKER, I., *L'attitude à l'égard de Charlemagne dans le Renout van Montalbaen*, in *Au carrefour des routes d'Europe: la chanson de geste*. Tome II, X<sup>e</sup> Congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Strasbourg, 1985, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, «Senefiance», 21, 1987, pp. 999-1016.

<sup>77</sup> La presenza del mago-ladro nelle *chansons de geste* è stata spesso oggetto di valutazioni negative per quanto riguarda l'introduzione dell'aspetto del meraviglioso, considerato elemento degenerativo dell'epica medievale francese. A tal riguardo si veda in particolare il già citato GAUTIER, L., *Les épopées françaises*, cit., p. 208. Tuttavia, altri studiosi, tra cui Castets, Bédier, Calin e Verelst, hanno definito la presenza del personaggio del mago-ladro, e in particolare di Maugis, non solo pienamente compatibile e integrata nel racconto epico ma anche un elemento fondamentale nella struttura narrativa della *chanson*. Cfr. CASTETS, F., *Recherches sur les rapports des chansons de geste et de l'épopée chevaleresque italienne*, Maisonneuve-Leclerc, Paris, 1887; BÉDIER, J., *Legendes épiques, Recherches sur la formation des chansons de geste*, Champion, Paris, 1926-1929; CALIN, W., *The Old French epic of revolt, Raoul de Cambrai, Renaut de Montauban and Gormond et Isembart*, Droz, Genève, 1962; VERELST, P., *L'enchanteur d'épopée. Prolégomènes à une étude sur Maugis*, «Romanica Gandensia», 16, 1976.

<sup>78</sup> PASOTTI, O., *Dai cantari ai poemi cavallereschi*, cit., p. 39.

provenienti da tradizioni diverse, in questo caso da quella epica francese. Come è noto, all'interno dei testi cavallereschi italiani è presente un vasto impiego di temi e motivi mutuati da entrambe le *matière de Bretagne* e *matière de France*, ovvero di elementi codificati in ambito di tradizione letteraria francese afferenti al ciclo bretone e a quello carolingio. Anche Merlino è un personaggio dotato di poteri magici, espressione di una magia positiva che è parte integrante di quella modulazione del meraviglioso che tanta fortuna avrà fino ai massimi rappresentanti del genere cavalleresco italiano, Matteo Maria Boiardo e Ludovico Ariosto. La differenza sostanziale tra Merlino e Malagigi è dovuta alla provenienza dei due maghi da due tradizioni letterarie distinte, nelle quali i due personaggi svolgono ruoli e funzioni differenti. Sebbene, infatti, Merlino sia a più riprese figura di rilievo e di costante riferimento nel poema cavalleresco italiano, è Malagigi a presentare elementi di particolarità – e aggiungerei di maggiore problematicità – che contribuiscono a renderlo un personaggio dalla definizione non sempre ortodossa e stabile. Ciò è motivato proprio dalle sue caratteristiche originarie, sviluppate nell'epica francese e poi mutate nel corso della sua rielaborazione e del suo riadattamento al differente contesto culturale e letterario italiano. Un'analisi preliminare delle funzioni di Malagigi nei cantari permette di constatare come alcune di esse risultino eliminate o ridimensionate, ad esempio quella legata al furto e al valore simbolico ad esso attribuito nelle *chansons* francesi, con le relative implicazioni di ordine ideologico. Malagigi è sempre ladro, commette furti e molti di essi sono rivolti a Carlo Magno, ma, come si vedrà, risultano a volte una semplice reminiscenza di un antico ruolo epico del personaggio, oppure cambiano completamente significato, privati di quel valore sovversivo e destabilizzante l'ordine politico-ideologico riscontrato nel *Renaut de Montauban*. In questo senso, viene lasciato maggiore spazio a episodi di furti privi di valore simbolico e che talvolta producono effetti apertamente comici. Il nuovo ruolo del mago, in contatto comico con i demoni che frequentemente evoca, può rispondere a uno spostamento della valenza critica e politica del personaggio all'interno di una nuova dimensione del potere. La magia, dunque, non è solo un dispositivo per incrinare un ordine di rapporti e di valori ad esso connessi in un sistema di conflittualità ideologica, ma può essere anche una risorsa per costruire una particolare figura di personaggio che interviene, a più livelli, nella strutturazione del racconto cavalleresco interagendo con gli altri personaggi della tradizione. In questa prospettiva, assumerà una grande importanza il rapporto tra la figura del mago e il sistema di motivi narrativi fondamentali connessi al poema cavalleresco italiano, in particolare il meraviglioso.

## 2.1. *I Cantari di Rinaldo da Montalbano*

Lo studio di Malagigi nei *Cantari di Rinaldo da Monte Albano* offre l'occasione di rilevare non solo la trasposizione in ambito letterario italiano di materiali narrativi già ampiamente consolidati oltralpe, ma, a riprova della diffusione della storia rinaldiana in Italia, anche la permanenza e lo spostamento rispetto al modello degli elementi costitutivi ed evolutivi del personaggio erede italiano del Maugis epico.

L'importanza dei *Cantari di Rinaldo* nella tradizione cavalleresca italiana veniva già evidenziata da Pio Rajna<sup>79</sup>, il quale identificava in questo testo la fase iniziale della costituzione di un nucleo narrativo rinaldiano che grande influenza ha poi avuto su autori e opere successive. Definire la figura e la fisionomia di Malagigi conduce inevitabilmente a considerare il problema delle modalità di trasmissione e ricezione della materia epica francese in area italiana<sup>80</sup>. A tal riguardo, Rajna per primo ha ipotizzato una derivazione delle due versioni italiane della *chanson* di *Renaut de Montauban*, una in prosa e una in ottava rima, non direttamente da un testo francese ma da un poema francoitaliano. Tale ipotesi, tuttavia, non ha permesso di riscontrare elementi sufficientemente convincenti utili a consentire il suo consolidamento, anche a causa dell'assenza di manoscritti di questo presunto testo-tramite francoitaliano, come dimostrato dalle indagini condotte da altri studiosi che si sono occupati della tradizione rinaldiana, in particolare Florence Callu Turiaf<sup>81</sup> ed Elio Melli<sup>82</sup>, al quale si deve l'edizione critica dei *Cantari* ad oggi disponibile<sup>83</sup>.

<sup>79</sup> RAJNA, P., *Rinaldo da Montalbano*, in *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, a c. di G. Lucchini, Centro Studi Pio Rajna, Salerno Editrice, Roma, 1998, pp. 107-108.

<sup>80</sup> Diversi studiosi, tra cui Callu-Turiaf, conducendo studi e comparazioni circa l'onomastica dei personaggi hanno dimostrato una certa prudenza nell'ipotizzare una trasmissione orale della *chanson* di *Renaut de Montauban* in epoca antecedente al XIII secolo. Cfr. CALLU-TURIAF, F. *Recherches sur une version italienne de Renaut de Montauban*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome», 76, 1964, pp. 527-554; 77, 1965, pp. 249-275.

<sup>81</sup> CALLU-TURIAF, F., *Notes sur une version disparue de la chanson de Renaut de Montauban en franco-italien*, «Le Moyen Âge», 68, 1962, pp. 125-136; EAD., *Recherches sur une version italienne de Renaut de Montauban*, cit.

<sup>82</sup> MELLI, E., *Estratti di un perduto codice del Rinaldo da Montalbano in un manoscritto autografo di Leonardo Salviati*, «Convivium», 29, 1961, pp. 326-334; ID., *Rapporti tra le versioni rimate del Renaut de Montauban e il Rinaldo in versi del manoscritto palatino 364*, «Giornale storico della letteratura italiana», 141, 1964, pp. 369-389; ID., *I Cantari di Rinaldo e l'epica francese*, «Atti dell'Accademia delle scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di scienze morali. Rendiconti», 58, 1970, pp. 102-156; ID., *A proposito dei Cantari di Rinaldo da Monte Albano*, «Studi e problemi di critica testuale», 8, 1974, pp. 73-81; ID., *L'elemento storico nel Renaut de Montauban*, Atti dell'Accademia delle scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di scienze morali. Rendiconti, 74, 1975-76, pp. 349-371; ID., *A proposito di una raccolta di studi sul Renaut de Montauban*, «Francofonia», 2, 1982, pp. 119-130.

<sup>83</sup> MELLI, E., *I Cantari di Rinaldo da Monte Albano*, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1973.

I *Cantari di Rinaldo da Montalbano*, databili alla seconda metà del XIV secolo<sup>84</sup> e contenuti nel manoscritto Palatino 364 conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, presentano gli esiti di chiare influenze e di sostanziali rimaneggiamenti di testi francesi, in particolare individuabili in tre *chansons*: il *Beuves d'Aigremont*, il quale, dopo le valide e convincenti argomentazioni di Thomas<sup>85</sup>, è ormai considerato prologo del *Renaut de Montauban*, il *Maugis d'Aigremont* e il *Renaut de Montauban*. Questi testi intervengono nella costituzione del racconto rinaldiano a diversi livelli e dimostrano un rapporto di influenza che diventa talvolta vera e propria opera di trascrizione pressoché fedele da parte del rimaneggiatore italiano, il quale doveva attingere la sua materia da diverse redazioni in versi delle *chansons* di riferimento. Il racconto del *Renaut de Montauban* presenta differenze anche significative nelle versioni francesi in rima, con variazioni non solo a livello di sequenze narrative ma anche riguardanti la caratterizzazione dei personaggi. Nei *Cantari di Rinaldo* l'autore italiano, impiegando le modalità dell'esecuzione canterina tipica del Trecento e gli schemi formulari funzionali all'autenticazione della storia narrata<sup>86</sup>, dichiara di seguire un modello che intende rendere più fruibile dal pubblico, attuando in questo modo un'operazione di sintesi e fusione di diversi episodi e sequenze narrative. Tali riferimenti sono rintracciabili direttamente nelle ottave del testo palatino<sup>87</sup>, in cui l'autore italiano fornisce chiaramente l'indicazione di riferirsi a un modello in versi:

Questa dama che fu tanto felice  
era suora carnale al re Ivone:  
bella, savia, leggiadra il cantar dice;

[XX, 14]

che la mia mente, che a rimar ritorna  
la bella storia che io ho volgarizzata.

[XVII, 1]

Gli stromenti cominciano a sonare

<sup>84</sup> RAJNA, P., *Rinaldo da Montalbano*, cit., p. 141.

<sup>85</sup> THOMAS, J., *L'épisode ardennais de Renaut de Montauban*, cit., pp. 143-45.

<sup>86</sup> CABANI, C., *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Pacini-Fazzi, Lucca, 1988.

<sup>87</sup> L'edizione di riferimento del testo è quella a cura di MELLI, E., *I Cantari di Rinaldo da Monte Albano*, ed. cit.

secondo che il cantar dice per rima.

[XXIX, 40]

I *Cantari*, dunque, risultano una creazione non originale ma derivata da materiali precostituiti, pertanto la comparazione tra il testo conservato nel manoscritto palatino e le versioni rimate del *Renaut de Montauban* riveste una grande importanza per la determinazione della gestione e selezione delle fonti da parte del rimaneggiatore italiano. Diversi studiosi si sono occupati dell'analisi di questi rapporti, considerando di volta in volta le relazioni intercorrenti sia tra le versioni rimate francesi sia i contatti tra queste e il manoscritto palatino. Il codice marciano Fr. 16 conservato presso la Biblioteca Marciana di Venezia<sup>88</sup>, confrontato con il codice palatino, presenta una sostanziale concordanza con le redazioni dei manoscritti di Parigi del *Renaut de Montauban* (fr. 775 e fr. 766 della Bibliothèque Nationale française di Parigi, siglati rispettivamente C e N), anche nella narrazione di due episodi che non trovano riscontro nel testo italiano, ovvero la prigionia e la successiva liberazione dei fratelli di Renaut per intervento di Maugis e il rapimento del figlio dell'imperatore sempre ad opera del mago. Il manoscritto palatino, che offre una versione mista di cui non si riconosce il modello immediato, non fa cenno di questi episodi e fornisce in tal modo un'indicazione circa la volontà da parte dell'autore italiano di limitare e contenere il ruolo di Malagigi nello sviluppo di determinate sequenze narrative. Melli, considerando la tradizione manoscritta del *Renaut de Montauban* nel suo complesso e conducendo l'operazione di collazione dei manoscritti relativamente all'episodio ardennese<sup>89</sup>, isola un gruppo fondamentale di tre testimoni dai quali l'autore dei *Cantari* potrebbe aver attinto la sua materia. In tale operazione, Melli assume come riferimento principale il manoscritto Douce 121 (D) conservato presso la Bodleian Library di Oxford, versione più antica del *Renaut* e che dunque risulta più vicina all'archetipo, e amplia poi l'indagine ad altri due manoscritti che influenzano il testo palatino, il manoscritto 2.0.5. (P) del Peterhouse College di Cambridge e il manoscritto 2290 (A) della Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi. Questi rilievi assumono una particolare importanza se si considera l'analisi della tradizione manoscritta del *Renaut de Montauban* condotta da Verelst circa il

<sup>88</sup> Il codice marciano Fr. 16 (siglato V) conserva una versione rimata del *Renaut de Montauban* risalente alla metà del XIV secolo. Il testimone si presenta mutilo e la narrazione si interrompe nel momento in cui Renaut, scelto come capo dei cristiani in Palestina, ingaggia un combattimento con i Saraceni. Per il suo studio si rimanda al lavoro di BISSON, S., *Il fondo francese della Biblioteca Marciana di Venezia*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2008.

<sup>89</sup> Episodio relativo alla fuga nella foresta delle Ardenne di Renaut e i suoi fratelli in seguito all'uccisione di Bertholais, nipote di Carlo Magno, ad opera di Renaut durante la partita a scacchi, la *querelle des échecs*.



ruolo assunto da Maugis nelle diverse versioni della *chanson*. Lo studioso individua due gruppi di manoscritti in cui l'azione e gli attributi del personaggio registrano variazioni talvolta anche eclatanti<sup>90</sup>. Il testo palatino risente dell'influsso di testimoni appartenenti ad entrambi i gruppi e presenta di conseguenza una commistione di diversi elementi, caratterizzanti anche il ruolo e l'azione di Malagigi nel racconto dei *Cantari*, in particolare per quanto riguarda la funzione ausiliaria nei confronti di Rinaldo e l'innescò di procedimenti comici volti a ridicolizzare il sovrano.

<sup>90</sup> Come si è visto, Verelst, studiando il ruolo di Maugis nel *Renaut de Montauban*, isola due famiglie di manoscritti, DVCN e OPM AHL, in cui rileva diverse caratterizzazioni del personaggio a livello narrativo e tematico. Si rimanda alle considerazioni di Verelst in merito alla variazione degli attributi e del comportamento di Maugis nelle redazioni in versi del *Renaut de Montauban* e alla relativa distinzione tra le due famiglie di manoscritti, cfr. n. 31.

## 2.2. *Malagigi nei Cantari di Rinaldo e i rapporti con le chansons de geste*

Strutturalmente, i *Cantari* si possono dividere in tre parti, ognuna delle quali presenta materiali desunti da testi francesi. Più in particolare, il *Beuves d'Aigremont*, che come è stato già notato è considerato prologo del *Renaut*, influenza i primi nove cantari, nei quali sono narrate le ambascerie condotte da Inorante e Alorino - Enguerrans e Lohier nel testo francese – presso la corte del duca Buovo; segue quindi una sezione centrale, compresa tra i cantari X e XIV, nella quale vengono narrate le avventure di Rinaldo in Oriente e in cui si distingue una particolare inclinazione per il meraviglioso nelle forme della presentazione di creature come giganti e nani, a dimostrazione di una generale propensione al racconto avventuroso tipica del gusto bretone. Questa sezione permette di rilevare un dato di originalità del testo italiano rispetto alla fonte francese, come viene opportunamente segnalato da Nicoletta Marcelli:

“L’importanza di questa sezione dei *Cantari* è data, oltre che dal contenuto dei vari episodi, che si configurano come la ripetizione di un unico *topos* – quello dello scontro del campione cristiano con il gigante pagano (del resto presente anche in altri testi cavallereschi) -, anche dal fatto che tali nuclei narrativi costituiscono un’innovazione dell’opera italiana rispetto al modello francese”<sup>91</sup>.

Dal cantare XV fino al conclusivo XLI il *Renaut de Montauban* viene seguito pressoché fedelmente, con spostamenti minimi e con una sostanziale concordanza di schemi narrativi come rilevato da Antonio Pasqualino<sup>92</sup>.

L’influenza della *chanson* di *Maugis d'Aigremont* sui *Cantari* è forse quella più interessante e si manifesta prevalentemente in tre luoghi: la nascita e l’infanzia di Malagigi, il ritrovamento e conseguente riconoscimento del fratello gemello Viviano ed infine il travestimento di Malagigi in cardinale. Dal confronto di questi episodi nella *chanson* e nei *Cantari* si può ben notare la misura dell’incidenza del testo francese su quello italiano.

<sup>91</sup> MARCELLI, N., *Per un’interpretazione allegorico-morale dei Cantari di Rinaldo da Monte Albano*, «Interpres», 18, 1999, p. 15.

<sup>92</sup> PASQUALINO, A., *Dama Rovenza dal Martello e la leggenda di Rinaldo da Montalbano*, in *I Cantari. Struttura e tradizione*, Atti del Convegno Internazionale di Montréal, 19-20 marzo 1981, a cura di M. Bendinelli-Predelli e M. Picone, Olschki, Firenze, 1984, p. 186.

Il personaggio di Malagigi viene introdotto nelle ultime ottave del cantare I:

Or vo' di Malagigi un pogo dire  
come menò il buon destrier Baiardo  
e l'arme che fu di tanto disire  
onde Rinaldo [ne] fu molto gagliardo.  
Non so, signor, se avete udito dire  
di Malagigi come fu truffardo,  
benché fu cavalier di gran possanza  
savio ed ardito di gra' nominanza.

[In] Poghe parole vi voglio contare,  
chi fu Malgigi donde e come nato.  
So ben ch'avete udito nominare  
Buo'[vo] d'Agrismonte il duca pregiato:  
non potendo niun figlio acquistare,  
a Santo Giâme si fu inviato  
d'andare alla sua casa a divozione,  
s'aver potesse figlia ovver garzone.

Sì come piacque allo verace Iddio  
la donna in due figliuoli ingravidava.  
Di botto il duca Buovo si partìo  
colla sua donna: a San Giâme andava;  
<e> nove mesi in quel tempo compìo,  
ond'ella in due figliuol si disserava  
entro d'una gran selva della Spagna  
ed ivi fermò tutta sua compagna.

[I, 38-40]

Le ottave riportate descrivono i principali attributi di Malagigi, il quale fornisce a Rinaldo il cavallo magico Baiardo e le armi incantate e svolge così una funzione associabile a quella di un aiutante magico. Vi è inoltre il riferimento al suo essere

*truffardo*, una delle caratteristiche preminenti del personaggio ingannatore già rilevata nelle *chansons*. Ma vi è un ulteriore dettaglio non trascurabile, ovvero la definizione di Malagigi come *cavalier di gran possanza* che conferma la statura tutta umana prima ancora che sovranaturale dell'incantatore. Viene quindi introdotta la storia della nascita di Malagigi che ricalca, con alcune differenze, quella narrata nel *Maugis d'Aigremont*. L'origine del nome, attribuitogli dalla fata Oriande nella *chanson* e dalla regina di Belfiore nei *Cantari*, trova un riscontro nel cantare II, dove il nome di Maugis e Malagigi viene giustificato dalla modalità e dalle circostanze in cui egli viene trovato e quindi preso in custodia:

Por ce que l'ont trové el bois à la verdor  
O les bestes sauvages gisant à grant paor,  
Li mist à non Maugis, puis ne li failli jor<sup>93</sup>.

Perché ella lo trovò sì mal giacere,  
li fu Mal[a]gigi suo nome piacere.

[II, 8: 1-2]

Nel testo francese la nascita di Maugis ha luogo in un momento di ordinari festeggiamenti alla corte del duca Beuves, mentre nei *Cantari* si colloca dopo il ritorno di Buovo e della moglie da un pellegrinaggio a S. Giacomo di Compostela, evento che indica simbolicamente una componente religiosa e devota assente nel testo francese.

L'ambientazione dell'infanzia di Malagigi e di suo fratello gemello Viviano in Spagna e non in Sicilia ha indotto Rajna a considerare come fonte della versione italiana non il *Maugis d'Aigremont* ma un altro testo più antico. Lo studioso riteneva infatti inverosimile la volontà da parte dell'autore italiano di collocare la vicenda in un paese straniero e diverso da quello indicato nel testo francese originario<sup>94</sup>. A sostegno della sua ipotesi, Rajna si soffermava sulla forma del nome Malagigi e la confrontava con quella francese Maugis, la quale indicava la creazione non italiana del personaggio. Rajna

<sup>93</sup> VERNAY, P., *Maugis d'Aigremont: chanson de geste, édition critique avec introduction, notes et glossaire*, Francke, Bern, 1980, vv. 585-87.

<sup>94</sup> RAJNA, P., *Rinaldo da Montalbano*, cit., p. 114.

aggiungeva anche una considerazione sull'assenza delle avventure amorose di Maugis nel testo italiano, a riprova della provenienza dei *Cantari* da un testo precedente al *Maugis d'Aigremont*. L'interpretazione di Rajna è stata tuttavia messa in discussione da Castets, il quale, ritenendo non particolarmente significativo il riferimento all'ambientazione geografica della narrazione dell'infanzia del personaggio ai fini dell'identificazione di una diversa fonte del testo italiano, imputava le differenze tra i due testi alla volontà dell'autore italiano di elaborare liberamente il materiale narrativo francese originario:

“J'explique ces différences uniquement par la manière dont l'auteur a compris son sujet; il a voulu écrire à nouveau l'histoire des Fils Aymon, modifiant, ajoutant, supprimant. Pour donner plus d'unité au commencement de sa narration, il ne sépare pas les deux enfants, fait d'Oriande la sœur d'Aquilant; au lieu de Monbranc et de Rochefflor, il imagine Belfiore. La scène est en Espagne, lien ordinaire des guerres entre Sarrasins et chrétiens. Dans le *Rinaldo* en vers, la guerre des Sesnes, racontée dans le *Renaut de Montauban*, devient une invasion des Sarrasins et n'est reconnaissable qu'au nom de Scrofaldo (Escorfaut)”<sup>95</sup>.

Tra gli elementi che maggiormente caratterizzano il mago-ladro, quello del travestimento viene conservato anche nella versione italiana, mantenendosi aderente al modello iniziale. L'episodio di Malagigi travestito da cardinale, che nel *Maugis d'Aigremont*<sup>96</sup>, da cui è mutuato, si esaurisce nella semplice beffa dell'imperatore, assume un'importanza del tutto nuova e risolutiva nei *Cantari*, in cui il mago inganna il sovrano per mezzo di una falsa scomunica papale con lo scopo di far cessare l'assedio di Ronsiglione e si arricchisce di toni originali<sup>97</sup>:

Giunto il re Carlo intorno a Ronsiglione,  
prima che il campo fosse stabilito,

<sup>95</sup> CASTETS, F., *Recherches sur les rapports des chansons de geste et de l'épopée chevaleresque italienne*, Maisonneuve – Leclerc, Paris 1887, pp. 197-98.

<sup>96</sup> *Maugis d'Aigremont*, ed. cit., l. CXXV.

<sup>97</sup> In merito a questo episodio, Maria Bordinelli Predelli osserva come il motivo del travestimento in una figura di alta dignità religiosa venga ripreso anche nel cantare di *Madonna Leonessa* di Antonio Pucci, in cui il personaggio viene presentato travestito da Salomone e, come Malagigi, accompagnato da un seguito di chierici. La studiosa, in questo modo, rileva nei *Cantari di Rinaldo* e nel cantare pucciano il carattere di persistenza del motivo e la sua derivazione da una fonte comune francese. Cfr. BORDINELLI PREDELLI, M., *L'immaginario romanzesco (e non) del Madonna Leonessa*, in *Firenze alla vigilia del Rinascimento: Antonio Pucci e i suoi contemporanei*, Atti del Convegno di Montréal, 22-23 ottobre 2004, Cadmo, Firenze, 2006, p. 27.

Rinaldo e Malagigi, pro' barone,  
Viviano e Duodo, e Girardo gradito  
fêro armar dentro tutte le persone;  
di uscir fòr dilib[e]raro il partito  
ed assalire l'oste del re Carlo;  
l'un più che l'altro avia voglia di farlo.

Carlo venìa colle suo schiere fatte,  
armati e provveduti da battaglia,  
ché ben pensaron che le genti adatte  
uscirebber coi loro alla berzaglia.  
Di fuora uscîr color che ben combatte,  
Malagì[gi] e i suoi, che erano di gran vaglia,  
e senza fare schiere percotiano  
sopra color che con Carlo veniano.

Non si vide giammai più cruda guerra;  
Rinaldo, con sua gente salda e grossa,  
e Malagigi, ognun di lor si serra,  
e Viviano e i fratei, colla lor possa;  
e que' di Gan fortemente s'inserra,  
ché volentier l'avrien mangiate l'ossa.  
Per far vendetta ognun sopra lor prieme,  
e Carlo e i pieri e la lor gente insieme.

Chi avesse veduto il pro' Rinaldo  
sopra Baiardo, colla lancia bassa,  
e Alardo, e Guicciardo allegro e baldo!  
E Ricciardetto ognun tra lor trapassa.  
I traditor v'eran con sì gran caldo  
che a più di mille fu la vita cassa.  
Tra l'una parte e l'altra di ciascuno  
lieto e contento non ne fu nessuno.  
Più tempo stette Carlo intorno a 'ssedio;  
ogni dì que' di dentro uscivan fòre.

Carlo vèr lor pensa ogni dì rimedio,  
ogni dì più ne muovon con dolore.  
Malagì[gi], per cavarli di tal tedio,  
pensò di fare a Carlo imperadore  
un bello inganno per aver la pace.  
Udite ciò che Malagigi face.

In Ronsiglion si vede con gran gente,  
ed avevan gran car di vettovaglia;  
Malagì[gi] li chiamò comunal[e]mente:  
«Signor, io vi vo' trar[re] di tal travaglia;  
nissun si muova di quinci niente.  
Dove io mi vada, a voi non ne caglia:  
in pochi giorni io sarò qui da voi».  
Ciascun contento fu de' pensier suoi.

Di notte si partì tutto soletto,  
e camminando fe' per suo sapere  
(non so veder com'e' misse in assetto),  
che preti e cappellan fece venire.  
Tutti eran di quel popol maladetto  
famigli e fanti, tutti ad un vestire;  
e sé medes[i]mo si fe' cardinale  
che mai più proprio non si vide o tale,

e per la Francia va scomunicando,  
come legato, città e castella.

La cherceria l'andava domandando,  
che incontra se gli fan per ogni serra  
con croce e con reliquie, alto cantando.  
Ed el rispuose: «Carlo fa la guerra  
con gran poder sovra de' suoi Cristiani,  
quando el la debbe far sopra i Pagani;

onde che il papa l'ha scomunicato».

E tanto andò che a Parigi fu giunto.  
Alla reina fu di ciò contato,  
e ch'è gran gente seco, senza conto.  
Sonando le campane in ogni lato,  
la cherceria, parati a tutto punto,  
l'andavan per la via seguitando;  
tutto el popul s'andava segnando.

A Carlo fu mandata la imbasciata  
per la reina infino a Ronsiglione:  
che 'l papa con sua gente chericata  
sovra di lui fa tale scomunione.  
Malagì[gi] cardinal non fe' posata;  
a Ronsiglion n'andò al re Carlone.  
Ma prima che el giugnesse, fu più cose  
e gran battaglie scure e dolorose.

Trovossi un dì di fuori il pro' Viviano  
in una scaramuccia combattendo,  
che tanti fûr quella gente di Gano  
sovra di lor, che ognuno il va ferendo;  
sua gente era ricolta, e lui lasciàno,e,  
e non s'accorsor di cotale offendo:  
che il buon destrier li fu morto di sotto,  
e tanti fûr che l'ucciser di botto.

Diciàn del pro' Malagigi che viene  
nell'oste a Carlo come cardinale.  
Sentendo Carlo che del viene a séne  
andògli incontro, quel signor reale.  
Carlo, veggendol, colla pura féne,  
con reverenza, il volle salutare.  
Disse Mal[a]gigi: «Sanza pentimento  
non mi parlar, ch'io non te lo consento.



Màndati a dire il Santissimo Padre  
che tu se' quasi d'anima perduto;  
ché le genti pagan superbe e ladre  
tu lasci, e sopra i Cristian se' venuto».  
Carlo dismonta e sue genti leggiadre,  
inginocchiosi e fu in colpa renduto.  
E disse a Malagigi: «Padre mio,  
vostro comandamento farò io».

[IX, 2-14]

Nel testo francese, l'episodio di riferimento è quello relativo all'assedio posto da Charlemagne alla città di Moncler durante il conflitto che lo oppone al duca Hernaut, zio di Maugis. Il mago si presenta all'imperatore travestito da legato papale e l'inganno ha come effetto un atteggiamento di deferenza di Charlemagne nei confronti del falso cardinale che esorta il sovrano a cessare le ostilità contro un popolo cristiano e a occuparsi invece dei nemici saraceni. Nei *Cantari di Rinaldo* questo episodio viene ripreso con lievi differenze, rilevabili in particolare nelle modalità di messa in pratica dell'inganno ai danni di Carlo Magno, il quale risulta beffato in una scena che assume evidenti tratti comici. Quando Malagigi ottiene la sospensione dell'assedio di Ronsiglione, l'imperatore si rimette al falso cardinale per definire le condizioni di pace con i Chiaramontesi: Rinaldo si dovrà recare insieme ai fratelli in pellegrinaggio presso il Santo Sepolcro e l'effetto comico si verifica quando, nell'accomiatarsi, il sedicente cardinale raccomanda all'imperatore proprio Malagigi:

Malagì[gi] disse: «El ti convien far pace  
con que' Cristian che sono in Ronsiglione».  
Rispuose il re: «Fate ciò che vi piace,  
io vi rimetto in voi la mia ragione».  
Malagì[gi] fe' l'accordo, buon, verace,  
e poi gli diè la sua benedizione.  
Udite come Malagì[gi] fe' patti,  
e come fôr[ono] della lor guerra tratti.

Malagì[gi], quando seppe di Viviano,

pena e gran doglia gli fu il sofferire.  
L'accordo ched el fe' con Carlo Mano:  
che Rinaldo e i fratei dovessin gire  
oltre a mare, al Sepolcro, a Dio Sovrano  
che volse pe[r] i Cristian morte patire  
(perché per lor si cominciò la guerra),  
per l'anime de' morti d'ogni terra;

e poi agli altri fusse perdonato.  
Malagì[gi], che perdé il padre e il fratello  
e la sua madre di cui era nato,  
a Carlo Mano disse tale appello:  
che Malagì[gi] li sia raccomandato.  
Fatto l'accordo subito partì ello;  
a Ronsiglion tornò tutto soletto,  
e mandò via quel[lo] popol maladetto.

[IX, 15-17]

Il diverso valore degli attributi di Malagigi rispetto a quanto si verifica per Maugis nella *chanson* risiede nell'importanza risolutiva dell'iniziativa dell'incantatore, il quale assume il ruolo di negoziatore nel confronto con Carlo Magno. Il ricorso all'inganno, anche in questo caso, si conferma uno strumento utile per continuare a svolgere un'azione di sostegno da parte del mago nei confronti dei cugini, nel quadro della funzione ausiliaria che come si è visto è una delle prerogative fondamentali del personaggio. Risulta tuttavia un aspetto inedito del testo italiano il marcato valore di critica anticlericale associato all'episodio in questione. Il travestimento di Malagigi in falso cardinale ha una valenza che non è più posta in relazione alla sovversione dell'ordine politico e ideologico feudale osservata nell'epica francese, ma che si misura con una diversa economia di potere che nell'Italia tardo trecentesca è legata saldamente al potere ecclesiastico<sup>98</sup>. Nell'adozione del travestimento in cardinale si può dunque intravedere un primo stadio della rifunzionalizzazione del mago, investito di nuove funzioni narrative strettamente correlate al piano socio-culturale della nuova epoca storica in cui il personaggio è inserito.

<sup>98</sup> In merito all'atteggiamento di irrisione anticlericale nell'Italia tardomedievale e di inizio Rinascimento si veda in particolare lo studio di NICCOLI, O., *Rinascimento anticlericale*, Laterza, Bari, 2005.

Le abilità magiche di Malagigi che si risolvono in incantesimi e trasformazioni fisiche vengono invece ripresentate nell'episodio relativo alla Festa di San Dionigi, mutuato dal *Renaut de Montauban*<sup>99</sup>. In tale occasione, alla magia si lega l'elemento del furto dei simboli del potere imperiale nelle forme della corona di Carlo Magno, come si rileva dalle ottave tratte dal cantare XXIX, in cui si fa riferimento ai mezzi utilizzati da Malagigi per la sua magia, in questo caso erbe e unguenti per camuffare Baiardo e trasformare fisicamente Rinaldo:

Talor, signor, si vuol prender diletto,  
per discacciar del cuor malinconia,  
e per fuggire ancora onta e dispetto  
e ritrovar la lieta compagnia.

Al nom di Dio vo' tornare al mio detto  
di Carlo Mano e di sua baronia,  
come Mal[a]gigi a Rinaldo sermona  
di togliere al re Carlo la corona.

Disse Rinaldo: «Don s'è grande e buono  
non ricevetti poi che io panni vesto.  
Se ne la recherem, forse perdono  
averem noi da Carlo manifesto;  
chi fesse a Carlo di una città dono,  
non daria sua corona, ma fa questo  
per invenir di qualche buon cavallo.  
Giusto sarà, se possiamo ingannallo.

Rinaldo e Malagigi e Ricciardetto  
e Guicciardo ed Alardo simil[e]mente  
di Monte Albano uscîr con gran diletto,  
tutti e cinque a caval[lo] senza altra gente.  
Menògli Malagigi in un boschetto,  
poi fe' restar i tre subitamente;

<sup>99</sup> THOMAS, J., *Renaut de Montauban: édition critique du manuscrit Douce*, Droz, Genève, 1989: l. 124.

Rinaldo e Malagigi s'imboscaro  
per trovare erbe, e gli altri aspettarò.

Tanto cercò Malagigi pel bosco,  
che trovò l'erbe che giva cercando.  
Baiardo che era di un pel baio e fosco  
fece diventar bianco al suo comando.  
Ognun dicea di loro: «Io nol conosco!»  
Baiardo se n'andava vagheggiando;  
vedendosi quel pel sì bianco addosso,  
parveli esser di pel tutto rimosso.

Poi fe'sopra Rinaldo tal lavoro  
con sughi d'erbe e parole che disse,  
che Rinaldo mutò sue viste e coro:  
giovane il fe' – come l'autore scrisse –  
[d'uno] di diciotto anni, e'l viso gli fe' d'oro,  
che d'oriente parìa che venisse.  
Poi sé medesimo fe' vecchio e canuto,  
che mai verun non l'avrie conosciuto.

[XXIX, 1-5]

Grazie al ricorso delle pratiche magiche, il mago non viene riconosciuto dall'imperatore e Rinaldo riesce a vincere la corsa grazie a Baiardo, ma è importante notare come in questo episodio in cui viene rubata la corona imperiale, oggetto dal grande valore simbolico, sia Rinaldo e non Malagigi il responsabile del furto. Nel *Renaut de Montauban* si era già potuto constatare come il furto fosse una prerogativa esclusiva del *magicien voleur* ed assumesse un valore sovversivo e destabilizzante nei confronti di un determinato ordine ideologico. Nel testo italiano l'operato del mago è certamente indispensabile per la buona riuscita dell'inganno ai danni dell'imperatore ma è mutata la portata dell'azione critica nei confronti dell'autorità e dunque il valore politico associato. Il furto si risolve in questo caso unicamente in un atto di affronto e di derisione nei confronti dell'imperatore da parte di Rinaldo. È interessante notare come sia proprio Malagigi a

consigliare al cugino di rubare la corona e successivamente di rendere nota la propria identità:

Or ritorniamo a colui che ebbe lodo  
di far le cose delle virtù cime.  
Malagigi s'accosta nell'orecchia  
al pro' Rinaldo e tal parlar li specchia:

«Fratel mio dolce, quando giugnerai  
alla corona, prendila con mano.  
A Carlo Mano t'appaleserai  
come tu se' signor di Monte Albano.  
Sovra la via tu mi ritroverai,  
non mi far motto, passa via tostanto;  
io mi ricoglierò salvo di botto,  
più che se avessi Baiardo di sotto.

[XXX, 1:5-8, 2]

Accanto alle doti magiche, nel testo italiano viene data particolare rilevanza alle abilità di negromante del personaggio, caratteristica che lo contraddistinguerà per tutta la sua “esistenza letteraria” successiva nei poemi di Pulci, Boiardo e Ariosto. È per le sue doti negromantiche, infatti, che nei *Cantari*, diversamente da quanto si verifica nel *Renaut de Montauban*<sup>100</sup>, Malagigi edifica nel corso di una sola notte il castello di Montalbano, servendosi dell'aiuto di creature demoniache invocate per l'occasione:

Malagì[gi] l'altro di tutto soletto  
con libri d'arte che dicevan salmi,  
e migliaia d'inferno al lor dispetto  
costrinse a sé per forza di que' calmi.  
Poi li comanda: «Mettete in assetto,  
che voi facciate collà tanti palmi

<sup>100</sup> THOMAS, J., *Renaut de Montauban*, ed. cit., l. 109.

un castello stanotte nel tal sito,  
d'un casser dentro e di mura fornito,

se non che io non vi lascerò giammai». Ed el rispuoser: «Fatto fia stanotte». In profondo di mar n'andâr con lai e lavorâr sî forte in poche d'otte: di pietre bianche più che marmo assai in su quel nobil poggio l'han condotte, poi fêr le mura con le torre presso. Malagì[gi] stava per vedere appresso,

poi li comanda: «Fate un bel palagio, nel mezzo del castel, forte e fondato». Fatto fu tosto senza prendere agio, che un sî bel[lo] mai non ne fu dificato. Poi li costrinse Malagì[gi] a misagio, e fessi far la carta dal lor lato ch'e' non vi tornerebboro a guastarlo né suo ricco contado a tempestarlo.

Promesso fu per lor con sacramenti che li conviene per forza attenere, Malagì[gi] gli largì que' frodolenti in abisso tornar, dove è lor sire, e poi per fare i suoi frate' galdenti, la notte fe' in Bordella il suo redire prima che l'alba nel mondo lucesse, e aveva fatto quella notte stesse.

[XXVI, 29-32]

Si può notare come Malagigi intrattenga un particolare rapporto con i demoni, i quali vengono trattati con una certa severità da parte dell'incantatore che non rinuncia ad esprimersi anche con toni autoritari e a tratti minacciosi. Il ricorso alla negromanzia rende la costruzione del castello di Montalbano nei *Cantari* un esempio di manifestazione del

meraviglioso all'interno del racconto, mentre nell'episodio omologo nel *Renaut de Montauban* non si riscontra la presenza e dunque la responsabilità di Maugis. Nel testo francese il mago non ha alcun ruolo nell'edificazione del castello di Montauban poiché tale operazione viene presentata come un'autorizzazione concessa a Renaut da parte del re Yon di Guascogna, il quale consente al barone ribelle di costruire il castello nei suoi territori.

Sempre per le sue abilità negromantiche, Malagigi si spinge oltre ogni limite quando incanta e inganna l'imperatore per liberarsi dalla prigionia. Come si legge nel cantare XLI, il mago viene incatenato da Carlo Magno ma con un incantesimo addormenta tutti i paladini presenti e riesce a liberarsi dalle catene. L'imperatore cade in un sonno profondo e il mago sfrutta questa occasione per rubargli la spada Gioiosa, insieme alle spade degli altri baroni, tra le quali Durlindana di Orlando e Altachiara di Ulivieri. Prima di fuggire, Malagigi chiede ironicamente "congedo" all'imperatore, cospargendo alcune erbe magiche sul viso del sovrano, il quale si risveglia ma rimane paralizzato in uno stato simile al dormiveglia. L'effetto comico è dunque confermato e anche l'antagonismo con Carlo è sempre presente, ma è una caratteristica autentica del testo italiano, rispetto all'episodio corrispondente nel *Renaut*<sup>101</sup>, l'insistenza sul carattere meraviglioso di questo genere di pratiche magiche di cui è responsabile Malagigi:

Chi canta, chi schermiva e chi giucava,  
ma pur re Carlo a Malagì[gi] procura.  
Mal[a]gigi attento procurando stava,  
e quando un pezzo fu stato alla dura,  
per negromanzia suoi versi parlava  
che i più si puosero alla terra dura,  
e chi su scrigni, e chi s'è appoggiato  
per lo sonno crudele e incantato.

Non so vedere a che modo si disse,  
ché non vi fu verun sì desto e vivo  
che per forza de' salmi non dormisse  
forte, che ognun pareva di vita privo.  
Que' che corrieno intorno, ognun s'affisse:

<sup>101</sup> THOMAS, J., *Renaut de Montauban*, ed. cit., l. 212.

Astolfo e gli altri in terra fêro arrivo,  
e lassaro i cavagli in abbandono,  
e tutti quanti a dormir posti sono.

Malagì[gi] vede Carlo e' suoi baroni  
dormir sì forte che ognun pareva morto,  
e vedesi legato con tal funi;  
cominciò versi per darsi conforto  
[ 'n] negromantia di sì fatti ragioni:  
udite, be' signor, ché io dirò scorto  
come quelle catene che avìa intorno  
fecioro a Carlo ed a sua gente scorso,

ché Malagigi per suo gran sapere  
e con parole d'arte magicate,  
da dosso se le fe' tutte cadere  
come di cera le fussero state.  
Rimaso sciolto, libero e leggere,  
benedicea chi gliel'avea insegnate  
a dir parole che il campâr da morte.  
Poi vèr di Carlo andò che dormìa forte,

dicendo: «Sir, voi fate mala guarda!»  
Carlo, sedendo, dormiva e posava.  
Gioiosa gli toglieva, che non tarda,  
ed al fianco di sé se la legava;  
poi vèr d'Orlando, persona gagliarda,  
n'andò dicendo: «Niente mi grava  
di diservirti, figliuol di Milone,  
perché Riccardo rendesti prigion».

Durlindana gli tolse, che contesa  
non gli fu da veruno né da Orlando,  
tanto era quella gente in sonno accesa,  
e poi vèr Ulivier n'andò parlando:



«Marchese di Vienna, tale offesa  
riceverai del tuo tagliente brando»;  
e del suo fianco gli tolse Altachiara.  
Poi se n'andò vèr Namò da Bavària

e dal lato gli tolse Dolcebona;  
ed al danese Ugger tolse Cortana;  
a ciascun paladin, come si sona,  
rubò e tolse sua spada sovrana.  
Da poi che l'ebbe tutte, s'abbandona  
verso Carlo con parola altana,  
dicendo: «Signor mio ricco pregiato,  
piacciami dar mi di buon cor commiato!».

Già non l'udiva il franco imperadore,  
e Malagigi per fargliel palese  
e per non rimanergli mentitore,  
certa sua erba che avea addosso prese;  
su per lo viso di Carlo signore  
fregolla, sì che gli occhi aperti stese  
vèr Malagigi, e udìa ciò che parla,  
ma sua persona non potea mutarla.

Carlo cogli occhi aperti lui rimira,  
e non potìa levarsi da sedere.  
Dormiva e non dormiva Carlo d'ira;  
Malagigi diceva: «Bel messere,  
parto» e col dito il viso gli rigira;  
«dammi licenza o nobile imperiere,  
ché io ho fretta d'andare e so'[no] aspettato;  
e temo di non esser rampognato».

Dicea Mal[a]gigi: «Vedi, signor mio,  
che a me bisogna d'andarmene omai;  
dammi licenza, e tu riman con Dio,

ché io ti promissi chiederla e tu 'l sai». Bene ode e vede Carlo il suo disio; non si pote[v]a mutare, sentia guai. Malagì[gi] fe' delle spade un fastello, in sulla spalla se l'avìa posto ello.

Parlando a Carlo con le spade in collo, diceva: «Sir, con tua licenza vonne». Carlo col capo vèr lui fece un crollo, Malagì[gi] disse: «A Dio siate!» e andonne. Così dormendo lui e' suoi lasciollo, e le dodici spade via portonne che v'era tal che valeva un castello; al duca Astolfo già non la tolse ello.

[XLI, 8-18]

Anche in questo episodio è presente l'elemento del furto, ma nel rubare le spade dell'imperatore e dei paladini Malagigi, a differenza di Maugis, non manifesta alcun intento sovversivo. In questo caso prevale la volontà di deridere Carlo Magno, nemico affrontato dall'incantatore mediante il ricorso ad azioni finalizzate all'inganno e alla beffa.

Sarà utile notare come l'*arte* negromantica di Malagigi, ovvero il suo rapporto con creature infernali e demoniache, non sia in alcun modo riconducibile ad una caratterizzazione negativa del personaggio sotto un profilo religioso, come viene rilevato da Susanna Gugenheim:

“Malagigi appartiene a quella categoria di maghi i quali, per cognizioni profonde dell'*arte*, possono sottomettere le potenze infernali in tutto e per tutto ai propri voleri, non già a coloro che, per ottenere ciò, han dovuto stringer patti col re dei *regni bui*; quindi egli non perde mai completamente la grazia divina e la può, ad ogni modo, riacquistare facilmente”<sup>102</sup>.

<sup>102</sup> GUGENHEIM, S., *Il mago Malagigi*, cit., p. 26.

Se è pur vero che vi sono episodi in cui la conflittualità è accentuata, all'autore italiano sfugge il dramma della feudalità ribelle e viene data maggior importanza alla connotazione negativa del lignaggio dei Maganzesi e del personaggio di Gano. Questa scelta risponde probabilmente alle diverse prerogative dei *Cantari*, distanziati dall'impianto più politicizzato e ideologicamente connotato delle *chansons* francesi e orientati verso un genere di narrazione che possa incontrare il gusto del pubblico italiano, non partecipe e non coinvolto nel tipo di realtà feudale rappresentata dalle *chansons* di rivolta. In tal senso, l'imboscata in cui Malagigi fa cadere i figli di Ginamo di Baiona, responsabili della morte del padre Buovo, dimostra il coinvolgimento di Malagigi in un'azione priva di conflittualità di natura politica, ma che assume, invece, i tratti di una vendetta personale, rivolta all'onnipresente stirpe di traditori. Emerge una nuova personalità di Malagigi, all'interno di un tipo di vicenda in cui la conflittualità è tutta concentrata su situazioni ed episodi che scaturiscono ripetutamente dalle azioni della fazione familiare opposta e ostile a quella dei Chiaramontesi.

Nelle ottave che seguono il mago viene presentato come valente cavaliere e viene messa in particolare evidenza la sua abilità guerriera nel condurre l'attacco alla città dei traditori, Baiona, espugnata grazie alla forza fisica e al valore in combattimento ma senza il ricorso a pratiche magiche:

Malagì[gi] innanzi, che a inganno li guida  
per vendicarsi della sua gran doglia,  
i traditor, che ognun di lor si fida,  
cantando vanno, ognun di buona voglia.  
Ne[gl]i [ag]guati gli menò. Poi con istrida  
si volse verso lor come una foglia:  
«O traditor, che uccidesti mio padre,  
e nel gran fuoco ardesti mia madre!»

Poi grida forte: «O Casa di Chiar[a]monte,  
uscite fuor, sopra' can traditori!»  
La lancia abbassa, e correndo va a fronte  
a Ramondo, con sì fatti tinori  
che morto l'abbatté con doglie ed onte.

Quella cavalla, che ha pochi valori,  
s'inginocchiò de' suoi piè tutti quanti;  
Malagigi richiama Passavanti,

e tre d'i loro agguati scopriro.  
Malagì[gi] fu da' suoi soccorso e tratto  
di quella pressa, e subito il guerniro  
dell'arme sue; e poi gli menan ratto  
il destrier Passavanti, e poi il fornio  
di scudo e lancia quel barone adatto.  
Vedendo i traditor tal conveniente,  
verso la terra fuggian fortemente;

Malagigi gridò: «Verun non scampi!»  
Rinaldo presso a Baiona era messo;  
quel di Chiar[a]monte per via e per campi  
gli taglian tutti, chi più può e più spesso.  
Rinaldo, il dì, ne fece grandi stampi:  
non bisognava dire «Io mi confesso!»  
Chi per fuggire alla terra voltava,  
nelle man di Rinaldo capitava.

[VIII, 26-29]

I rilievi testuali fino a qui esaminati e i rapporti con gli episodi corrispondenti delle *chansons* consentono di notare il ridimensionamento delle funzioni ideologicamente connotate di Malagigi nei *Cantari di Rinaldo da Montalbano* rispetto a quanto osservato a proposito di Murgis nel *Renaut de Montauban*. Come si è visto a proposito dell'episodio del travestimento in cardinale, si assiste a uno spostamento della valenza critica e politica del personaggio. Il mago continua, come coadiuvante, a svolgere un'azione strettamente connessa a quella di Rinaldo. I *Cantari* presentano una narrazione più agile e alleggerita rispetto ai modelli francesi, e Melli a tal proposito indica come «dal vecchio racconto ne nasca uno nuovo con caratteri nuovi e inediti: una nuova storia dotata di maggiore

organicità, nella quale la vivacità narrativa si alterna a momenti patetici contenuti e sfumati con giusta misura»<sup>103</sup>.

Il mago Malagigi si colloca all'interno di un processo di derivazione e trasposizione della materia epica francese in un genere diverso, introducendo nel cantare cavalleresco temi e motivi che si riveleranno ricorrenti nelle successive opere in cui si consoliderà il genere. Il personaggio dell'incantatore dimostra una sostanziale complessità e versatilità non solo in termini di rapporti con gli altri personaggi del mondo cavalleresco, ma anche con la rappresentazione stessa del motivo magico e meraviglioso che tanto seguito avrà nei poemi della tradizione. Ed è proprio la presenza di Malagigi nella letteratura cavalleresca del XIV e XV secolo a segnare sensibilmente e marcatamente «il culmine del meraviglioso di carattere magico»<sup>104</sup>, misura di un cambiamento di prospettive socio-culturali in cui l'introduzione della figura del mago, accompagnandosi alla rivalutazione complessiva della magia associata a una dimensione comica e diabolica ma non per questo avvertita come inconciliabile con i caratteri cristiani del personaggio, risulta esserne diretta conseguenza.

<sup>103</sup> MELLI, E., *I Cantari di Rinaldo da Monte Albano*, ed. cit., p. 14.

<sup>104</sup> PASOTTI, O., *Dai cantari ai poemi cavallereschi*, cit., p. 39.

### III

#### Malagigi nel *Morgante*

Lo studio della figura di Malagigi nel *Morgante* di Luigi Pulci costituisce un momento importante nella storia del personaggio nel quadro della tradizione cavalleresca italiana. I Cantari di *Rinaldo da Monte Albano* rappresentano una prima fase di ricezione italiana di Malagigi e mutuano gran parte dei materiali narrativi e delle caratterizzazioni dall'epica francese. Pulci propone, invece, una rielaborazione originale del personaggio.

Anche nel *Morgante* Malagigi mantiene alcuni dei suoi tratti consueti: sono frequenti gli episodi in cui l'incantatore svolge il ruolo di aiutante nei confronti dei cugini, Rinaldo e i suoi fratelli, mentre confermate risultano le sue abilità magiche e il ricorso a inganni con finalità di ridicolizzazione e di beffa.

In questo capitolo, oltre a tentare una definizione del personaggio di Malagigi nel *Morgante*, avremo modo di verificare sino a che punto il mago possa essere considerato un *alter ego* di Pulci e l'«incarnazione» di certe modalità narrative del poema.

#### 3.1. *Malagigi nel Morgante e nell'Orlando laurenziano*

Il contenuto dei primi ventitré cantari del *Morgante* è molto vicino a quello del cosiddetto «*Orlando laurenziano*», conservato nel ms. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Mediceo Palatino 78. La scoperta del manoscritto si deve a Rajna, il quale riteneva che l'*Orlando* fosse la base sulla quale Pulci aveva condotto un vero e proprio rifacimento. La materia degli ultimi cantari sarebbe invece stata desunta da una redazione in rima di una parte di un altro poema, la *Spagna*<sup>105</sup>.

<sup>105</sup> RAJNA, P., *La materia del Morgante in un ignoto poema cavalleresco del secolo XV*, in *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, a cura di G. Lucchini, Centro Studi Pio Rajna, Salerno Editrice, Roma, 1998, pp. 17-18; ID., *La Rotta di Roncisvalle nella letteratura cavalleresca italiana*, in *Scritti*, cit., vol. I, pp. 190-369. Circa i rapporti tra *Morgante* e *Spagna* in rima si vedano i più recenti contributi di STROLOGO, F., *La Spagna nella letteratura cavalleresca italiana*, Antenore, Roma-Padova, 2014; CARRAI, S., «*Sento di lungi chiamarmi col corno*»: la rotta di Roncisvalle come finale del *Morgante*, in *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, Atti del convegno internazionale di Zurigo, 6-8 maggio 2014, a cura di Johannes Bartuschat e Franca Strologo, Longo, Ravenna, 2014, pp. 145-151; PALUMBO, G., *La rotta di Roncisvalle tra XIV e XV secolo. Ancora a proposito della Spagna in rima*, in *La tradizione epica e*

Considerando alle volte il *Morgante* come opera unitariamente concepita e, altre, come il risultato dell'accostamento di due fonti distinte, la critica recente si è schierata su posizioni opposte<sup>106</sup>. Sebbene la tesi di Rajna continui ad avere numerosi sostenitori, alcuni critici hanno messo in dubbio i rapporti di dipendenza individuati dallo studioso tra l'*Orlando* laurenziano e il *Morgante*<sup>107</sup>. Mario Martelli e Paolo Orvieto propenderebbero per la posteriorità dell'*Orlando*, che del poema pulciano sarebbe così soltanto un rimaneggiamento<sup>108</sup>. Stefano Carrai vedrebbe invece alla base del manoscritto una redazione non pervenuta del *Morgante*, precedente alla Ripolina del 1482<sup>109</sup>. Posizione, questa, condivisa anche da Emanuela Puce, la quale non esclude che il poema pulciano, nella sua prima e perduta redazione, risulti un archetipo e non una copia dell'anonimo cantare<sup>110</sup>. La tesi che vedrebbe l'*Orlando* come diretto ipotesto del *Morgante* è stata respinta da Marco Villoresi, il quale ha posto l'enfasi sul carattere altamente rielaborativo della poesia cavalleresca dell'epoca, ipotizzando che Pulci e l'anonimo autore del cantare potessero lavorare anche su materiali comuni (argomento che, tuttavia, non elimina il problema della vicinanza del *Morgante* all'*Orlando*, ma parrebbe spostare i termini del confronto a una sconosciuta fonte comune)<sup>111</sup>.

La difficoltà di questa *querelle* filologica non ostacola tuttavia uno studio comparato della presenza di Malagigi nei due poemi finalizzato a rintracciare elementi utili a definire

*cavalleresca in Italia (XII – XVI sec.)*, Peter Lang, Bruxelles, 2013, pp. 173-208; GRITTI, V. – MONTAGNANI, C., *Spagna ferrarese*, Interlinea, Novara, 2009.

<sup>106</sup> Per l'ipotesi unitaria cfr. MARTELLI, M., *Letteratura fiorentina del Quattrocento*, Le Lettere, Firenze, 1996, pp. 215-216; ZINGARELLI, N., *La composizione del Morgante di Luigi Pulci*, in *Scritti di varia letteratura*, Hoepli, Milano, 1935, pp. 469-484. L'ipotesi di accostamento di due diversi poemi è invece sostenuta da AGENO, F., *Nota sulle redazioni e le prime stampe del Morgante*, «Giornale storico della letteratura italiana», 130, 1953, pp. 508-513; ID., *Morgante*, a cura di F. Ageno, Ricciardi, Milano – Napoli, 1955, pp. XV-XXVIII; NIGRO, S., *Pulci e la cultura medicea*, Laterza, Bari, 1972, pp. 23-26.

<sup>107</sup> La posizione di Rajna (RAJNA, P., *La materia del «Morgante» in un ignoto poema cavalleresco del secolo XV*, cit., pp. 3-100) è condivisa da Johannes Hübscher, primo editore dell'*Orlando* laurenziano (HÜBSCHER, J., *Orlando, die Vorlage zu Pulci's Morgante*, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, Marburg, 1886, pp. v – lx). Cfr. poi DE ROBERTIS, D., *Storia del Morgante*, Le Monnier, Firenze, 1958; CESERANI, R., *L'allegria fantasia di Pulci e il rifacimento dell'Orlando*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXV, 1958, pp. 171-214; ID., *Un episodio cavalleresco dell'Orlando rifatto nel Morgante di Luigi Pulci*, «Italia», XXXVI, 1959, pp. 251-261; CABANI, M.C., *Pulci e Dante: la ricerca di un modello*, «Nuova Rivista di Letteratura italiana», VI, 2003, pp. 95-135.

<sup>108</sup> MARTELLI, M., *Tre studi sul «Morgante»*, «Interpres», XIII, 1993, pp. 56-109; ORVIETO, P., *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Salerno Editrice, Roma, 1978, pp. 11, 51, 99-100; ID., *Sul rapporto Morgante-Orlando laurenziano*, in *Ritterepik der Renaissance: Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums, Berlin, 30.3-2.4 1987*, a cura di K. W., Hempfer, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1989, pp. 145-153.

<sup>109</sup> CARRAI, S., *Luigi Pulci nella storia del poema cavalleresco*, in *Paladini di carta, il modello cavalleresco fiorentino*, a cura di M. Villoresi, Bulzoni, Firenze, 2006, pp. 79-88.

<sup>110</sup> PUCE, E., *Orlando laurenziano e Morgante: implicazioni filologico-letterarie*, «Italianistica», XXXIV, 3, 2005, pp. 61-67

<sup>111</sup> Cfr. VILLORESI, M., *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Carocci, Roma, 2000, pp. 128-130.

la caratterizzazione pulciana del personaggio: è infatti indubbio che le modalità narrative e i contenuti dell'*Orlando* siano da far risalire a fasi precedenti al *Morgante maggiore*<sup>112</sup>. Ciò implica che tutti i paralleli che cercherò di stabilire hanno la funzione non di definire un processo di riscrittura che abbia come punto di partenza l'*Orlando* laurenziano e come punto di arrivo il *Morgante*, bensì di illustrare come la materia del poema pulciano fosse presumibilmente narrata in manoscritti circolanti precedentemente, operazione fondamentale per comprendere quali siano state le innovazioni pulciane.

È nella seconda parte del *Morgante*, e in particolar modo nei 'cantari della Rotta', che Malagigi svolge il ruolo più significativo, ma dimostra alcuni aspetti attribuibili alla sola inventiva di Pulci già nella prima sezione del poema, quella vicina all'*Orlando* laurenziano.

Nel cantare V del *Morgante*, corrispondente al IX dell'*Orlando*<sup>113</sup>, Malagigi si presenta sotto le sembianze di un vecchio canuto. Non riconosciuto da Rinaldo, in un primo momento l'incantatore ruba al paladino il cavallo Baiardo e la spada Frusberta, per poi restituirglieli svelando la propria identità e consegnando al cugino un'erba magica con le proprietà di alleviare la fame e la sete. In questo episodio è possibile rilevare alcune delle funzioni e delle azioni tipiche di Malagigi già incontrate nei *Cantari di Rinaldo*, ad esempio il ricorso al travestimento e al furto a scopo di beffa.

Un giorno in un crocicchio d'un burrone  
hanno trovato un vecchio molto strano,  
tutto smarrito, pien d'afflizione:  
non pareva bestia e non pareva umano.  
Rinaldo gli venìa compassione:  
«Chi fia costui?» fra sé diceva piano;  
vedea la barba arruffata e canuta:  
raccapricciosi, e dappresso il saluta.

[*Morg.*, V, 22]

Malagigi, ancora non scopertosi, è sin dal primo momento presentato da Pulci come «molto strano» - epiteto assente nell'*Orlando* laurenziano- , a metà fra l'umano e il ferino.

<sup>112</sup> Sulle innovazioni introdotte da Pulci e la sua indipendenza creativa cfr. VILLORESI, M., *La letteratura cavalleresca*, cit., p. 130: «[Pulci] inventa nuovi personaggi, dilata e trasforma alcuni episodi, procrastina o anticipa gli avvenimenti, mescola e contamina nella sua opera materiali desunti da altri testi».

<sup>113</sup> I rilievi testuali e i brani citati sono tratti dalle edizioni di riferimento dei due testi: HÜBSHER, J., *Orlando, die Vorlage zu Pulci's Morgante*, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, Marburg, 1886; AGENO, F., *Morgante*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1955.



L'incantatore supplica Rinaldo di concedergli di montare a cavallo e questi, ignaro dell'inganno, acconsente; è però Baiardo, con capacità premonitrici tipiche dei destrieri della tradizione cavalleresca, a reagire opponendo resistenza:

E' gli rispose, facendo gran pianto,  
per modo ch'a Rinaldo ne 'ncrescea:  
– Per la bontà dello Spirito santo,  
abbi pietà della mia vita rea:  
uscir di questo bosco non mi vanto,  
se non m'aiuti; – (e del tristo facea)  
– lasciami un poco in sul cavallo andare,  
per quello Iddio che ti può ristorare. –

Rinaldo disse: – Molto volentieri,  
ché tu mi par', vecchierel, mezzo morto –;  
e subito si getta dal destrieri,  
perché e' vi monti e pigliassi conforto.  
Intanto vien Dodone e Ulivieri.  
Rinaldo dice questo fatto scorto.  
Disse Dodon: – Tu se' molto cortese –,  
e del caval, per aiutarlo, scese.

Rinaldo tien Baiardo per la briglia  
e Dodon piglia questo vecchio antico.  
Baiardo allor mostrò gran meraviglia  
e 'l vecchio schifa come suo nimico.  
Rinaldo strette le redine piglia,  
e Dodon pure aiuta come amico.  
Baiardo allor più le redine scuote  
ed or col capo, or co' calci percuote.

Ma poi che pur si lasciò cavalcare,  
quel vecchierel, come e' fussi una foglia,

tenea la briglia, e faceval tremare:  
poi correr lo faceva contra sua voglia.  
Disse Rinaldo a Dodon: – Che ti pare?  
Io dubito che mal non ce ne coglia:  
il vecchio corre, e non mi pare or lasso,  
che non pareva da dovere ir di passo.

Dismonta, o Ulivier, di Vegliantino. –  
Ulivieri scendeva da cavallo.  
Rinaldo dietro pigliava il camino  
a questo vecchio, e comincia a sgridallo:  
– Aspetta, tu ti fuggi, can meschino,  
sì che tu credi in tal modo ruballo.–  
Ma nulla par che con quel vecchio avanzi,  
ché sempre più gli spariva dinanzi;

e Vegliantin sudava per l'affanno  
e va pel bosco che pare uno strale.  
Disse Rinaldo: «Vedrai bello inganno,  
ché questo vecchio par che metta l'ale;  
io fui pur matto, ed aròmene il danno»;  
e chiama e grida, ma poco gli vale:  
colui correva come un leopardo,  
anzi più forte, s'egli avea Baiardo.

[*Morg.*, V, 23-28]

Una volta riuscito nell'intento di beffare Rinaldo, Malagigi si fa riconoscere dal cugino, che apprende finalmente la sua reale identità:

Ma po' ch'egli ebbe a suo modo beffato  
Rinaldo, alfin gli si para davante,  
e in su 'n passo del bosco ha aspettato.  
Vegliantin tanto mostrava le piante,

che lo giugneva, e Rinaldo è infocato.  
Disse Malgigi: – Che farai, brigante? –  
Quando Rinaldo sentiva dir questo,  
lo riconobbe alla favella presto;

e disse: – Tu fai pur l’usanza antica:  
tu mi hai fatto pensar di strane cose  
e dato a Vegliantin molta fatica. –  
Allor Malgigi in tal modo rispose:  
– Tu non sai ancora, innanzi ch’io tel dica,  
di questo testo, Rinaldo, le chiose.–  
Dodone in questo e ’l marchese giugnevano,  
e Malagigi lor ricognoscevano.

[*Morg.*, V, 29 – 30]

A questo punto la situazione si ricompone e i paladini riconoscono il mago, accogliendolo in un clima di generale distensione. Malagigi spiega come è riuscito a rintracciare Rinaldo e i compagni che si trovavano in difficoltà:

Gran festa fecion tutti a Malagigi  
d’averlo in luogo trovato sì strano.  
Disse Malgigi: – Io parti’ da Parigi,  
e feci l’arte un giorno a Montalbano;  
volli saper tutti i vostri vestigi:  
vidi savate in paese lontano  
e che portato avate assai periglio,  
e bisognava ed aiuto e consiglio.

[*Morg.*, V, 31]

Si noti in questo caso l’impiego dell’espressione *fare l’arte*, ‘fare una magia, una fattura’ (nell’*Orlando* laurenziano, *gittar l’arte* – IX, 27, v. 4), che precisa l’azione magica di Malagigi<sup>114</sup>. Il mago dichiara anche le motivazioni del suo intervento: la volontà di

<sup>114</sup> Per queste due espressioni cfr. *LEI*, III, col. 1428, rr. 4-13.

offrire sostegno ai paladini in pericolo e senza viveri. Ed infatti consegna loro un'erba magica per sopportare la fame e la sete:

Per questa selva ove condotti siete,  
non troverresti da mangiar né bere,  
e senza me campati non sarete:  
di questa barba vi conviene avere  
che vi torrà e la fame e la sete;  
vuolsene in bocca alle volte tenere; –  
e dette loro un'erba e disse: – Questa  
usate insino al fin della foresta. –

[*Morg.*, V, 32]

Infine, prima di congedarsi, il mago indica a Rinaldo e ai suoi compagni dove rintracciare Orlando, il quale si trova presso Manfredonio. Al momento di allontanarsi, Malagigi restituisce Baiardo; con un incantesimo fa comparire un cavallo fatato e ritorna a Montalbano, destando lo stupore di Rinaldo:

Non vi bisogna d'altro dubitare.  
Con Manfredonio è il roman sanatore  
Orlando, e presto il potrete trovare. –  
E dette molte cose, un corridore  
sùbito fece per arte formare;  
tanto ch'ognun gli veniva terrore:  
ché, mentre ragionare altro voliéno,  
apparì quivi bianco un palafreno.

Disse Malgigi: – Caro mio fratello,  
tò' ti Baiardo tuo, ch'io son fornito. –  
Rinaldo guarda quel caval sì bello,  
e dicea: – Questo fatto come è ito? –  
Malgigi presto montò sopra quello  
e fu da lor come strale sparito;  
a tutti prima toccava la mano,  
e ritornò in tre giorni a Montalbano:

dumila miglia, al nostro modo, o piùe,  
era da Montalban, si truova scritto,  
dal luogo dove accomiatato fue.

[*Morg.*, V, 34 - 36: 1-3]

Nel nono cantare dell'*Orlando*, l'episodio si presenta pressoché identico. Le differenze sostanziali si rilevano nelle forme della narrazione, che, nel cantare laurenziano, risulta più sintetica: l'unico elemento che differenzia i due testi è l'assenza, nell'*Orlando*, dell'articolata narrazione dell'operato di Malagigi:

Correua il buon Rinaldo l'afferante,  
giunse quel vecchio, che s'asembraua loro,  
E fuor tirò la spada el sir trinciante  
Per dargli in sulla testa a tal tinore.  
Disse Malagigi: che farai, brigante?  
De! sia cortese, non esser sartoro.  
Ed egli udendo el fauellare aguto  
Subitamente l'a richonosciuto.

[*Orl.*, IX, 25 = *Morg.*, V, 29]

Fratello, asai tu m'ai dato tristeçça,  
E 'n verità ai fatto gran torto.  
Ma pure l'abbraccia con tenereçça  
Pigliando insieme diletto e conforto,  
E 'ntanto e due baroni di gentileçça,  
Dodone e Uliuieri sauio ed acorto  
In quella parte ciaschedun giugnea;  
Malagigi con lor si conoscea.

[*Orl.* IX, 26 = *Morg.*, V, 30]

Gran careççe si fecion sença mentire  
Trouandosi in quel luogho sì lontano,  
E Malagigi a Rinaldo prese a dire:  
Io gittai per te l'arte a Montalbano,

Trouai che fusti sì presso al morire,  
Che gran dolor mi fe' nel cor certano;  
Però uenuto so[n?] nella foresta.  
Disse Rinaldo io sentie gran tempesta.

[*Orl.*, IX, 27 = *Morg.*, V, 31]

Nella schura tempesta i' son uenuto,  
E qui non•a nè di mangiare nè bere.  
E Malagigi, che è d'arte saputo,  
D'una tascha tenea, al mio parere,  
Una gran barba d'un pome torsuto,  
La quale era caricha a lor piacere;  
Ed a Rinaldo n'ebbe a proferreri,  
Ed e' ne tolse e 'l conte Uliuieri.

[*Orl.*, IX, 28 = *Morg.*, V, 32]

Se ci si sofferma sul momento in cui si arriva quasi allo scontro diretto tra Malagigi e Rinaldo prima del riconoscimento della reale identità del mago da parte del cugino, si possono rilevare alcune differenze significative nei due testi. Nell'ottava 29 del *Morgante* si fa riferimento al fatto che Rinaldo viene «beffato» dall'incantatore, il quale conferma così una delle sue abilità principali, ovvero il ricorso a inganni per beffare e schernire altri personaggi. Sempre nella medesima ottava, Pulci riprende uno dei tratti tipici di Rinaldo, relativo alla sua indole irritabile che sfocia spesso in atteggiamenti iracondi, poiché «Rinaldo è infocato». Nel passo del cantare anonimo, in corrispondenza dell'ottava 25, non vi è riferimento alla beffa operata da Malagigi tantomeno all'irascibilità di Rinaldo. Al contrario, nella sequenza dialogica in cui il mago e il cugino si confrontano appare interessante l'impiego del termine «sartoro» (ott. 25, v.6), che vale, verosimilmente, 'sartore', e potrebbe avere un valore spregiativo (il sarto può infatti far pensare a una 'persona di bassa condizione sociale'). A chiusura dell'ottava, d'altronde, Rinaldo distingue il «favellare aguto» del cugino, dunque ne riconosce l'arguzia, ulteriore tratto tipico di Malagigi. È evidente il carattere canzonatorio dello scambio di battute tra i due personaggi e le differenze tra i luoghi del testo citati lascerebbero intravedere una volontà di Pulci di insistere sugli aspetti della beffa e della ridicolizzazione più di quanto non dimostri di fare l'anonimo canterino.

Pulci conferisce un tono iperbolico al discorso con il quale Malagigi descrive il suo ritorno a Montalbano: il mago ha compiuto il viaggio in soli tre giorni, benché la città disti «duemila miglia, al nostro modo, o più». L'anonimo canterino, invece, parla del prodigioso rientro a Montalbano senza particolare enfasi:

Disse Malagigi: o baron di potença,  
Toti Baiardo tuo tanto gradito.  
E a cauallo saliu in lor presença,  
Chumiato prese e fusse dipartito,  
A Monte Alban tornò, per mia intença  
In pocha d'ora Malagigi ardito.  
I tre baronj menaua per la riuiera,  
Sì come conta qui la mia matera.

[*Orl.*, IX, 31 = *Morg.*, V, 35]

Il «bianco palafreno» che compare «per arte» di Malagigi è dunque un'innovazione, poiché nell'ottava dell'*Orlando* non si trova il riferimento all'aspetto magico dell'evocazione dell'animale.

A uoi non bisogna di stendar touaglia  
Quando auete bisogno alla uerace.  
I tre baronj, che son coperti a maglia,  
Poi così ragionare con festa e pace  
Della allegreçça, della gran trauaglia  
Che riceuuto auea il baro[n] uerace.  
Chome uenuto fu loro el parlar meno,  
Quiui fu g[i]unto un bianco pallafreno.

[*Orl.*, IX, 30 = *Morg.*, V, 34]

La presenza dell'aspetto evocativo nel passo corrispondente del *Morgante*, dove è Malagigi che «fece per arte formare» (*Morg.*, ott. 34, v. 5) il cavallo ricorrendo, dunque, a un incantesimo assente nel testo dell'anonimo, consente di evidenziare l'azione sovranaturale di Malagigi, in linea con la caratterizzazione del personaggio che lo presenta dedito a pratiche negromantiche.

Come è possibile osservare nel caso della prima comparsa del mago nel *Morgante*, Pulci punta dunque sull'elemento meraviglioso quale componente principale degli episodi che prevedano l'intervento di Malagigi; gli aspetti del furto, della beffa e del travestimento persistono quali elementi costanti nella rappresentazione dell'incantatore, secondo le modalità già rilevate nei *Cantari di Rinaldo*.

Un secondo episodio in cui Malagigi si presenta camuffato da «vecchio canuto» che compie un furto ai danni dei paladini si riscontra nel cantare X del *Morgante*; il mago, ancora una volta non riconosciuto da Rinaldo, ruba la spada del cavaliere e, nuovamente, Baiardo. In questo caso, il mago ricorre a due strumenti magici: una pozione per addormentare Rinaldo e il suo scudiero e un'erba capace di risvegliare il paladino. Una volta recatosi a Parigi, scambia la spada con quella di Orlando, insieme ai cavalli, creando in questo modo una situazione equivoca che porterà i due paladini ad accusarsi reciprocamente del furto delle armi. Così viene narrato l'episodio nel poema di Pulci:

Poi ch'alcun giorno insieme riposârsi,  
dicea Rinaldo un giorno a Carlo Mano  
ch'avea pur voglia da lui accomiatarsi  
e ritornare insino a Montalbano  
e qualche dì colla sua sposa starsi.  
Carlo contento gli toccò la mano.  
E menò solo un servo molto adatto  
del conte Orlando, detto Ruinato,

ch'era scudier compagno di Terigi.  
E mentre che cavalca, s'è abbattuto,  
forse sei leghe discosto a Parigi,  
dove giaceva un bel vecchio canuto  
(questo era, trasformato, Malagigi,  
tal che Rinaldo non l'ha cognosciuto),  
sur una riva appoggiato alla grotta,  
a d'acqua piena aveva una barlotta.

Rinaldo il salutò cortesemente;  
e' gli rispose: - Ben venuto siete.



Se voi volessi ber, baron possente,  
d'una certa cervogia assaggerete,  
che doverrà piacervi veramente.-  
Disse Rinaldo: - Io affogo di sete,  
e di bere acqua di fossato o fiume  
quando cavalco, non è mio costume.-

Quando Rinaldo ha beuto a suo modo,  
a Ruinato il barletto porgeva,  
dicendo: - Peregrin, di te mi lodo;  
e Ruinato come lui beeva;  
e non sa ben di Malagigi il frodo.  
Malagigi il barletto ritoglieva.  
Rinaldo poco e Ruinato andava,  
ch'ognun scese, e di sonno cascava:

addormentati posonsi a giacere.  
Malagigi gli segue come saggio,  
e non poteva le risa tenere,  
veggendo quel c'ha fatto il beveraggio.  
Tolse la spada a Rinaldo e 'l destriere,  
e prese inverso a Parigi il viaggio;  
misse Frusberta, la spada sovrana,  
nella guaina ov'era Durlindana,

così Baiardo ov'era Vegliantino;  
e ritornò a Rinaldo che dormia,  
e déttegli la spada del cugino,  
così il cavallo; e poi si disparì via;  
e misse sotto il capo al paladino  
una certa erba, che si risentia.  
E risentito, seco poco bada,  
che del caval s'accorse e della spada;

[*Morg.*, X, 75 – 80]

Gli sviluppi dell'episodio conducono a un confronto diretto tra Orlando e Rinaldo, quest'ultimo descritto in un atteggiamento aggressivo e iracondo che offre reminiscenze della caratterizzazione del personaggio nel *Renaut de Montauban* come precisa Franca Ageno nel suo commento al passo in questione<sup>115</sup>. Rinaldo è qui rappresentato soprattutto come un ribelle e ciò dimostra come le ottave del testo pulciano presentino un richiamo all'antica conflittualità che opponeva l'imperatore al barone ribelle così come veniva descritta nella *chanson de geste*, a testimonianza di un atteggiamento di diffidenza di Carlo nei confronti di Rinaldo:

are' voluto Carlo onestamente  
un dì Rinaldo dinanzi levarsi,  
e conosceva Orlando sì possente,  
che dice: «In questo modo potre' farsi. »  
Rinaldo era inquieto e impaziente,  
né Carlo volse di lui mai fidarsi,  
rispetto avendo alle sue pazze furie;  
poi gli avea fatte a' suoi dì mille ingiurie,

e tratto la corona già di testa:  
e' si persona per certo ogni offesa,  
ma sempre pur nella memoria resta,  
e così l'uno all'altro contrappesa.  
Carlo pensossi di farne la festa,  
veggendo Orlando e la sua furia accesa.  
Orlando tolse Rondello e Cortana,  
ché non ha Vegliantin né Durlindana.

[*Morg.*, X, 94 – 95]

La narrazione dell'episodio della beffa di Malagigi ai danni di Rinaldo e Orlando è presente anche nell'*Orlando*, in cui lo svolgimento è analogo anche se non è fatta menzione dell'antico astio di Carlo nei confronti di Rinaldo, né del carattere ribelle di quest'ultimo.

<sup>115</sup> AGENO, F., *Morgante*, ed. cit., p. 254.

Negli episodi finora considerati riguardanti l'azione di Malagigi nei cantari V e X del *Morgante* è ravvisabile la permanenza del tema del furto di oggetti dal valore simbolico, in particolare spade e cavalli. Questo aspetto consente di stabilire un confronto con quanto già rilevato in relazione ai furti di cui Maugis si rende responsabile nel *Renaut de Montauban*, sebbene nella *chanson* i furti commessi dal mago assumessero significati differenti. La privazione dei simboli del potere di Charlemagne, la corona imperiale e le spade dei Dodici Pari, soggiaceva a interpretazioni di natura ideologica, nel più ampio contesto di un'opposizione del *magicien voleur* all'autorità imperiale che lasciava intravedere valenze politiche e ideologiche.

I furti di Malagigi nel *Morgante* rappresentano unicamente un'occasione per creare diversivi che talvolta possono assumere una valenza comica nella narrazione, a ulteriore conferma di quanto il carattere sovversivo e soprattutto la funzione politicamente connotata del mago-ladro siano ormai elementi esauriti e non riconosciuti nella rappresentazione del personaggio italiano. Nella prima parte del poema gli interventi più rilevanti di Malagigi si manifestano nei due cantari precedentemente esaminati, ma anche nel cantare XI il mago ricompare per portare aiuto ai paladini in occasione dell'episodio della giostra bandita da Carlo Magno a Parigi. In questo caso, Malagigi propone a Rinaldo di utilizzare un'erba magica per mutare il proprio aspetto, permettendogli dunque di prendere parte alla giostra in incognito:

Rinaldo un giorno un suo falcon pascendo,  
ecco venire il fratel Malagigi,  
e come e' giunse, diceva ridendo:  
– Non sai tu come e' si giostra a Parigi?  
Che tu vi vada in ogni modo intendo,  
iscognosciuto, con istran vestigi,  
ed una barba d'erba porterai,  
che cognosciuto da nessun sarai. –

[*Morg.*, XI, 28]

Episodio analogo si ritrova nel XX cantare dell'*Orlando*, dove risulta più ampio lo spazio concesso a Malagigi nel dialogo che egli intrattiene con Rinaldo per spiegargli l'efficacia del travestimento proposto:

Disse Malagigi: io mi fo marauiglia,  
Che tu mi pari così forte inuilito,  
Tu senti bene la spiatata famiglia  
Della gran giostra anno facto lo 'nuito,  
Rinaldo rispondea con turbate ciglia:  
Tu sai, Malagigi, ch'io son sbandito  
E sai, che se io ui fossi conosciuto,  
Subitamente ui sarei apenduto.

Malagigi disse: e ti de' ricordare  
Che io o la barba de l'erba prouata,  
Niun già mai ti porrà rafigurare  
Tenendola in bocca ongni fiata.  
Rinaldo rispuose al suo parlare:  
La barba tua aueo dimenticata,  
Poi che così mi di', subito e ratto  
Andar uoglio a Parigi a ongni patto.

[*Orl.*, XX, 11 – 12]

Sempre nell'XI cantare del *Morgante* si ritrova un importante riferimento alle abilità magiche di Malagigi, particolarmente temute da Carlo Magno come si era rilevato a proposito dell'atteggiamento dell'imperatore nei confronti di Maugis nel *Renaut de Montauban* e nel *Maugis d'Aigremont*. Su ordine dell'imperatore, Gano cuce un'ostia consacrata negli abiti di Astolfo, preso prigioniero, con lo scopo di rendere inefficaci gli eventuali incantesimi che Malagigi potrebbe praticare per liberarlo:

Orlando appunto a Montalban giugnea,  
quale era stato per molti paesi,  
e rivedere il suo cugin volea;  
e Ricciardetto e lui truova sospesi.  
Rinaldo poi d'Astolfo gli dicea:  
or questo par ch'al conte molto pesi;  
ché in Agrismonte stato era di Buovo,  
e non sapea di questo caso nuovo;

ed accordossi con Rinaldo insieme,  
che non gli fia la vita perdonata;  
e Malagigi ha perduta ogni speme,  
però che Carlo un'ostia consecrata  
gli ha messo addosso, ché dell'arte teme  
di Malagigi; e la prigion guardata  
in modo avea, che non si può aiutare,  
né con ingegni o spirti liberare.

[*Morg.*, XI, 47 – 48]

Nelle parole di scherno che Gano rivolge ad Astolfo sulla forca è evidente come i poteri magici dell'incantatore siano particolarmente tenuti in considerazione dalle forze avverse ai Chiaramontesi:

Talvolta gli occhi volgeva a Parigi:  
quando guardava inverso Montalbano:  
non sa che 'l suo soccorso è in San Dionigi.  
Diceva allor, per dileggiarlo, Gano:  
– Che guardi tu? Se ne vien Malagigi?  
E' fia qui tosto, egli è poco lontano  
(perché con meco, Astolfo, così adiriti?),  
che liberar ti farà da' suoi spirti. –

E nondimeno un'ostia, com'io dissi,  
gli avea cucito di sua mano addosso  
nella prigion, che caso non venissi  
che Malagigi l'avessi riscosso,  
acciò che in ogni modo quel morissi.  
Diceva Astolfo: – Omè! che più non posso  
risponder, traditor, quel che tu meriti  
de' tuoi peccati pe' tempi preteriti!-

[*Morg.*, XI, 94 – 95]

L'episodio citato presenta un duplice motivo di interesse poiché non solo accentua l'aspetto relativo alla percezione della magia di Malagigi da parte di Carlo Magno,

reminiscenza di un rapporto conflittuale tra mago e sovrano riscontrato nelle *chansons*, ma costituisce anche un elemento inedito dal momento che di tale episodio non vi è traccia nell' *Orlando*. Pulci sembra intenzionato a mettere in risalto, ancora una volta, le abilità magiche di Malagigi. Procedendo a un'analisi più specifica dell'episodio in questione e confrontando le due narrazioni del *Morgante* e dell'*Orlando*, si può rilevare come nel testo pulciano, dopo la giostra in cui Rinaldo risulta vincitore e Gano umiliato, abbia luogo una rappresaglia, in seguito alla quale Astolfo viene preso prigioniero e consegnato a Carlo, il quale lo condanna all'impiccagione. In un episodio successivo la vittima però è Ricciardetto, caduto in un'imboscata tesagli da Gano e condotto prigioniero presso l'imperatore che ne dispone l'impiccagione, come accade anche nei *Cantari di Rinaldo*. Nell'*Orlando*, invece, in seguito all'esito della giostra, la rappresaglia che ne segue crea l'occasione per l'agguato di cui resta vittima Ricciardetto, da cui scaturisce il tentativo di impiccagione.

Da questo confronto è evidente come Pulci operi una sorta di 'raddoppiamento' dell'episodio in questione, prima coinvolgendo Astolfo, e per questo motivo distanziandosi dal testo del cantare laurenziano, quindi riprendendo la stessa sequenza narrativa introducendovi però Ricciardetto, in questo caso in linea con il racconto dell'*Orlando* ma anche dei *Cantari di Rinaldo* e del *Renaut de Montauban*. Oltre ad essere ritenuto da Rajna uno degli episodi chiave per poter stabilire l'antiorità del testo del manoscritto laurenziano rispetto al *Morgante*<sup>116</sup>, questo 'episodio raddoppiato', con l'inserimento del personaggio di Astolfo e dell'espedito dell'ostia consacrata per contrastare la magia di Malagigi, conferma l'importanza che Pulci riserva al personaggio dell'incantatore nel suo poema, indicando una evidente volontà, come osserva Pasotti<sup>117</sup>, di enfatizzarne la potenza e il peso narrativo.

<sup>116</sup> RAJNA, P., *La materia del Morgante*, cit., p. 14: «Per certo non mi si vorrà negare che il presentare più volte sotto diversa forma un medesimo racconto non sia indizio di rifacimento, e che l'opera in cui ciò abbia luogo non debba generalmente considerarsi posteriore a quella in cui il racconto si trova più semplice e si dia a conoscere per la forma più antica, specialmente se i due testi si possono dimostrare derivati direttamente l'uno dall'altro. Ora poiché nel caso nostro la versione originaria è senza dubbio quella della prigionia di Ricciardetto, comeché essa ricorra già negli antichi cantari francesi, noi dovremo senz'altro reputare più antico l'*Orlando* e più recente invece il *Morgante*, che inoltre abbrevia il racconto primitivo, per distendersi in cambio assai più in una narrazione affatto analoga, ma che si dà chiaramente a vedere come frutto dell'invenzione del poeta.»

<sup>117</sup> PASOTTI, O., *Dai cantari ai poemi cavallereschi*, cit., p. 43.

### 3.2. *Malagigi e l'arte del negromante*

La descrizione dell'azione di Malagigi fino al cantare X permette di individuare gli elementi che maggiormente lo caratterizzano: sotterfugi finalizzati alla derisione e alla beffa, somministrazioni di erbe per guarigioni o di speciali pozioni per indurre addormentamenti magici e ricorsi ai travestimenti.

Anche il canonico ruolo di aiutante è confermato quando l'intervento di Malagigi è volto al salvataggio di un personaggio cristiano, come nell'episodio in cui Gano è prigioniero di Antea. Si potrebbe pensare di trovarsi dinanzi a un'anomalia per quanto riguarda le consuete relazioni tra i personaggi del poema, poiché se nel cantare XI Gano aveva contribuito a rendere inefficace la magia dell'incantatore in occasione della tentata impiccagione di Astolfo, ora il traditore invoca quel 'soccorso magico' spesso decisivo nelle situazioni di pericolo incontrate ripetutamente dagli altri paladini. È infatti Gano a richiedere esplicitamente l'aiuto del mago:

Gano scriveva un giorno a Malagigi  
che prieghi Antea che debba liberarlo;  
ché sa che più tornar non può a Parigi,  
però che sbandeggiato era da Carlo;  
e che Rinaldo è in guerra e in gran litigi,  
e grande amor lo sforza ire aiutarlo,  
e se dovessi lasciar ben la pelle,  
gli arrecherà di lui buone novelle.

Malagigi, poi che la lettera lesse,  
la stracciò prima, e beffe ne facea;  
poi gl'increbbe che in carcer tanto stesse,  
e finalmente un dì pregava Antea  
che Ganellon liberar gli piacesse;  
e per suo amore Antea gliel concedea;  
e così Gan di prigion fu cavato  
e 'nverso Paganìa presto n'è andato.

[*Morg.*, XX, 3 – 4]

La reazione di Malagigi appare inattesa, poiché ci si aspetterebbe il rifiuto di prestare soccorso a uno dei principali nemici del mago presenti nel poema, tuttavia accetta di

aiutare il maganzese perché «gl'increbbe che in carcer tanto stesse». In questo modo il mago dimostra di intervenire anche a favore di personaggi normalmente antagonisti quando la conflittualità si limita a interessare cristiani e pagani e non Maganzesi e Chiaramontesi. L'intervento del mago assume caratteri più significativi in occasione dell'imprigionamento di Gano e degli altri paladini da parte della diavolessa Creonta, nel cantare XXI.

Creonta è una creatura infernale, espressione di una magia negativa, violenta e mostruosa:

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

mai non si vide più sozza figura,  
tanto ch'ella pareva la versiera,  
e Satanasso n'arebbe paura,  
e Tesifone ed Aletto e Megera;  
e gran fatica fia drento alle mura  
entrar per questa spaventevol fiera.  
E de' giganti, ogni cosa contavano  
di lor costumi, e quel che in man portavano.

[*Morg.*, XXI, 26 - 27]

Anche in questo caso, Malagigi fa ricorso alla sua *arte* negromantica che gli consente di conoscere le sorti avverse dei paladini imprigionati nel castello della maga:

Dunque e' si reston pur drento al castello,  
ognun da questo error molto confuso.  
Intanto Malagigi lor fratello,  
gittando l'arte un giorno, come era uso,



vide e conobbe finalmente quello  
come Rinaldo suo si sta rinchiuso,  
e che questo è per forza di malia;  
e sùbito a Guicciardo lo dicìa;

[*Morg.*, XXI, 53]

E, ancora una volta, l'incantatore ricorre alla sua 'arte' anche per accedere al castello in cui sono tenuti prigionieri i paladini:

Malagigi tagliava le parole;  
Astolfo sopra 'l suo caval rimonta.  
Cavalcono alla luna tanto e al sole,  
che capitorno al castel di Creonta.  
Malgigi certo incanto, come e' suole,  
fece all'entrar, ché l'arte aveva pronta,  
e innanzi a tutti gli altri fa la scorta;  
e dove e' giugne, s'apriva ogni porta.

[*Morg.*, XXI, 65]

Creonta, a differenza di Malagigi, è una creatura demoniaca e in presenza dell'incantatore appare angosciata, come se avvertisse il pericolo imminente rappresentato da colui che «conosce» le forze infernali e sa come contrastarle:

Giunsono in piazza, e l'abbracciate fanno;  
non conosceva Aldighier, Malagigi:  
e' gli dicien come trovato l'hanno,  
e che volevon menarlo a Parigi;  
poi di Creonta tutto ciò che sanno.  
Malgigi guarda i suoi brutti vestigi  
e lei pur lui, e par piena d'angosce,  
ché l'un d'iaivol ben l'altro conosce.

[*Morg.*, XXI, 66]

Malagigi, infatti, conosce il punto debole di Creonta, un'immagine di cera sorvegliata da un drago che una volta sciolta provocherà la morte della diavolessa:

-Perché intendiate, - seguitava poi  
Malgigi – e' ci sarà da far pur molto,  
disse colui che non ferrava i buoi  
ma l'òche, e già lo 'ncastro aveva tolto.  
Questa crudel con certi incanti suoi  
(diciàn più pian, ch'io la veggo in ascolto)  
ha fatta certa immagine di cera,  
come colei c'ha l'arte tutta intera;

e 'n certa parte sta di quel palagio,  
ed un dragone appresso v'è a guardalla.  
Tanto è che più di lei sarò malvagio;  
ma questa donna bisogna piglialla  
e tenera qui tanto, ch'a bell'agio  
io possa, questa immagine, guastalla;  
e nel guastar questa figura orribile,  
vedrete a costei far cose terribile.

[*Morg.*, XXI, 68 – 69]

L'incantatore condivide con Creonta la competenza nel campo delle arti magiche che gli permette anche di conoscere nel dettaglio l'unica soluzione per neutralizzare la magia avversaria. Appare non privo di importanza il fatto che Malgigi per riuscire nel suo intento necessita dell'aiuto di Rinaldo, il quale eliminerà il dragone posto a guardia del simulacro di cera della maga, mentre per immobilizzarla è richiesto l'intervento di Orlando e Ulivieri:

Rinaldo sol con meco ne verrà,  
ché mi bisogna un compagno menare,  
e con la spada il dragone uccidrà.  
Or oltre, tempo non è qui da stare.-  
Orlando verso Creonta ne va,  
che cominciava gli occhi a sfavillare  
e far certe carattere già in terra;  
ed Ulivieri e gli altri ognun l'afferra.

[*Morg.*, XXI, 70]

Viene fornita in questo modo una prima indicazione circa la natura e i limiti della magia di cui Malagigi può servirsi. Si può infatti notare come l'*arte* dell'incantatore non abbia bisogno di un contatto diretto con la diavolessa ma abbia come esito l'evocazione di un gran lampo che neutralizza la creatura demoniaca:

Malgigi a quella imagine s'accosta,  
ch'era fatta di cera pura e bella  
delle prime ape, molto ben composta  
sotto costellazion d'alcuna stella,  
con tutti i suoi membri insino a una costa;  
e sopra il destro piè si posa quella,  
sospeso avendo la sinistra gamba  
di scorcio, strana, orribil, torta e stramba;

la faccia avea sopra tutto fiera.  
Malgigi, che sapea di punto il giuoco,  
fece per arte (ché l'aveva vera)  
presto apparire un gran lampo di fuoco  
che s'appiccò di tratto a quella cera,  
e struggela e consuma poco a poco.  
E mentre che così la cera scema,  
l'aria e la terra ed ogni cosa triema.

Rinaldo più d'un tratto s'è riscosso,  
per la paura che gli entrò nel cuore;  
Malgigi gli facea sigilli addosso,  
e disse: - Non aver di ciò timore;  
fa che per nulla tu non ti sia mosso:  
vedrai che presto cesserà il furore. –  
Ma in questo che l'imagin si struggea,  
mirabil cose la donna facea:

ella si storce, rannicchia e raggruppa,  
poi si distende come serpe o bisce,

poi si raccoglie e tutta s'avviluppa;  
ella si graffia e percuote e stridisce;  
e tutta l'aria in un tratto s'inzuppa  
di piogge e venti e co' tuoni squittisce,  
e grandine e tempeste e 'ncendii e furie  
cominciono apparir con triste agurie.

[*Morg.*, XXI, 73 – 76]

Pasotti rileva come questo episodio permetta di cogliere il livello massimo della potenza del mago e quella «suggerione del magico»<sup>118</sup> che denota una marca di originalità dell'autore del *Morgante* rispetto all'anonimo canterino dell'*Orlando*. Nel cantare laurenziano, infatti, benché l'episodio di Creonta sia ugualmente presente, la narrazione del momento in cui Malagigi neutralizza la diavolessa risulta differente per estensione e descrizione di particolari.

Nell'*Orlando*, infatti, l'incantatore viene aiutato volontariamente dal cugino:

Chi più di uoi si sente gran balia  
con mecho uengha molto bene armato;  
uccida el dragho e tanta rechadia,  
lasci puoi a me cotal mercato.  
Rinaldo disse: i' uoglio uenir techo.  
Ed e' rispuose: e tu ne uien con mecho.

[*Orl.*, 25: 3-8]

Nel *Morgante*, invece, è Malagigi a designare Rinaldo come aiutante per affrontare il drago posto a guardia del simulacro di cera di Creonta:

Rinaldo sol con meco ne verrà,  
ché mi bisogna un compagno menare,  
e con la spada il dragone uccidrà.

[*Morg.*, XXI, 70: 1-3]

<sup>118</sup> PASOTTI, O., *Dai cantari ai poemi cavallereschi*, cit., p. 43.

Oltre a confermare lo stretto vincolo che tradizionalmente lega i due personaggi, la decisione di Malagigi di condurre con sé Rinaldo sembra suggerire una consapevolezza del mago circa la necessità dell'aiuto decisivo del cugino per poter portare a termine il proprio operato.

Si tratta, anche in questo caso, di un elemento importante per rilevare un aumento del peso narrativo del personaggio dell'incantatore nel testo pulciano. Nel cantare laurenziano l'intervento di Malagigi sulla statua di cera di Creonta viene descritto in forma più sintetica e con un'attenuazione degli effetti della magia dell'incantatore:

Subitamente un gran fuocho accendea,  
A struggiarsi cominciossi, quest'è certo.  
E quella uecchia gran grida mettea,  
Dicendo: o me! Ch'io sento el core aperto.  
Orlando molta stretta la tenea,  
Ed Aldenghieri, quel ch'è d'arme sperto,  
E Uliuieri e Ricciardo ognun la strignie  
Ed ella di muggiare già non s'infignie.

[*Orl.*, XLVIII, 31 =  
*Morg.*, XXI, 74 – 77]

No altrimenti el gran lion caduto  
Nella rete da molti lacci stretto,  
El qual si sente il cor forte ed arguto  
E di campare egli a quasi l'effetto,  
Mena la testa, il bel busto crinuto,  
Mancha la força e mancha el gran dispecto;  
Così la uecchia ongni fiata mancha,  
Mentre c'ardeua quella cera biancha.

[*Orl.*, XLVIII, 32]

A pocho a pocho ella uenia mancando,  
Ella immagine ardea tuttauaia;  
A pocho a pocho la uecchia caschando  
Perduta auia tutta sua ballia.

Orlando e gli altri la uenien lasciando,  
Perchella fredda morte già sentia.  
Come destructa la 'magine fue,  
E quella uecchia perdè la uirtue.

[*Orl.*, XLVIII, 33]

Creonta e Malagigi sono personaggi dotati di poteri magici di differente natura, «créatures de la perversion et de la dérision»<sup>119</sup> secondo Jean Lacroix, il quale considera questo episodio la «phase magique maximale» del poema. Si tratta, dunque, del momento in cui la magia dell'incantatore raggiunge l'intensità più elevata e la sua manifestazione più violenta. Creonta è una creatura infernale, responsabile di un tipo di magia dalle qualità negative e demoniache; al contrario, i poteri magici di Malagigi, fino a questo momento volti principalmente a suscitare il riso e a produrre diversivi comici, sono finalizzati a contrastare e a contenere la magia maligna e ostile della diavolessa, considerabile vera e propria immagine del male.

Il ricorso all'*arte* in questo caso svolge la funzione di ristabilire un ordine, neutralizzando le forze infernali rappresentate dagli eccessi sovranaturali di una creatura demoniaca. Allo stesso tempo, si è visto come Malagigi metta in pratica la sua magia secondo una modalità definibile 'immateriale', ovvero in modo indiretto e senza contatto fisico con l'incantatrice nemica, ma agendo mediante l'evocazione di un fuoco magico che ne scioglie il simulacro. Riferimenti a strumenti magici e al comportamento dell'incantatore si riscontrano in diversi luoghi all'interno del poema, ad esempio nel cantare XXII:

Malagigi non volle gittar l'arte,  
però che ne facea gran consciencia,  
e non si può far sempre in ogni parte:  
convien ch'a molte cose abbi avvertenzia,  
e veste consecrate, e certe carte  
essorcizzate con gran diligenza,  
pentacul, candarè, sigilli e lumi  
e spade e sangue e pentole e profumi.

<sup>119</sup> LACROIX, J., *Le monde enchanté et désenchanté de Luigi Pulci: le magicien et la sorcière dans Il Morgante (1478 – 1483)*, in *Zauberer und Hexen in der Kultur des Mittelalters, III. Jahrestagung der Reineke-Gesellschaft E.V., San Malo, 5-9 Juni 1992*, Greifswalder Beiträge zum Mittelalter, herausgegeben von D. Buschinger und W. Spiewok, Band 33, Reineke Verlag, Greifswald, 1994, p. 117.

Questo dich'io: ch'i' so ch'alcun direbbe:  
«Quando costoro avevon Malagigi,  
d'ogni cosa avvisar gli doverebbe:  
“Così fa il tal; così Carlo in Parigi.”»  
Dunque costui come un iddio sarebbe,  
se sapessi d'ognun sempre i vestigi:  
i negromanti rade volte fanno  
l'arte, e non dicon ciò che sempre sanno.

[*Morg.*, XXII, 102 - 103]

Queste ottave consentono di osservare come quella di Malagigi sia una magia per certi versi controllata e regolata da precise norme rituali. La riflessione sulla magia, l'analisi delle sue manifestazioni e, come si vedrà, la constatazione dei suoi limiti, emergono all'interno dell'opera in diverse occasioni, a testimonianza di un vivo interesse di Pulci per le scienze occulte, per la cabala e più in generale per le pratiche magiche<sup>120</sup>. L'efficacia con cui viene elaborata la figura di Malagigi nel *Morgante* è indicativa dell'interesse dell'autore per quella che Giovanni Getto definisce la «tecnica della magia»<sup>121</sup>, mentre viene posto in secondo piano l'aspetto inerente all'atmosfera favolosa o al livello meraviglioso del racconto. I riferimenti astrologici, più volte inseriti nella narrazione, sono imputabili all'interesse manifestato da Pulci verso le conoscenze del tempo in materia di astrologia e di scienze occulte. Per questo motivo, non sono affatto casuali i richiami a un'*auctoritas* di rilievo come Cecco d'Ascoli, autore dell'*Acerba*, poema conosciuto soprattutto per le descrizioni di pratiche di magia e negromanzia, come dimostrano le riprese di Pulci di quest'opera, ad esempio in corrispondenza della descrizione della cera di cui si compone il simulacro di Creonta nel Cantare XXI:

Malagigi a quella imagine s'acosta,  
ch'era fatta di cera pura e bella  
delle prime ape, molto ben composta  
sotto costellazion d'alcuna stella.

[*Morg.*, XXI, 73:1-4]

<sup>120</sup> VILLORESI, M., *La letteratura cavalleresca*, cit., p. 125.

<sup>121</sup> GETTO, G., *Studio sul Morgante*, Marzorati, Como, 1944, p. 107.

Dall'*Acerba*, Libro IV, cap. III, 49-50, *Metodi e valore delle scienze occulte*<sup>122</sup>:

Nell'immagin che fanno [i negromanti] per amore  
con quella cera ch'è delle prime ape.

Il riferimento all'immagine di cera nel testo pulciano presenta importanti implicazioni in relazione alle pratiche di magia rituale ampiamente illustrate in numerosi testi di carattere magico – demoniaco. La cera è un elemento infatti ricorrente nelle manifestazioni di magia imitativa in forma di talismani e di raffigurazioni plastiche di oggetti ed esseri umani, alla base delle tecniche di evocazione demoniaca e di stregoneria tipiche della magia rituale di cui si riscontrano numerose attestazioni in libri di demonologia. Tra questi, si ricorda la *Clavicula Salomonis*, conosciuto anche come *Lemegeton*<sup>123</sup>, grimorio anonimo di inizio XVII secolo composto in latino che elabora materiali risalenti al XV secolo. Il testo è diviso in cinque parti e quella più antica è l'*Ars Notoria*, contenente una serie di preghiere volte a fornire al mago una memoria eidetica e un sapere istantaneo. Secondo quanto affermato nel testo, questa arte sarebbe stata rivelata dal Creatore al re Salomone per intermediazione di un angelo e comprende una serie di preghiere connotate da espressioni cabalistiche e magiche in lingue diverse, tra cui ebraico

<sup>122</sup> CRESPI, A., ed. Cecco D'Ascoli, *L'Acerba*, Cesari, Ascoli Piceno, 1927. La prima edizione critica del testo, corredata da commento latino, commento volgare e sonetti, è stata curata da ALBERTAZZI, M., *L'Acerba (Acerba Etas)*, La Finestra Editrice, Lavis, 2002.

<sup>123</sup> Appartenente al corpus di grimori di magia salomonica, contemplante i riferimenti a potenze angeliche, sigilli, talismani e tecniche generali di magia evocativa, il *Lemegeton* è successivo alla *Chiave di Salomone*, altro testo di magia medievale del quale esistono diverse versioni manoscritte e il cui archetipo risulterebbe essere un testo latino o italiano del XIV o XV secolo, come si può ipotizzare dall'esistenza del manoscritto in greco risalente al XV secolo Harleian MS 5596 conservato presso la British Library di Londra. La *Clavicula* o *Lemegeton* è un grimorio di magia rituale risalente alla seconda metà del XVII secolo e gran parte del suo contenuto deriva da testi cinquecenteschi, tra cui la *Pseudomonarchia Daemonum*, appendice al *De praestigiis daemonum et incantationibus ac veneficiis* di Johann Wier pubblicato nella sua prima edizione a Basilea nel 1563 e contenente un'elencazione di 69 demoni. Sulla figura e l'opera del medico e demonologo olandese si veda in particolare VALENTE, M., *Johann Wier: agli albori della critica razionale dell'occulto e del demoniaco nell'Europa del Cinquecento*, Olschki, Firenze, 2003. Il *Lemegeton* presenta dettagliate descrizioni degli spiriti e dei rituali necessari per evocarli e costringerli ad eseguire gli ordini del mago, fornisce inoltre precise informazioni circa i simboli e le operazioni rituali da seguire, le azioni necessarie per impedire che gli spiriti prendano il sopravvento, le procedure generali di evocazione e istruzioni circa le modalità operative per costruire strumenti ed oggetti necessari per l'esecuzione di questi rituali. I principali manoscritti sono databili alla seconda metà del XVII secolo e sono conservati presso la British Library di Londra. L'opera è divisa in cinque sezioni, corrispondenti ad altrettante "arti": *Ars Goetia*, in cui si descrivono 72 demoni e i rituali necessari per invocarli, *Theurgia Goetia*, con spiriti in parte buoni e in parte malvagi, *Ars Paulina*, la quale descrive gli spiriti e gli angeli che governano le ore del giorno e i segni dello zodiaco, *Ars Almadel*, dal nome del suo presunto autore arabo, che descrive 20 spiriti benevoli dello zodiaco, e *Ars Notoria*, miscellanea di preghiere e di parole magiche che permettono il contatto con Dio e la conoscenza delle scienze umane e divine. Esistono numerose edizioni, tra le più recenti si ricorda quella curata da PETERSON, J. H., *The Lesser Key of Solomon: Lemegeton Clavicula Salomonis*, Weiser, York Beach, Maine, 2001, mentre per lo studio e la classificazione dei diversi manoscritti di cui si compone la tradizione testuale della clavicula si rinvia a MATHIESEN, R., *The key of Solomon: towards a typology of the manuscripts*, «Societas Magicas Newsletter», issue 7, spring 2007.



e greco, con la spiegazione di come queste preghiere debbano essere pronunciate e di come questi rituali permettano la comprensione di tutte le scienze. Una definizione di *ars notoria* è fornita da Jean-Baptiste Thiers nel suo *Traité des superstitions*:

Promet l'acquisition de certaines sciences par infusion et sans peine, pourvu que l'on pratique certains jeûnes, que l'on récite certaines prières, que l'on révère certaines figures, et que l'on observe cérémonies ridicules<sup>124</sup>.

Più estesamente, *l'ars notoria* è espressione di una pratica di magia il cui scopo è l'acquisizione di conoscenze mediante l'evocazione di spiriti e la contemplazione di immagini. Nel *corpus* di testi di magia rituale attribuiti a Salomone che si costituisce in Occidente a partire dal XII secolo, quelli che appartengono all'*ars notoria* si diffondono in Italia nell'ambiente universitario bolognese e presentano una consistente tradizione manoscritta<sup>125</sup>.

L'aspetto evocativo è inoltre correlato all'astrologia<sup>126</sup>, così come indicato nel *Lemegeton*, mentre la declinazione in senso demoniaco si sviluppa come interpretazione esoterica negativa riferibile a pratiche di stregoneria. Proprio per il loro carattere evocativo, le pratiche di *ars notoria* vengono condannate in quanto considerate eretiche già a partire dal XII secolo, come dimostrato dalle due *Lectiones contra vanam curiositatem in negotio fidei* del teologo e gran cancelliere dell'Università di Parigi Jean de Gerson nel 1402<sup>127</sup>.

In questi termini, l'immagine di cera rappresenta le sembianze della vittima destinataria dell'incantesimo di magia nera, in forma di statua che viene sciolta al calore del fuoco o sottoposta a punture di aghi. Il riferimento alla cera rintracciabile anche nell'*Acerba* permette di constatare come Cecco D'Ascoli conoscesse queste pratiche rituali

<sup>124</sup> THIERS, J. B., *Traité des superstitions selon l'Écriture Sainte: les decrets, les conciles et les sentimens des saints pères et des théologiens*, Antoine Dezallier, Paris, 1679, tome I, p. 247.

<sup>125</sup> Per l'edizione critica del testo latino si veda VÉRONÈSE, J., *L'Ars Notoria au Moyen Âge. Introduction et édition critique*, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2007.

<sup>126</sup> PARTINI, A. - NESTLER, V., *Magia astrologica: da Ermete a Cecco d'Ascoli e da Cecco d'Ascoli a Campanella*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1983, p. 64: "l'*ars notoria* si avvale di cose create (cioè visibili, tangibili) per sollecitare, con tecniche specifiche e riti appropriati, le intelligenze angeliche (o demoniache) che, nell'immaginazione dell'operatore, animerebbero gli astri, i segni zodiacali [...] pertanto i pentacoli magici, i talismani, i canti diretti a tali intelligenze sono gli strumenti materiali dell'*ars notoria*; non solo, ma spesso sono costruiti e dinamizzati con l'ausilio dell'arte stessa".

<sup>127</sup> GLORIEUX, P., *Jean de Gerson, Lectiones contra vanam curiositatem studentium*, in *Œuvres Complètes*, introduction, texte et notes par Palémon Glorieux, Desclée, Paris, III, 1960-1973, p. 230. Cfr. anche LAZZERI, V., *Teologia mitica e teologia scolastica. L'esperanza spirituale come problema teologico in Giovanni Gerson*, Pontificio Seminario Lombardo in Roma, Glossa, Roma-Milano, 1994, pp. 32-33 e n.99; QUINTO, R., *Scholastica. Storia di un concetto*, Il Poligrafo, Padova, 2001; COMBES, A., *Les deux Lectiones contra vanam curiositatem in negotio fidei de Gerson*, «Divinitas», 4, 1960, pp. 299-316.

così come la stessa *ars notoria*<sup>128</sup>. I rimandi alla sua opera consentono a Pulci non solo di avvalersi di un'*auctoritas* nel campo delle scienze occulte, ma soprattutto di dimostrare la propria competenza in materia di magia e della sua regolamentazione, sulle basi di una solida erudizione e documentazione. Malagigi, intervenendo sulla rappresentazione plastica di Creonta, agisce dunque come uno di quei maghi praticanti un genere di magia demoniaca, secondo quanto confermato dalla descrizione dettagliata dell'operazione di evocazione del fuoco che scioglie il simulacro della diavolessa che muore tra atroci sofferenze. Malagigi sembrerebbe fare uso di magia nera e di chiara ascendenza stregonesca<sup>129</sup>, ma a tal proposito è utile tenere presente che la creazione dell'immagine di cera è responsabilità di Creonta:

Questa crudel con certi incanti suoi  
(diciàn più pian, ch'io la veggo in ascolto)  
ha fatta certa immagine di cera,  
come colei c'ha l'arte tutta intera.

[*Morg.*, XXI, 68, 5-8]

Creonta dimostra così di possedere «l'arte tutta intera», senza limiti e dunque di praticare una magia di evidente carattere demoniaco. Risulta in ultima istanza significativo osservare come Malagigi, pur ricorrendo a una pratica di stregoneria seguendo modalità proprie di una magia di tipo demoniaco, in realtà agisca per neutralizzare una creatura associata a questa espressione negativa di magia, dunque con una finalità positiva che consente di dissociare l'operato del mago da un intento di carattere stregonesco e pertanto condannabile. Allo stesso tempo, l'impiego dell'incantatore in queste modalità consente a Pulci di fornire un importante elemento probatorio circa la natura del proprio rapporto con le scienze occulte, funzionale a evitare accuse di pratiche di magia demoniaca non ammissibili.

<sup>128</sup> PARTINI, A., - NESTLER, V., *Cecco d'Ascoli. Poeta occultista medievale*, Edizioni Mediterranee, Roma, 2006, p. 62: “nel IV libro dell'*Acerba*, specialmente, troviamo chiare indicazioni sulle varie mantiche, sui sogni divinatori, sulle previsioni di eventi futuri, sulle operazioni magiche mediante scongiuri, immagini di cera e talismani, sugli effetti della cosiddetta *ars notoria*.”

<sup>129</sup> Augustin Calmet, abate dell'Abbazia di Saint Pierre de Senones, scrive nel capitolo XXXV, *Incantesimo per far morire praticato dai Pagani* delle sue *Dissertazioni sopra le apparizioni de' spiriti e sopra i vampiri o i redivivi d'Ungheria e di Moravia*: “gli antichi Pagani Greci e Romani attribuivano alla Magia, e al Demonio il poter far morire gli uomini con una sorte di malefizio, che consisteva in formare un'immagine di cera, rassomigliante quanto fosse possibile alla persona che si voleva morta”. In merito alle pratiche di stregoneria associate alle immagini di cera si veda anche lo studio di ARNOULD, C., *La stregoneria. Storia di una follia profondamente umana*, Dedalo, Bari, 2011.

Pulci esprime, infine, un elogio esplicito di Cecco d'Ascoli all'interno nel cantare XXIV del *Morgante*, in cui si trova un riferimento anche alla grotta di Sibilla, indicato come luogo simbolico per l'apprendimento delle arti di divinazione presso il quale il poeta si reca a fine 1470, secondo quanto indicato in una sua lettera a Lorenzo il Magnifico<sup>130</sup>:

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

[*Morg.*, XXIV, 112]

Il riferimento alla Sibilla è presente anche nell'*Acerba*, ancora nel IV Libro, cap. III, 103-108, *Metodi e valore delle scienze occulte*, in relazione ad una spiegazione di natura astrologica:

Lo spazio che su fra le stelle vedi  
fra il gonfalone e il pozzo e il fuoco sacro  
il gran segreto voglion che tu credi.  
Lì sono li caratteri segnati.  
Le lor virtuti qui non ti dissacro  
quai fur dalla Sibilla sigillate.

Si è in presenza di un mutamento all'interno della narrazione pulciana ma anche nella sensibilità dell'autore nei confronti di temi e problemi che risultano strettamente connessi al contesto storico-sociale dell'epoca a cui risale la stesura degli ultimi cantari del *Morgante*. Mutato è anche il rapporto con le fonti; superato l'*Orlando*, Pulci si richiama principalmente alla materia narrata nella *Spagna* ma, come nel caso di Cecco d'Ascoli, anche ad altre *auctoritates*, citate per garantire continuamente la credibilità della propria narrazione e per affrontare temi particolari, tra cui, come si è visto, quello della magia. Si tratta di una magia che all'interno del processo di analisi e di studio a cui è sottoposta

<sup>130</sup> Lettera XVI: "E intanto io andrò a Norcia, e spacciato alla sibilla." Per l'edizione delle *Lettere* di Pulci cfr. *Morgante e opere minori*, a cura di A. Greco, UTET, Torino, 2006.

presenta uno stretto legame con la trattazione di argomenti ben più ampi e complessi, a partire dalla valutazione dei suoi limiti fino ai rapporti con la religione, come si avrà modo di rilevare nei cantari conclusivi del poema in cui il ruolo di Malagigi risulterà ancora più significativo e la “voce” di Pulci più palese.

### 3.3. *Malagigi e Pulci*

Lo scontro tra Malagigi e Creonta è un episodio di particolare rilievo all'interno del poema poiché, come si è visto, offre la possibilità di esaminare le forme e le caratteristiche della magia di cui Malagigi è responsabile. Il fatto che l'episodio venga narrato nel cantare immediatamente successivo a quello in cui si verifica la morte di Morgante potrebbe essere interpretato come una sorta di cesura nella strutturazione complessiva dell'opera. Dal cantare XXI la presenza di Malagigi risulta infatti più incisiva e proprio negli ultimi cinque cantari del poema è possibile rilevare un peso narrativo maggiore del personaggio e allo stesso tempo un aumento dell'intervento dell'autore come già precedentemente anticipato.

Conducendo uno studio sulla relazione tra la rappresentazione iperbolica della fisicità del personaggio di Morgante e la riflessione metanarrativa sulla creatività poetica di Pulci, Annalisa Perrotta offre una suggestiva interpretazione del rapporto tra i personaggi di Morgante e Malagigi in relazione a Pulci<sup>131</sup>. La materialità corporea del gigante, definito dalla studiosa «soggetto corporeo iperbolico», rappresenterebbe la misura del potenziale creativo e narrativo sviluppato in continuità con la fisicità del gigante, quest'ultima sostituita successivamente dall'immaterialità della magia di Malagigi.

Questa 'sostituzione' viene individuata da Perrotta nell'episodio di Creonta nel momento in cui il mago agisce su di una rappresentazione della diavolessa, ovvero sulla sua immagine di cera. In questo modo, la fisicità e la corporeità espresse dal personaggio di Morgante da soggetto della narrazione ne diventerebbero da questo momento in poi oggetto. Questa tendenza alla manifestazione di una forte corporeità nel poema verrebbe espressa secondo la studiosa mediante un processo articolato in tre fasi<sup>132</sup>, rispettivamente di distruzione (episodio di Creonta, cantare XXI), creazione (episodio del Marguttino, cantare XXIV) e di evocazione (episodio di Astarotte, cantare XXV). Tutti i personaggi coinvolti in un tale processo sono caratterizzati da corpi mostruosi, comici e diabolici.

La tesi che individuerrebbe i segnali di un'identificazione della figura autoriale di Pulci nel personaggio di Malagigi prende avvio dall'episodio della creazione del Marguttino nel XXIV cantare. Si è ormai nella seconda parte del *Morgante*, la linearità e l'equilibrio "cavalleresco" notati nei primi ventitré cantari lasciano spazio a una nuova fase di elaborazione del poema, di conseguenza anche il ruolo di Malagigi muta e assume maggiore incidenza. Constance Jordan, a tal proposito, rileva come il ruolo definibile

<sup>131</sup> PERROTTA, A., *Rappresentazione corporea della creatività narrativa nel Morgante di Luigi Pulci*, «Italian Studies», 60, 2, 2005, pp. 147-162.

<sup>132</sup> *Ivi*, p. 156.

stabile del mago nella prima parte del *Morgante* sia in linea con un ordine stesso dell'opera fino a quel momento rappresentato, un ordine anche di tipo ideologico indicante una stabilità sociale<sup>133</sup>.

Nel cantare XXIV Antea, regina di Bambillona, giunge a Parigi per vendicare la morte di suo padre il Soldano portando con sé due giganti, Fallalbacchio e Cattabriga. Per sconfiggerli, Malagigi crea con la sua *arte*, quindi per evocazione, il Marguttino, una creatura buffa e dai contorni comici. Perrotta rileva un'analogia con l'episodio di Creonta per quanto riguarda le modalità in cui Malagigi affronta e neutralizza esseri iperbolici e mostruosi servendosi di una creazione e di un artificio intermedio. Per la studiosa, e qui forse si trova a mio avviso un primo elemento di discutibilità della sua tesi, il Marguttino potrebbe essere interpretabile come un'autocitazione dello stesso Pulci, nelle forme di un elemento connettore tra la creazione magica di Malagigi e quella poetica dell'autore<sup>134</sup>, all'interno di una relazione tra pratica magica e pratica poetica già individuata da diversi studiosi e caratterizzante il *Morgante* nel suo complesso<sup>135</sup>.

Nel processo di creazione del Marguttino, il mago ricorre a strumenti particolari senza ricorrere a un contatto fisico, disegnando «carattere e sigilli» e servendosi di «candarie e pentaculi»:

Carlo pur gli occhi a' giganti tenea,  
e volentier tornerebbe in Parigi;  
e per paura ognun si ristrignea,  
ché sopra il prato già di san Dionigi  
vengono, innanzi alla gente d'Antea.  
Orlando s'accostava a Malagigi:  
vide che quello incantava e borbotta,  
perché e' voleva gittar l'arte allotta.

Disse Malagigi: – Aspetta un poco, Orlando,

<sup>133</sup> JORDAN, C., *The narrative form of Pulci's Morgante*, «Studies in Philology», 83, 3, 1986, p. 319: “Crucial to an understanding of its concept of chivalry is, for example, the changing role of Malagigi, the white magician, who intervenes to guide, protect, and save the paladins. He does not appear in all adventures, nor does he act in a functional manner. Yet the nature and frequency of his help in an index to the stability of chivalric society.”

<sup>134</sup> PERROTTA, A., *Rappresentazione corporea*, cit., p. 159.

<sup>135</sup> JORDAN, C., *Pulci's Morgante. Poetry and History in Fifteenth Century Florence*, The Folger Shakespeare Library, Washington, 1986, p. 69; LACROIX, J., *Le monde enchanté et désenchanté de Luigi Pulci*, cit., pp. 115-137; DAVIE, M., *Half serious Rhymes. The Narrative Poetry of Luigi Pulci*, Irish Academic Press, Dublin, 1998, p. 154.

tirati addietro. – Orlando si scostava.  
Allor Malagigi venìa disegnando  
carattere e sigilli, e preparava  
le candarie e' pentaculi. Ma quando  
vennon gli spirti ch'egli scongiurava,  
tremò la terra come vento fossi,  
e l'aïr tutto in un punto turbossi.

[*Morg.*, XXIV, 90 – 91]

La descrizione dell'incantesimo di Malagigi è accurata e conferma la confidenza dell'autore con la terminologia e la simbologia delle pratiche occulte. Il Marguttino appare all'improvviso e risulta di non poca rilevanza la modalità in cui viene descritto da Pulci: è un essere «stran più che Margutte, zoppo, guercio, travolto e scrignuto», ma ha anche tutte le caratteristiche fisiche del gigante, a parte la testa che presenta due corna. Soprattutto, il dato che più desta interesse è il fatto che questa creatura «saltella in qua ed in là» come fa una bambina, «scherza e ride», dunque è connotata da caratteri di giocosità, buffi e volti a suscitare il riso. In breve, un personaggio tutto pulciano:

In questo in mezzo il prato han 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

e suona una zampogna o zufolino,  
ed accostossi a que' giganti, e tresca,  
e fa certi atti come soccombrino  
e intorno a lor la più strana moresca,  
e spesso toma come un babbuïno,  
o come scimia fa la schiavonesca:  
sì che e' guardava questa maraviglia

l'un campo e l'altro, e ritenea la briglia.

[*Morg.*, XXIV, 92 – 93]

I parallelismi tra Pulci e Malagigi sarebbero rintracciabili nella comune creazione di personaggi dalla accentuata corporeità iperbolica e capaci di suscitare il riso. Come Pulci crea Morgante – e soprattutto Margutte, creazione originale interamente pulciana assente nell'*Orlando* laurenziano<sup>136</sup>–, così Malagigi crea il Marguttino e in questo modo instaura, secondo la studiosa, una palese autocitazione autoriale.

La tesi di Perrotta offre sicuramente un interessante spunto interpretativo in merito al ruolo che il personaggio di Malagigi può ricoprire in relazione all'autore del *Morgante* e permette di sottolineare, ancora una volta, l'originalità e l'abilità di Pulci nell'utilizzare l'incantatore rispetto a quanto osservato in merito alla sua tradizione letteraria precedente. La riflessione su creatività e magia comporta la valutazione di nuovi rapporti che interessano non solo le componenti strutturali e tematiche del poema ma anche la definizione di alcuni suoi personaggi; tuttavia preferisco sfruttare l'analisi della relazione tra Pulci e Malagigi nell'ottica di una più estesa riflessione sulle capacità espressive del personaggio del mago in funzione del ben più ampio e complesso rapporto che vede il Pulci autore interessarsi a pratiche magiche.

L'episodio della creazione del Marguttino, infatti, assume una rilevante importanza poiché nella sua parte conclusiva offre l'occasione di riflettere sulla magia e i suoi limiti, punto finale di tutto il ragionamento di Pulci in materia. I giganti di Antea vengono ingannati dal Marguttino che li conduce all'interno di una foresta dove restano imprigionati. In questo caso, la creatura di Malagigi è strumentale all'eliminazione delle forze avverse rappresentate dai giganti ma non agisce direttamente contro di essi: sono infatti i paladini a intervenire su indicazione del mago, il quale indica come la sua *arte* non possa procedere oltre:

Disse Malgigi: - Andate loro addosso,  
ch'io non posso altro far con la mia arte-;

<sup>136</sup> Marco Villoresi, in un suo recente volume, ha studiato il personaggio di Margutte in relazione agli aspetti della *performance* giullaresca connotanti la pratica canterina e ha proposto un'interessante ipotesi di identificazione di Margutte in Antonio di Guido, già considerato modello del personaggio pulciano in ORVIETO, P., *Pulci medievale*, cit., pp. 176-186. Canterino e improvvisatore contemporaneo a Pulci, tra i maggiori esponenti dei poeti performativi d'età laurenziana, Antonio di Guido potrebbe avere agevolato, secondo Villoresi, l'accesso di Pulci alle partiture cavalleresche d'uso canterino, tra cui anche il *Cantare d'Orlando*. Cfr. VILLORESI, M., *La voce e le parole. Studi sulla letteratura del Medioevo e del Rinascimento*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2016, p. 201n.



il perché Orlando il primo si fu mosso,  
e drieto a lui molta gente si parte,  
ed accostârsi al macchion folto e grosso  
con lance e dardi, e frugavan da parte  
ed ognun par che si studi e punzecchi;  
ma bisognava turarsi gli orecchi.

[*Morg.*, XXIV, 100]

Pulci spiega i limiti della pratica di magia e della negromanzia insieme alle sue norme di utilizzo e l'elemento regolatore è rappresentato dal volere divino:

Ma quello Iddio che impera a tutti i regi,  
ha dato termine, ordine e misura,  
e non si può passar più là che i fregi,  
però che a ogni cosa egli ebbe cura;  
e fatture, aüruspi e sortilegi  
non posson far quel che non può natura  
e le imagin più oltre son di ghiaccio,  
perché e' fe' la potenzia nel suo braccio.

E se Paulo già vide arcana Dei,  
fu per grazia concesso a qualche fine,  
acciò che quel potessi i farisei  
confonder con le sue sante dottrine;  
ma gli spirti infernal e malvagi e rei  
privati son delle virtù divine;  
ma perché pur molti segreti sanno,  
per virtù natural gran cose fanno.

Vanno per l'aire come uccel vagando  
altre spezie di spirti folletti,  
che non furon fedel né rei già, quando  
fu stabilito il numer degli eletti.  
Non so se 'l mio Palmier qui venne errando,

che par di corpo in corpo ancor gli metti  
onde e' punge la mente con mille agora,  
esser prima Eüforbio, e poi Pittagora.

[*Morg.*, XXIV, 107 – 109]

In queste ottave si possono trovare alcuni elementi che permettono di effettuare un'attenta valutazione della confidenza del poeta con la magia, in quanto sono citati «spirti» infernali e «folletti», ricorrenti nelle evocazioni di Malagigi ma anche oggetto di vero e proprio interesse da parte dell'autore<sup>137</sup>. Anche il riferimento a Matteo Palmieri, figura alla quale Pulci era legato da un rapporto di amicizia ed esponente di teorie relative agli spiriti, non appare casuale ma confermerebbe l'interesse dell'autore per le scienze occulte.

Nello stesso cantare, poco oltre, Pulci sottolinea come Malagigi possa solo intervenire mediante il ricorso alle sue abilità magiche, le quali, tuttavia, non hanno alcun effetto sul libero arbitrio dei giganti nemici, poiché quest'ultimo è esclusivamente prerogativa divina:

Dunque Malgigi e gli altri negromanti  
ci posson cogli spiriti tentare;  
ma non poteva uccidere i giganti  
per arte, o il fuoco i demòni appiccare;  
potea ben fare apparire lor davanti  
il bosco, e lor vi potevano entrare  
e non entrar: ch'a nessuno è negato  
libero arbitrio, che da Dio c'è dato.

[*Morg.*, XXIV, 111]

E anche quando Antea, non vedendo più Fallabacchio e Cattabriga, imputa la loro perdita all'operato di Malagigi e ne rimprovera Orlando, è lo stesso paladino che ribadisce le modalità di intervento del mago e le caratteristiche della sua azione magica, decisiva ma anche limitata:

Poi gli diceva con destre parole:

<sup>137</sup> Si veda più in particolare il successivo cantare XXV in cui Astarotte nella sua discussione teologica descrive estesamente a Malagigi le caratteristiche degli *spirti folletti* (c. XXV, o. 160 – 161).

-Che caso è questo de' giganti strano!  
Malagigi può tanto quanto e' vuole  
(non so se s'è in Parigi o in Monte Albano),  
e far fermare in ciel le stelle e 'l sole;  
ma questo è poco onor di Carlo Mano.  
Io mi credea co' paladin di Francia  
Combatter con la spada e con la lancia:

non son venuta qua, come Michele,  
a combatter, Orlando, con gli spirti;  
ché se col fuoco infernale e crudele  
ci struggi, a me bisogna acconsentirti,  
calar le sarte e raccoglièr le vele;  
ma non è certo di laüro e mirti  
questa corona che tu metti a Carlo,  
ché si vuol d'altra gloria coronarlo.-

[*Morg.*, XXIV, 116 – 117]

A questo punto è Orlando a chiarire ad Antea le dinamiche in cui sono stati affrontati e sconfitti i giganti, combattuti con le stesse modalità dello scontro impari che la regina nemica aveva disposto dopo aver fatto ricorso a due creature sovrumane, neutralizzate da altrettanti esseri non convenzionali. Malagigi, infatti, elimina «i diavol co' diavoli», ossia con il Marguttino, anch'esso creatura sovranaturale:

Se Malagigi, come negromante,  
ucciso ha Fallalbacchio e Cattabriga,  
uccider gli poteva anche in Levante,  
s'avessin, come qua, cercato briga  
e non avevon forma di gigante:  
così matto con matto si gastiga,  
ed è ragion che 'l giuoco qui s'intavoli,  
ch'egli uccise i diavol co' diavoli.

[*Morg.*, XXIV, 120]

Perrotta indica come la riflessione sui limiti della magia condotta attraverso Malagigi si accompagna a quella sui limiti stessi della poesia. In questi termini, la limitazione dell'*arte* del mago assume i connotati di un confine fisico, rappresentato dal limite divino, analogamente a quanto si verifica anche per il poeta:

“Se si legge tra righe di questa riflessione sulla magia una riflessione sulla creazione poetica, i limiti imposti al negromante divengono quelli imposti anche al poeta: l'iperbolicità di Morgante e il senso di onnipotenza che le possibilità creative incarnate dal personaggio facevano intravedere cedono ora il posto al riconoscimento del limite non più all'interno di una dialettica, come avveniva nel rapporto Morgante/Orlando, bensì nel riconoscimento univoco di un'autorità ('Quello Iddio che impera tutti i regi') che ha imposto regole con le quali fare i conti”<sup>138</sup>.

Se è indubbia una reale e concreta riflessione sui limiti della magia così come viene rappresentata nel poema in relazione all'operato di Malagigi, ritengo necessario, tuttavia, un ridimensionamento della tesi di Perrotta circa le 'limitazioni' a cui sarebbero soggetti il poeta e il personaggio del mago. Si tratta, infatti, di una tesi che vorrebbe accentuare in maniera forse eccessiva l'ordine di rapporti tra autore e personaggio e usarei maggiore cautela nel suggerire interferenze che sfociano in aperte ed esplicite personificazioni.

Per comprendere meglio la variazione di contenuti e di rapporti con i personaggi negli ultimi cinque cantari del *Morgante* occorre considerare l'aspetto della realtà storica in cui è coinvolto Pulci. Il dato biografico emerge con chiara evidenza e di conseguenza si registra un cambiamento di prospettive nella poesia di Pulci, un mutamento profondo già sottolineato da Paolo Orvieto<sup>139</sup> che ha ricostruito il contesto storico, politico e di relazioni personali in cui vive l'autore del *Morgante*. Il quadro che viene così a delinearsi presenta una situazione a tratti drammatica, in cui la perdita di credito presso Lorenzo il Magnifico, gli attacchi personali subiti dai detrattori, tra tutti Matteo Franco e Marsilio Ficino, esponente del nuovo corso della politica culturale della Firenze medicea, e l'allontanamento sempre più frequente da Firenze costituiscono i motivi principali alla base di un cambiamento profondo nella personalità e nell'opera dell'autore. Negli ultimi cinque cantari il costante richiamo a diverse *auctoritates* letterarie, filosofiche e religiose, definito da Orvieto vero e proprio processo di «auctorizzazione»<sup>140</sup>, è una misura del disagio personale dell'autore che diventa pretesto utile per una riflessione sulla propria attività poetica, come rilevato anche da Perrotta:

<sup>138</sup> PERROTTA, A., *Rappresentazione corporea*, cit., p. 161.

<sup>139</sup> ORVIETO, P., *Pulci medievale*, cit., pp. 213-283.

<sup>140</sup> *Ivi*, p. 249.

“La dimensione intellettuale della nuova poesia, la connessione stretta tra creazione poetica e creazione magica, i limiti dichiarati della nuova creatività corrispondono alla ricerca di nuove modalità espressive, consone alla mutata temperie fiorentina; la poesia deve farsi manifestamente più controllata, sorvegliata”<sup>141</sup>.

Nel cantare XXV, in corrispondenza dell’episodio dell’evocazione di Astarotte, Malagigi è interessato da un processo di inversione del suo ruolo nella relazione con le creature demoniache da lui evocate.

Il confronto tra il “diavolo-teologo” e il mago permette a Pulci di affrontare questioni di particolare importanza e complessità, ad esempio disquisizioni teologiche relative al libero arbitrio. Analizzando le differenze tra i ruoli di Malagigi nella prima parte del *Morgante*, dove sono rintracciabili prevalentemente attributi ordinari e consueti del mago, e la parte conclusiva del poema, nella quale il piano autobiografico dell’autore e il suo rapporto con il contesto storico e sociale convergono in una nuova definizione della propria poetica, Malagigi risulta uno strumento con cui Pulci raffigura il suo mondo ‘incantato’. Questo incanto viene considerato da Lacroix come un effetto di fascinazione che esercita o subisce un individuo, con un’attenuazione degli aspetti del meraviglioso e del feerico<sup>142</sup>. In questa accezione, la magia risulterebbe una sorta di ‘maschera’ dietro alla quale Pulci nasconde più complessivamente una crisi profonda della società rinascimentale in cui egli vive. Il riso suscitato prima da Morgante e quindi da Malagigi assume allora un significato più profondo:

“On peut se demander si la magie si opérante, si triomphante n’est pas ce masque plus grimaçant que drôle derrière lequel a beaucoup de mal à se dissimuler le pathétique d’une Renaissance bientôt en crise à quelques années de la mort de Laurent le Magnifique. [...] la farce de Pulci divertit mais aussi avertit que les rires sont une manière de masquer, peut-être même de tromper un temps la mort sans pour autant parvenir à la faire totalement oublier”<sup>143</sup>.

L’episodio di Astarotte rappresenta un’ulteriore occasione in cui Malagigi ha un ruolo di particolare importanza e in cui si trova una chiara manifestazione dell’*arte* dell’incantatore. Evocato dal mago desideroso di conoscere dove si trovi Rinaldo,

<sup>141</sup> PERROTTA, A., *Rappresentazione corporea*, cit., p. 162.

<sup>142</sup> Lacroix a questo proposito ricorda come la fata Morgana sia citata una volta sola in tutto il poema, per la precisione solo verso la conclusione in corrispondenza del cantare XXV 104, 5 – 6: “benché alcun dica, più dolce che mèle, / che fu San Giorgio e la fata Morgana.”

<sup>143</sup> LACROIX, J., *Le monde enchanté et désenchanté de Luigi Pulci*, cit., p. 133.

Astarotte è una creatura sovranaturale, presentata come uno spirito che si discosta da quelli abitualmente evocati dal negromante:

Uno spirto chiamato è Astarotte,  
molto savio, terribil, molto fero;  
questo si sta giù nelle infernal grotte:  
non è spirto folletto, egli è più nero.  
Malgigi scongiurò quello una notte,  
e disse: - Dimmi di Rinaldo il vero;  
poi ti dirò quel che mi par tu faccia.  
Ma non guardar con sì terribil faccia.

[*Morg.*, XXV, 119]

Astarotte è descritto come spirito «molto savio» e allo stesso tempo «molto terribil», proviene dalle profondità di recondite «grotte infernali», dunque è un essere sovranaturale, oltremondano. Malagigi lo interroga affinché gli riveli il «vero», con la promessa di lasciarlo libero e non più soggetto agli incantesimi contenuti nel «libretto», il solo strumento capace di tenere prigionieri gli spiriti:

Se questo tu farai, io ti prometto  
ch'a a forza ma' più non ti chiamo o invoco,  
e d'ardere alla morte un mio libretto  
che ti può sol costringer d'ogni loco,  
sì che poi tu non sarai costretto. –  
Per che lo spirto, braveggiato un poco,  
istava pure a vedere alla dura  
se far potessi al maestro paura;

ma poi che vide Malgigi crucciato,  
che voleva mostrar l'anel dell'arte,  
e in qualche tomba l'arebbe cacciato,  
volentier sotto si misse le carte,  
e disse: - Ancor tu non hai comandato. –  
E Malagigi rispose: - In qual parte

si ritruovi Rinaldo e Ricciardetto  
fa che tu dica, e d'ogni loro effetto.

[*Morg.*, XXV, 120 – 121]

Costituisce elemento di non poca rilevanza il fatto che il diavolo, dopo aver ascoltato le parole di Malagigi, provi un certo turbamento alla vista dell'«anel dell'arte» con cui il mago ha la facoltà di costringerlo in qualche «tomba», da intendersi come luogo in cui imprigionare creature infernali. Si tratta di un dettaglio che presenta una certa ricorsività nella trattazione della materia degli spiriti demoniaci da parte di Pulci, come viene dimostrato già all'inizio del *Morgante*. Si ricorderà, infatti, come nel secondo cantare del poema, in occasione della prigionia di Orlando e Morgante presso un castello incantato, i due combattano contro un diavolo costretto in una tomba per magia di un negromante<sup>144</sup>. L'usanza di imprigionare e rinchiudere demoni in ampolle, tombe e grotte è uno dei tratti caratterizzanti la magia di tipologia salomonica. Si è ampiamente discusso di questa forma di magia descrivendo gli aspetti che maggiormente contraddistinguono quella di Malagigi<sup>145</sup> e il motivo dell'imprigionamento dei demoni viene rilevato da Polcri anche nell'*Ugone di Alvernia* di Andrea da Barberino<sup>146</sup>.

Più in particolare, Polcri si sofferma sullo studio dell'episodio del battesimo di Morgante narrato nel II cantare del poema, trovando rispondenze con quelli che lo studioso definisce un «gruppo di *topoi*» che definiscono quello del gigante come un percorso iniziatico e di purificazione in seguito al confronto con il demonio<sup>147</sup>. I parallelismi con la tradizione del romanzo cavalleresco sono inoltre ravvisati anche da Cardini in merito all'alto valore simbolico della prova iniziatica derivante dal confronto con forze demoniache<sup>148</sup>. Il battesimo di Morgante diventa, dunque, occasione per Pulci per introdurre, accanto al tema della magia connessa alla presenza di spiriti infernali, anche l'elemento religioso del rito purificatorio. Il rito iniziatico cui è sottoposto il gigante è il conseguimento del sacramento cristiano, e a questo punto il confronto con il diavolo risulta necessario poiché assume i contorni di una prova determinante. La sacralità del rituale del

<sup>144</sup> *Morg.*, II, 32.

<sup>145</sup> In merito a questa e ad altre pratiche negromantiche si veda anche GRAF, A., *Il diavolo*, a cura di Carlachiara Perone, intr. di Luigi Firpo, Salerno Editrice, Roma, 1980, pp. 171-194, 228-258, ed. originale: Treves, Milano, 1889.

<sup>146</sup> POLCRI, A., *Luigi Pulci e la chimera*, cit., p. 166. Il riferimento è a un passo dell'opera barberiniana in cui si narra dell'incontro di Ugone con un diavolo imprigionato in una grotta da un negromante, per cui cfr. Andrea da Barberino, *Ugone d'Alvernia*, Bologna, Commissione per i testi di lingua (Rist. anast., ed.: Bologna, Gaetano Romagnoli, 1882), 1968, vol. II, libro II, p. 205 – 209, III, IV, VII.]

<sup>147</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>148</sup> CARDINI, F., *Cavalieri nel bosco*, in *Guerre di primavera. Studi sulla cavalleria e la tradizione cavalleresca*, Le Lettere, Firenze, 1992, p. 122.

lavaggio con l'acqua per ottenere il battesimo e cancellare l'effetto di ogni incantesimo vengono riconosciuti da Polcri quali capisaldi di quella magia bianca, ovvero la magia naturale di cui si già avuto occasione di parlare, che stretti contatti ha sempre avuto con la dottrina cristiana medievale<sup>149</sup>.

Il rito dell'acqua consente di associare la ritualità magica a quella cristiana e conferma, ancora una volta, i caratteri che contraddistinguono il tipo di magia a cui Pulci fa riferimento nel *Morgante*. Una magia che il poeta si premura di precisare e chiarire sempre come in una certa maniera 'ortodossa' e non classificabile come eretica, senza negare allo stesso tempo di aver talvolta indugiato personalmente in pratiche occulte, facilmente riconducibili all'ambito della negromanzia e del contatto con il mondo sovranaturale degli spiriti<sup>150</sup>.

Una delle particolarità di Astarotte è la manifestazione di una cultura ben definita, in quanto egli dimostra di possedere profonde conoscenze in ambito astrologico e teologico, insieme anche a doti di preveggenza:

Disse Astarotte: - A giudicare è scuro,  
s'io non pensassi tutta questa notte;  
e non sarebbe il giudizio sicuro,  
ché le strade del Ciel son per noi rotte:  
noi veggiam come astrolagi il futuro,  
come tra voi molte persone dotte;  
ché non camperebbe uomo né animale,  
se non che corte abbiám tarpate l'ale.

[*Morg.*, XXV, 135]

Nell'ottava di presentazione del personaggio si può già intuire come non ci si trovi dinanzi a uno spirito ordinario, ma a una creatura diversa. Astarotte infatti «non è spirito folletto, egli è più nero»<sup>151</sup>, ovvero appartiene a un'altra tipologia di esseri sovranaturali, portatori di una particolare saggezza e per questo affidabili. È lo stesso diavolo, infatti,

<sup>149</sup> POLCRI, A., cit., p. 172.

<sup>150</sup> *Ivi*, p. 174: “se, dunque, è la stessa tradizione ecclesiastica medievale a conservare ambigualmente nel rituale del battesimo ortodossia cristiana e magia, non deve stupire quanto accade nell'episodio del *Morgante*, dove il battesimo è sufficiente – né poteva essere altrimenti – a dissolvere un'illusione diabolica.” Si vedano anche GARIN, E., *Magia e ortodossia nel Rinascimento*, in *Medioevo e Rinascimento. Studi e ricerche*, Bari, Laterza, 1961, pp. 150-169; GINSBURG, C., *Folklore, magia, religione*, in *Storia d'Italia*, Einaudi, Torino, 1972, I, pp. 603-676.

<sup>151</sup> *Morg.*, XXV, 119, 4.



poche ottave oltre, a mettere in guardia Malagigi dagli «spiriti folletti», questi ultimi considerati menzogneri e ingannevoli<sup>152</sup>.

Ma anche nel caso di Astarotte, come già osservato in merito alla magia dell'incantatore, l'abilità del diavolo nel campo della preveggenza appare limitata, come lo stesso personaggio spiega a Malagigi che gli chiede di conoscere il futuro circa il destino di Orlando. Nell'ottava successiva, come rileva Edoardo Lebano, quella pronunciata da Astarotte sembrerebbe risultare una «chiara eresia»<sup>153</sup>, dal momento che intende suggerire l'inferiorità di Cristo rispetto a Dio:

Dir ti potrei del Testamento vecchio,  
e ciò che è stato per lo antecedente;  
ma non viene ogni cosa al nostro orecchio,  
perch'egli è solo un Primo onnipotente,  
dove sempre ogni cosa in uno specchio,  
il futuro e 'l preterito, è presente:  
Colui che tutto fe', sa il tutto solo,  
e non sa ogni cosa il suo Figliuolo.

[*Morg.*, XXV, 136]

Villoresi definisce Astarotte vera e propria «controfigura letteraria»<sup>154</sup> di Pulci, introdotta nel poema con il preciso intento di tentare di mitigare le varie accuse di eresia rivolte all'autore per la sua nota confidenza con le scienze occulte e le sue posizioni in materia di immortalità dell'anima individuale. La parola data ad Astarotte, in questo senso, è quella del poeta, che così riesce a fornire una spiegazione precisa e argomentata circa la propria concezione religiosa.

Quello della religiosità di Pulci rappresenta, d'altronde, un problema ancora aperto e per diversi aspetti utile all'interpretazione del rapporto del poeta con la magia in senso più complessivo. I cantari XXIV e XXV costituiscono una importante risorsa per tentare di decifrare il pensiero dell'autore in relazione alla sua concezione delle scienze occulte e le sue posizioni in materia di fede. Nel *Morgante* spesso si rintracciano prese di posizione di

<sup>152</sup> *Morg.*, XXV, 160: "E sopra tutto a questo ti bisogna / non ti fidar di spiriti folletti, / ché non ti dicono mai se non menzogna / e metton nella mente assai sospetti / e farebbon più danno che vergogna; / e perché intenda, e' non vengon costretti / nell'acqua o nello specchio, e in aria stanno, / mostrando sempre falsitate e inganno."

<sup>153</sup> LEBANO, E., *I miracoli di Roncisvalle e la presunta ortodossia del diavolo-teologo Astarotte nel Morgante di Luigi Pulci*, «Italice», 46, 2, 1969, p. 126.

<sup>154</sup> VILLORESI, M., *La letteratura cavalleresca*, cit., p. 125.

Pulci volte a fornire una sorta di autodifesa nei confronti delle accuse rivoltegli dai detrattori in relazione alle sue presunte dimostrazioni di irreligiosità ed eresia. Importanti elementi utili a dipanare la questione della religiosità di Pulci sono rintracciabili nelle *Lettere*<sup>155</sup> e nei *Sonetti*<sup>156</sup>, soprattutto per definire una panoramica del contesto di conflittualità di cui sono testimonianza le dispute con Matteo Franco e Marsilio Ficino, ma anche per dare la misura del dato privato e biografico dell'autore nella sua corrispondenza intrattenuta con Lorenzo il Magnifico. Secondo Ernst Walser, sarebbe lo stesso Pulci a inserire l'elemento religioso nella disputa che lo oppone a Franco, dal momento che nel Sonetto IV egli sostiene che l'avversario sia un falso prete, dedito più ai piaceri mondani che agli uffici religiosi<sup>157</sup>. A tali accuse Franco non fa mancare la sua risposta e attacca Pulci facendo riferimento ai rituali magici che si tenevano a casa della famiglia Neroni a cui il poeta regolarmente prendeva parte<sup>158</sup>. Franco accusa esplicitamente Pulci di aver commesso «un grave peccato»<sup>159</sup> e di fare guerra a Dio «con lingua e con penna»<sup>160</sup>.

Nel 1473, in occasione della Pasqua, Pulci si confessa e prende la comunione. Questo evento è documentato dalla lettera datata 18 aprile 1473 in cui la Nannina, sorella del Magnifico, scrivendo alla madre dichiara che «Luigi de' Pulci molto devotamente insieme con gli altri questa mattina s'è comunicato, e farà ancor buon riuscita»<sup>161</sup>. In queste parole traspaiono le preoccupazioni delle due donne di casa Medici per le condizioni spirituali di Pulci e l'episodio citato faceva ben sperare per il ritorno del poeta alla pratica ortodossa di fede. Questo evento, d'altronde, si verifica in un periodo della vita di Pulci in cui egli si dimostra interessato allo studio della cabala e più generalmente al mondo soprannaturale. Il ritorno alla fede, e alle pratiche religiose è tuttavia solo momentaneo, poiché l'anno successivo ha inizio la disputa con Franco e Ficino. Non mancano nei sonetti gli attacchi espliciti a figure religiose o collegate alla pratica del culto, come dimostrato dal sonetto del 1475 per Benedetto Dei, in cui Pulci ridicolizza i

<sup>155</sup> Cfr. *Lettere in Morgante e opere minori*, a cura di A. Greco, cit.

<sup>156</sup> Cfr. *Sonetti extravaganti*, ed. critica a cura di Decaria, A., Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2013; *Matteo Franco – Luigi Pulci. Libro dei sonetti*, a cura di Decaria, A., Zaccarello, M., Franco Cesati Editore, Firenze, 2014.

<sup>157</sup> WALSER, P., *Lebens- und Glaubensprobleme aus dem Zeitalter der Renaissance: die Religion des Luigi Pulci, ihre Quellen und ihre Bedeutung*, Marburg, Lahn, 1926, p. 18.

<sup>158</sup> *Sonetto XLVII*: “Maggior forza del Cielo ebbòn gli spirti, / che s'incontraron già in casa i Neroni: / venti anni stesti senza confessioni: / pur Sallay a confessar fe' irti. / Recasti poi con parole contrite / dal frate il bullettin come i pupilli. / ma durò poco, o pessimo Tersite.”

<sup>159</sup> *Sonetto XV*.

<sup>160</sup> *Sonetto XXXIX*.

<sup>161</sup> Carteggio medico avanti il Principato, Filza XXXVI, 991.

pellegrini che si recano a Roma per il Giubileo<sup>162</sup>. L'anno successivo, Luigi dichiara esplicitamente aperte le ostilità con Ficino, attaccato in particolare per quanto andava professando circa l'immortalità dell'anima e il destino dell'uomo dopo la morte. Nei sonetti è evidente il risentimento di Pulci contro Ficino, ritenuto esponente di primo rilievo delle dottrine neoplatoniche che si stavano diffondendo nella Firenze medicea, un sentimento di avversione che risulta aggravarsi e intensificarsi anche a causa dello stato di competitività in cui il poeta sente di dover operare per mantenere il favore presso Lorenzo.

L'attacco a Ficino inizia con il sonetto *Costor che fan sì gran disputazione*<sup>163</sup> il quale, come il sonetto precedente, contiene un'aspra invettiva contro gli intellettuali non pienamente compresi da Luigi, che non si ritiene capace di partecipare alle discussioni teologiche e filosofiche di livello pari a quello dei suoi detrattori e avversari. Sentendosi escluso da simili confronti, Pulci ricorre apertamente alla ridicolizzazione e all'invettiva, procurandosi di conseguenza non solo attacchi personali di ritorno ma anche le accuse di irreligiosità e non ortodossia che sfociano addirittura in quelle di eresia.

Il problema della presunta ereticità di Pulci è stato affrontato da diversi studiosi; secondo Walser, Pulci rimane «ein wirklich religiöser Mensch»<sup>164</sup> e per Carlo Pellegrini il poeta, pur senza dare prova di chiare idee in materia di religione, rimane credente anche durante il suo periodo di studio delle pratiche magiche<sup>165</sup>. La questione della religiosità è ancora lungi dall'essere stata risolta in via definitiva ma proprio tale problematica consente di ottenere importanti dati biografici dell'autore e di valutare la reputazione di cui godeva presso i suoi contemporanei<sup>166</sup>.

Importanti riferimenti in merito alle credenze di Pulci nell'ambito delle scienze occulte e circa gli spiriti si riscontrano nelle *Lettere*, nelle quali si mantiene sempre un contatto con la delicata questione della religiosità del poeta e con la sua problematicità. In sette lettere, scritte tra il 1466 e il 1470 e indirizzate a Lorenzo il Magnifico, Pulci parla di spiriti e della sua crescente familiarità con Salay, oltre ad annunciare il suo viaggio a Norcia come precedentemente ricordato a proposito della visita alla rocca di Sibilla e ai relativi richiami all'opera di Cecco d'Ascoli. Ed è forse proprio nelle lettere, prive della

<sup>162</sup> *Sonetto CXLIV*.

<sup>163</sup> *Sonetto CXLV*.

<sup>164</sup> WALSER, P., cit., p. 75.

<sup>165</sup> PELLEGRINI, C., *Luigi Pulci, l'uomo e l'artista*, Pisa, Nistri, 1912, estr. dagli Annali della Reale Scuola Normale Superiore di Pisa, vol. XXV, pp.83-84.

<sup>166</sup> LEO, U., *Luigi Pulci e il Diavolo. Der Vergleich. Literatur-und Sprachwissenschaftliche Interpretationen. Festgabe für Hellmuth Petriconi zum 1. April 1955*, ed. Rudolf Grossmann, Walter Pabst, Edmund Schramon, XII, 1955, p. 127; CESERANI, R., *Studi sul Pulci*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXLVI, 1969, p. 431.

veemenza e del tono di invettiva tipici dei sonetti, che è possibile osservare il Pulci privato, interessato all'occulto ma senza segnali evidenti di una crisi spirituale in atto. Per tali ragioni appare poco cauto tentare di intravedere nelle *Lettere* un Pulci poco o per nulla credente come già affermato da diversi studiosi<sup>167</sup>.

La familiarità del poeta con gli spiriti è attestata in particolare già a partire dalla Lettera II a Lorenzo datata gennaio 1476, in cui Luigi promette di mandargli alcuni versi della sua seconda «frottola»<sup>168</sup> (“Io vo’ dire una frottola”) per conto di alcuni «spiriti» (“Poi che sarò nello ‘nferno, se potrò te ne manderò quassù per qualche spirito”). Nella III lettera, datata gennaio 1466, a chiusura è citato Salay (già nominato in *Morg.*, XXI, 47, 7), mentre nella VI lettera, datata 27 marzo 1466, Pulci paragona l’interesse di Lorenzo per la poesia alla propria per gli spiriti (“Io so che un gran mio amico è più vago de’ versi ch’io non sono degli spiriti”) e dichiara ancora una volta di credere in Salay (“E oltre a questo stima che Salay ancora di noi voglia la sua parte; forse ci arà un dì tutti”). Continui richiami alla confidenza del poeta con gli spiriti si rintracciano anche nelle lettere VII, datata 23 agosto 1466, e X, del marzo 1467.

Il problema della religiosità pulciana è stato affrontato in tempi più recenti anche da Polcri, il quale, analizzando la polemica con Franco e Ficino e i rapporti con l’ambiente laurenziano entrati in crisi a partire dal 1474, rintraccia nel *Morgante* e nella *Confessione* chiari elementi che forniscono testimonianza dell’atteggiamento difensivo di Pulci nei confronti delle ripetute accuse di eresia a suo carico. Il valore dei due testi, inoltre, consiste nel fatto che, a differenza delle *Lettere*, queste sono opere pubbliche, dunque con un motivato intento difensivo e allo stesso tempo polemico pertinentemente alla realtà vissuta dal poeta<sup>169</sup>. Polcri evidenzia, ancora una volta, come Pulci non sia considerabile né eretico né tantomeno irreligioso, ma «motivato e animato da una profonda concezione moralistica legata a un’idea di Cristianesimo molto semplice e diretta»<sup>170</sup>, per cui la difesa che assume il poeta non è solo personale ma è rivolta anche al proprio modo di fare poesia e al suo valore culturale. Una poesia popolare portatrice, tra le altre cose, anche di un messaggio religioso autentico contro quella che Armando Verde definisce la «pretesa ficiniana di coniugare la filosofia alla religione cristiana»<sup>171</sup>.

<sup>167</sup> LÈBANO, E., *Note sulla religiosità di Luigi Pulci*, «Forum Italicum», 4, 1970, pp. 517-532; Pellegrini, C., cit., pp. 40-41.

<sup>168</sup> Cfr., ORVIETO, P. *Pulci medievale*, cit., pp. 31-38.

<sup>169</sup> POLCRI, A., *Luigi Pulci e la chimera*, cit., pp. 51-52.

<sup>170</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>171</sup> VERDE, A., *Lo studio fiorentino, 1473-1503, ricerche e documenti*, IV, Olschki, Firenze, 1973, p. 247.

L'idea di un Pulci non credente o eretico e la conseguente necessità di approntare una difesa, nei sonetti e negli scritti di tipo privato, è stata al centro di numerose analisi da parte della critica pulciana, tanto che Polcri parla di «manipolazione della verità»<sup>172</sup>. Lo studioso in tal modo riconosce come, soprattutto nella contemporaneità del poeta, la sua stessa vita sia stata oggetto di fraintendimenti circa la supposta ereticità. D'altronde è lo stesso Pulci a lamentare questa condizione direttamente nelle ottave del *Morgante* quando ribadisce, a più riprese, come le sue affermazioni in materia di fede venissero puntualmente strumentalizzate per contestargli lo scarso o nullo ottemperamento ai dettami religiosi<sup>173</sup>. Senza dubbio il problema dell'interesse di Pulci per la magia ha potuto rappresentare nel tempo un elemento, se non talvolta una giustificazione, che ha messo in discussione la posizione del poeta in relazione alla propria religiosità, come hanno potuto diffusamente osservare e riconoscere diversi studiosi<sup>174</sup>. Le citazioni estese di spiriti infernali, pratiche magiche e l'indicazione precisa del nome di una creatura demoniaca, il Salay che ricorre così frequentemente tanto nel *Morgante* quanto nelle *Lettere* e nei *Sonetti*, hanno consentito di produrre un'immagine distorta del poeta che polemizzava con personaggi a lui contemporanei, uno tra tutti Ficino, i quali diffondevano nuovi dettami in materia di teologia quanto di letteratura. È stato riconosciuto come la polemica condotta da Pulci contro Ficino si basasse sulla critica degli aspetti del metodo con cui il filosofo proponeva la sua idea di immortalità dell'anima nella *Theologia platonica de immortalitate anomorum*<sup>175</sup>. Gli scandali destati da alcuni dei sonetti ritenuti 'eretici' - *Costor che fan sì gran disputatione* e *In principio era buio e buio sia* - sono stati declassati e ridimensionati anche grazie all'analisi precisa dei testi che ha permesso di definire una nuova attribuzione, in particolare per il sonetto ritenuto maggiormente 'pericoloso' ed eretico *Costor che fan sì gran disputatione*<sup>176</sup>.

Le motivazioni dell'interesse tutto particolare del poeta verso le pratiche magiche vengono ricercate da Guglielmo Volpi nella Firenze del tempo di Pulci, in cui lo studioso rileva come si fosse già verificato un risveglio di diverse credenze collegate allo studio

<sup>172</sup> POLCRI, A., cit., p. 53.

<sup>173</sup> Cfr. *Morg.* XXVIII, 42, 1-6: "Sempre i giusti son primi i lacerati: / io non vo' ragionar più della fede, / ch'io me ne vo poi in bocca a questi frati, / dove vanno anche spesso le lamprede, / e certi scioperon pinzicatorati / rapportano: - Il tal disse, il tal non crede-."

<sup>174</sup> Oltre al già citato Polcri, si veda anche ORVIETO, P., *Pulci Medievale*, cit., pp. 213-243; ID., *A proposito del sonetto costoro che fan sì gran disputatione e dei sonetti responsivi*, «Interpres», 4, 1981-82, pp. 406-413. Lo stesso saggio è poi stato pubblicato con il titolo *Uno scandalo del '400: Luigi Pulci e i sonetti di parodia religiosa*, in «Annali di Italianistica», 1, 1983, pp. 19-33.

<sup>175</sup> POLCRI, A., cit., p. 58.

<sup>176</sup> Orvieto attribuisce il sonetto a Benedetto Dei, amico e sodale di Pulci nella polemica contro Ficino e più in generale contro gli accademici platonici, cfr. ORVIETO, P., *Pulci medievale*, cit., pp. 13-47.

delle scienze occulte<sup>177</sup>. Queste ultime sarebbero state studiate e seguite da Luigi per circa un ventennio, come d'altra parte è attestato nel sonetto di Matteo Franco<sup>178</sup> considerato in precedenza per i riferimenti ai legami tra Pulci e la famiglia Neroni, nota per la pratica di incantesimi.

Benché nella *Confessione*<sup>179</sup> non siano presenti significativi riferimenti espliciti alla magia, il componimento è da considerarsi a tutti gli effetti una ritrattazione di quanto sostenuto e scritto dal poeta contro la fede. Forse l'intento del poeta era quello di mettere a tacere in via definitiva voci diffamatorie circa la sua presunta irreligiosità e non per reali responsabilità dovute all'esercizio o ai rapporti con la magia considerabili non ortodossi o condannabili. In ragione di ciò, occorre ricordare quanto osservato più nel dettaglio in merito alla magia rappresentata nel *Morgante* e quindi alle azioni e agli incantesimi di cui è responsabile Malagigi all'interno del poema.

La magia definita di carattere evocativo manifestata dal mago, come si è detto, è infatti soggetta a classificazioni che non sempre permettono di ascriverla all'ambito del demoniaco e dunque alla magia apertamente negativa e condannabile. Nel XV secolo, d'altro canto, come ricorda Volpi, la magia naturale è ancora ritenuta conciliabile con la religione cristiana<sup>180</sup>. Il già ricordato richiamo a Cecco nel cantare XXIV propone l'immagine di un Pulci che si reca alla grotta di Sibilla per apprendere l'arte divinatoria per piacere personale, come espressamente rintracciabile nelle ottave del poema:

Così vo discoprendo a poco a poco  
ch'io sono stato al monte di Sibilla,  
che mi pareva alcun tempo un bel giuoco:  
ancor resta nel cor qualche scintilla  
di riveder le tanto incantate acque,  
dove già l'ascolan Cecco mi piacque

[*Morg.*, XXIV, 112: 3-8]

Nell'ottava successiva Pulci fornisce un esempio di autodifesa proprio in relazione a quanto appena dichiarato, ammettendo l'errore di essersi dedicato a pratiche tipiche dei negromanti:

<sup>177</sup> VOLPI, G., *Luigi Pulci. Studio biografico*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXII, 1893, I, p. 33.

<sup>178</sup> *Sonetto XLVII*.

<sup>179</sup> Per l'edizione di riferimento cfr. *Morgante e opere minori*, a cura di Greco, A., UTET, Torino, 2006.

<sup>180</sup> VOLPI, G., cit., pp. 40-43.

e Moco e Scarbo 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,  
piromanti, idromanti e geomanti.

[*Morg.*, XXIV, 113]

Pulci si riferisce esplicitamente alle formule magiche pronunciate dai negromanti e alla pratica di spezzare l'osso biforcuto che si trova nel petto del gallo, come indicato anche nell'*Acerba*<sup>181</sup>. L'elencazione degli indovini al verso finale permette di considerare come Pulci conoscesse le diverse specialità della pratica negromantica: i piromanti sono infatti gli indovini che interrogano il fuoco, gli idromanti scrutano l'acqua mentre i geomanti osservano i segni della cabala disegnati sul terreno, proprio come dimostra di fare Malagigi nel suo «disegnar carattere e sigilli» e preparare «candarie e pentaculi» sul terreno in occasione delle sue evocazioni<sup>182</sup>. L'ottava presenta un ulteriore elemento significativo poiché Pulci dichiara esplicitamente di essersi interessato a tali pratiche negromantiche («questo era il mio Parnaso e le mie Muse») e ammette il suo errore, confessandolo («e dicone mia colpa») e riconoscendo «il ver» insieme a tutti coloro che incedono in simili pratiche, ovvero gli «altri erranti».

Un altro importante riferimento alla magia si ritrova poco oltre, nel cantare successivo, in cui Pulci nomina la città di Toledo<sup>183</sup>, sede di una famosa scuola di scienze occulte ricordata anche in precedenza a proposito dell'apprendistato di magia condotto da Maugis nel *Maugis d'Aigremont*. A tal proposito, l'ottava 259 descrive le caratteristiche della città spagnola e presenta un ulteriore rimando all'*Acerba*:

Questa città di Tolletto solea  
tenere studio di nigromanzia:  
quivi di magica arte si leggea

<sup>181</sup> IV, III, 3515-3532 “Anche ti voglio dir come nel fuoco / fanno venir figure i piromanti, / chiamando Scarbo, Marmores, Sinoco. / Per l'osso biforcuto che si chiuse / sanno il futuro queste dannate alme. / E tu a me: ‘or qui mi parli oscuro; / che vuoi tu dir dell'osso biforcato?’ / L'osso davanti al petto ch'è nel gallo, / posto nel fuoco poi che è incantato, / si stringe o s'apre senza intervallo.”

<sup>182</sup> *Morg.*, XXIV, 91.

<sup>183</sup> *Morg.*, XXV, 43 e 259.

publicamente, e di piromanzia:  
e molti geomanti sempre avea,  
e sperimenti assai di idromanzia,  
e d'altre false oppinione di sciocchi,  
come è fatture o spesso batter gli occhi.

[*Morg.*, XXIV, 259]

Le pratiche a cui si dedicano i negromanti vengono definite da Pulci «false oppinione di sciocchi», mentre il riferimento al «batter gli occhi» richiama direttamente un altro passo dell'*Acerba* riguardante le facoltà premonitrici degli indovini<sup>184</sup>.

Considerando più nello specifico gli ultimi cinque cantari del *Morgante*, è possibile notare come a questa altezza del poema, in cui la narrazione dei fatti assume i contorni di un preannuncio della Rotta di Roncisvalle e della morte di Orlando, la voce di Pulci occupa uno spazio significativo e consistente, in relazione appunto ai già ricordati interventi extradiegetici a scopo di commento, spiegazione e autodifesa, quasi a voler costruire «un autentico personaggio-autore, che parla al lettore di sé e della sua opera»<sup>185</sup>.

Già nel cantare XXIV, spiegando i limiti della magia di Malagigi, Pulci interviene direttamente nella narrazione rivendicando l'originalità della sua fantasia e la concretezza delle immagini rappresentate:

Io veggo tuttavia questi giganti  
con gli occhi della mente, e so ch'i' ho scritto  
appunto i loro effetti e i lor sembianti,  
sì ch'io non parlo simulato o fitto.  
Venga chi vuol con sue ragioni avanti,  
ch'io lo farò poi alfin contento e zitto,  
e dirà: «Ciò che l'aüttor qui scrisse,  
par che sia tratto dall'Apocalisse».

[*Morg.*, XXIV, 105]

<sup>184</sup> *L'Acerba*, L, IV, cap. III, 3635-3646: “Dello sbatter degli occhi qui ti dico / che ben è segno di futuri eventi. / L'alma gentile, che è rammemorata / delli superni lumi e di lor guida, / mostra per segno sì com'è informata. / Dinanzi al caso col temer si stringe; / dinanzi dallo ben, forte si fida, / secondo che di sopra in lor si pinge.”

<sup>185</sup> PERROTTA, A., *Magia e profezia, Magia, profezia e narrazione del vero nel Morgante di Luigi Pulci*, in *Le forme della poesia*, VIII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti italiani, Siena, 22-25 settembre 2004, Atti a cura di R. Castellana e A. Baldini, Betti Editore, Firenze, 2006, vol. II, p. 67.



La rivendicazione della veridicità di quanto narrato è per Pulci una priorità manifesta e l'incremento degli interventi extradiegetici è fondamentalmente riconducibile alla duplice funzione di autenticazione di ciò che il poeta racconta e di riferimento al dato biografico contemporaneo dell'autore. In questi termini, l'intervento della voce di Pulci è anche funzionale a esprimere ancora una volta considerazioni in merito al tema della magia nelle forme di un'esplicita riflessione sui suoi limiti:

Chi mi dicessi: «Or qui rispondi un poco:  
se Malagigi avea questa arte intera,  
potea pur far, come il boschetto, il foco  
e strugger que' giganti come cera»;  
nota che l'arte ha modo e tempo e loco,  
ché, se la oppinion qui fussi vera,  
sare' troppo felice un negromante,  
anzi signor dal Ponente al Levante.

[*Morg.*, XXIV, 106]

Il cantare XXIV è considerato determinante da Perrotta per sostenere la sua tesi circa l'identificazione che assume i tratti di una vera e propria «incarnazione»<sup>186</sup> di Pulci in Malagigi, dal momento che quest'ultimo svolge il ruolo di profeta inascoltato della rotta di Roncisvalle<sup>187</sup>. Per individuare la posizione e la caratteristica specifica di Malagigi quale personaggio che conosce il destino drammatico di Orlando e le trame del traditore Gano, occorre ricordare come la Rotta sia una conseguenza dei contrasti interni al sistema di rapporti della corte di Carlo Magno, come già ricordato da Jordan<sup>188</sup> e successivamente dalla stessa Perrotta<sup>189</sup>. Malagigi, quindi, ha qui una funzione di profetizzare il 'vero', proprio come Pulci nel corso del poema ribadisce la veridicità di quanto narra. Ed è in questo momento che si troverebbe, secondo Perrotta, un collegamento che assume i tratti di una sovrapposizione tra poeta e personaggio: anche Pulci si presenta come profeta non ascoltato, non della rotta di Roncisvalle ma di un possibile destino drammatico per la

<sup>186</sup> PERROTTA, A., *Magia e profezia*, cit., p. 67.

<sup>187</sup> NIGRO, S., *Pulci e la cultura medicea*, Laterza, Bari, 1978, pp. 71-72.

<sup>188</sup> JORDAN, C., *Pulci's Morgante*, cit., p. 69.

<sup>189</sup> PERROTTA, A., *Lo spazio della corte: la rappresentazione del potere politico nel Morgante di Luigi Pulci*, «The Italianist», 24, 2004, pp. 141-168.

Firenze a lui contemporanea in relazione a una situazione politica critica a causa della negativa gestione del potere da parte della famiglia Medici<sup>190</sup>.

Aspetto importante che caratterizza la rappresentazione di Malagigi in questa parte finale del poema, il riferimento alle capacità profetiche del mago circa la prossima disfatta dell'esercito di Carlo a Roncisvalle viene anticipato a conclusione del cantare XXIV. La similitudine con il personaggio di Cassandra indica l'inefficacia delle previsioni fatte a causa della mancanza di credibilità ed è un paragone successivamente ripreso dallo stesso Pulci, a conferma di un processo di immedesimazione con il personaggio di Malagigi e di estensione della funzione della voce dell'autore.

E Malagigi avea di nuovo fatto  
l'arte, e sapea ciò che diceva Gano,  
e dicea con Orlando: – O Carlo matto  
(ché non si può chiamar più Carlo Mano),  
tutti sarete malcontenti un tratto. –  
E così fu dello imperio troiano,  
poi che l'ultimo termin fu venuto,  
che non era a Cassandra il ver creduto.

Orlando aveva nel suo petto sdegno,  
ché Carlo mille volte gli ha promesso  
di coronarlo e dagli stato e regno;  
ma come Ganellon gli stava appresso,  
così sempre era rotto ogni disegno,  
e non pareva che fussi quel desso:  
sì che e' non val Malagigi riveli,  
ché tutti siam governati da' Cieli.

[*Morg.*, XXIV, 169 – 170]

A partire dal cantare XXV, Malagigi viene esplicitamente presentato come profeta inascoltato della Rotta, come si rileva al momento dell'invio di Orlando a Roncisvalle da parte di Carlo contro il parere degli altri paladini:

<sup>190</sup> ORVIETO, P., *Pulci medievale*, cit., pp. 50-51.

Ma benché questa andata ognun pur danni,  
lo imperador non vi ponea l'orecchio:  
ché, quando egli è barbato per molti anni,  
convien che molto possi un error vecchio,  
e par di se medesimo s'inganni  
chi s'è sempre veduto in uno specchio:  
era il tempo venuto al tristo pianto  
che Malagigi avea predetto tanto.

[*Morg.*, XXV, 6]

La descrizione dell'aspetto profetico di Malagigi prosegue quindi all'inizio del cantare XXVI, in cui si verifica la morte di Orlando:

Benigno Padre, a questa volta sia  
la tua somma pietà più che mai fosse;  
manda il tuo arcangel con sua compagnia,  
che le spade del Ciel sien fatte rosse:  
ché tanto sangue in Runcisvalle fia  
che correrà pe' fiumi e per le fosse,  
poi che l'ultimo giorno è pur venuto  
che Malagigi ha più tempo temuto.

[*Morg.*, XXVI, 1]

Quando Ulivieri a Roncisvalle avvista l'esercito di Marsilio e si rende così conto tardivamente del tradimento di Gano, le profezie di Malagigi risultano sempre più veritiere:

Or sono le profezie di Malagigi  
adempite per sempre a questa volta!  
Io sento insin di qua tremar Parigi.  
O Ganellon, tu hai pur fatto còlta  
e ristorato Carlo de' servigi! –  
E detto questo, al caval dette volta  
e scese presto, gualoppando, il monte,

e ritornò dove lasciato ha il conte.

[*Morg.*, XXVI, 10]

La profezia di Malagigi è ricordata anche da Orlando ormai in punto di morte, nel cantare XXVII:

Or sarà ricordato Malagigi;  
or sarà tutta Francia in bruna vesta;  
or sarà in pianti e lacrime Parigi;  
or sarà la mia sposa afflitta e mesta;  
or sarà quasi inculto San Dionigi;  
or sarà spenta la cristiana gesta;  
or sarà Carlo e il suo regno distrutto;  
or sarà Ganellon contento in tutto.»

[*Morg.*, XXVII, 106]

Infine, nel medesimo cantare, il «ver pronostico» di Malagigi viene ricordato da Carlo Magno che, udendo il suono del corno di Orlando, ormai si rende conto anche lui del tradimento di Gano:

Pigliate adunque questo traditore.  
Meglio era al mondo e' non fussi mai suto.  
O scelerato o crudel peccatore!  
Misero a me, che son tanto vivuto!  
O quanto ha forza un ostinato errore!  
O Malagigi, or t'avess'io creduto!  
Omè, tu eri pur del ver pronostico!  
Ed è ragion se il duol mi par più ostico. –

[*Morg.*, XXVII, 166]

La previsione della rotta di Roncisvalle da parte di Malagigi si rivela dunque fondata e veritiera, ma nonostante ciò il mago non viene creduto, come accade per Cassandra nella similitudine rilevata precedentemente<sup>191</sup>. Ed è proprio in quest'ultima immagine che, senza che si arrivi a parlare di immedesimazione, perlomeno si può rintracciare un parallelismo

<sup>191</sup> *Morg.*, XXIV, 169.

importante tra Malagigi e Pulci, il quale lamenta di non essere creduto come il suo personaggio paragonato a Cassandra sempre nel XXIV cantare:

Ora ècci un punto qui, che mi bisogna  
allegar forse il verso del Poeta:  
«sempre a quel ver c'ha faccia di menzogna»  
è più senno tener la lingua cheta,  
ché spesso «sanza colpa fa vergogna»;  
ma s'io non ho gabbato il bel pianeta  
come Cassandra già, non è dovuto  
che il ver per certo non mi sia creduto.

[*Morg.*, XXIV, 104

Il paragone che scaturisce dall'incrocio delle figure di Pulci e Malagigi trova quindi giustificazione nella professione di verità da parte di entrambi. Questa volontà, o meglio, palese e costante preoccupazione di Pulci di volere confermare la veridicità del suo racconto, è giustificata da motivazioni profonde dell'autore. Tali motivazioni sono individuate da Perrotta nella polemica che oppone il poeta a Marsilio Ficino, considerata una delle «manifestazioni del cambiamento nella politica culturale fiorentina operato da Lorenzo il Magnifico a metà Quattrocento, che vide l'estromissione di quel tipo di produzione popolare e vernacolare di cui Pulci era il massimo esponente»<sup>192</sup>.

Alla luce dei parallelismi e degli intrecci che accomunano, accostandole, le figure del poeta e dell'incantatore, la tesi di Perrotta può risultare per certi versi suggestiva, ma ritengo preferibile considerare il personaggio del mago non un *alter ego* del poeta, bensì una nuova e potente risorsa espressiva per quest'ultimo. Pulci riesce così a confrontarsi non solo con un dato biografico a tratti drammatico e che a più riprese emerge dalle ottave del *Morgante* - specialmente, come si è visto, nella sua parte conclusiva - ma anche con un ambito, quello della magia, a lungo discusso e posto al centro dello studio e dell'interpretazione della sua opera e della sua vita.

<sup>192</sup> PERROTTA, A, *Magia e profezia*, cit., p. 72.

## IV

### Malagigi nel poema cavalleresco dopo Pulci

Il *Morgante* segna una fase importante nello sviluppo del personaggio di Malagigi nella tradizione cavalleresca italiana e costituisce la prima occasione in cui sia possibile intravedere la figura dell'autore dietro quella dell'incantatore. Nelle successive apparizioni del personaggio nei poemi cavallereschi del XV e XVI secolo si assiste a un profondo mutamento delle sue caratteristiche, in particolare a una ridefinizione del ruolo narrativo di Malagigi e a un declassamento delle sue funzioni principali. In questo capitolo presenterò i tratti più significativi del mago nei poemi della tradizione successiva a Pulci per studiarne i caratteri di discontinuità. Gli autori presi in esame saranno Matteo Maria Boiardo, Francesco Cieco da Ferrara e, sebbene trattato solo in modo marginale, Ludovico Ariosto.

#### 4.1 Malagigi nei poemi cavallereschi del tardo Quattrocento

La figura di Malagigi è onnipresente nei poemi del Quattrocento. Andrea Canova rileva come in questi testi Malagigi ricopra un ruolo ormai stereotipato e bloccato in schemi comportamentali consunti<sup>193</sup>. È il caso, ad esempio, della *Vendetta di Falconetto*<sup>194</sup>, poema in cui il negromante conserva tratti che si potevano già rintracciare nei precedenti *Cantari di Rinaldo di Montalbano*. In particolare, Canova rileva riferimenti intertestuali evidenti che permetterebbero di identificare chiari debiti contratti dall'autore della *Vendetta* nei confronti dei *Cantari di Rinaldo*<sup>195</sup>. Il mago riceve un'elemosina e viene sfamato in seguito a un raggio compiuto ai danni degli avversari, elemento che

<sup>193</sup> CANOVA, A., *Vendetta di Falconetto Falconetto (e Inamoramento de Orlando?)*, in *Boiardo, Ariosto e i Libri di Battaglia*, Atti del Convegno Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005, a cura di Vecchi-Galli, P., Canova, A., Interlinea, Novara, 2007, p. 91.

<sup>194</sup> *Vendetta di Falconetto*, Zanotto da Castiglione per i fratelli da Legnano, Milano 7 giugno 1512, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Rari Castiglioni, 51.

<sup>195</sup> *Cantari di Rinaldo*, XLI, 15: "Già non l'udiva il franco imperadore, / e Malagigi per fargliel palese / e per non rimanergli mentitore, / certa sua erba che avea addosso prese; / su per lo viso di Carlo signore / fregolla, sì che gli occhi aperti stese / vèr Malagigi, e udia ciò che parla, / ma sua persona non potea mutarla". *Vendetta di Falconetto*, c.r3v: "Dito questo Malazise allora si pigliava / certe sue erbe che con lui si avia / e presto suxo lo vixo ala dama fregava / per sì fato modo che quella gli ochi apria, / ma la sua persona niente mutava."

riprende episodi analoghi presenti già a partire dalla tradizione francese del personaggio<sup>196</sup>. Risultano frequenti i travestimenti, ad esempio quelli da eremita, da pellegrino e da giullare, e il ricorso all'addormentamento magico quale strumento tipico dell'*arte* dell'incantatore per affrontare i nemici. Una situazione, dunque, di piena continuità con le principali caratteristiche del personaggio rilevate nell'arco di tutta la sua tradizione, come viene efficacemente messo in luce da Canova:

“A parte i progressi (o regressi) del personaggio, si osserva il consolidamento della sua funzione narrativa: l'intervento, spesso risolutivo, del negromante; il suo dominio delle forze infernali, spesso in grado di capovolgere situazioni disperate; la sua abilità infallibile nell'ordire beffe, spesso atroci, ai danni dell'avversario di turno. In un contesto di marcata serialità e di enormi dimensioni quantitative come il romanzo cavalleresco, tale consolidamento implica un'inevitabile usura del *topos*, che si traduce necessariamente in una notevole prevedibilità”<sup>197</sup>.

Nella *Vendetta di Falconetto* Malagigi è coinvolto anche in situazioni di tipo erotico-amoroso. Questa è una delle novità che caratterizzano il mago nei poemi di fine Quattrocento, come l'*Ancroia*<sup>198</sup>, l'*Antifor di Barossia*<sup>199</sup> e la *Sala di Malagigi*<sup>200</sup>. In questi testi il negromante è presentato nelle vesti di abile seduttore protagonista di vicende che talvolta danno luogo a esiti comici, ma iniziano a manifestarsi anche comportamenti degradanti il personaggio che ne denunciano un progressivo abbassamento morale. A questo proposito, Canova osserva come la figura dell'incantatore sia spesso coinvolta in episodi in cui egli consuma un rapporto sessuale secondo modalità non convenzionali e che talvolta si esauriscono in veri e propri atti di violenza carnale<sup>201</sup>. È il caso, ad esempio, dell'*Ancroia*, dove il mago, assunte le sembianze di Guidone, il figlio di Rinaldo oggetto di brame amorose da parte della guerriera figlia del Veglio della Montagna, consuma lui stesso sotto mentite spoglie il rapporto sessuale con la regina.

<sup>196</sup> Maugis è protagonista di un episodio simile nel *Renaut de Montauban* in cui, travestito da pellegrino, viene sfamato da Charlemagne ignaro della reale identità del mago.

<sup>197</sup> *Ivi*, pp. 94-95.

<sup>198</sup> *Libro de la Reina Ancroia*, Venezia, Filippo di Piero, 1479. Per ulteriori informazioni editoriali sull'opera, si veda in particolare VILLORESI, M., *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Salerno Editrice, Roma, p. 22 e pp. 41 – 42.

<sup>199</sup> *Antiphor de Barossia*, Marchio Sessa, Venezia 1535, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Rari Castiglioni, 14.

<sup>200</sup> *Sala di Malagigi. Cantare cavalleresco*, Tipografia Galeati e figlio, Imola, 1871, edizione a cura di RAJNA, P. Di lunghezza varia, presenta trentanove ottave nel manoscritto 1091 della Biblioteca Riccardiana di Firenze e novantasei nel manoscritto 2816 della medesima biblioteca e nelle successive edizioni cinquecentesche. Cfr. VILLORESI, M., *La letteratura cavalleresca*, cit., p. 92 e Id., *La fabbrica dei cavalieri*, cit., p. 92n, 166n.

<sup>201</sup> CANOVA, A., *Vendetta di Falconetto*, cit., pp. 94-96.

Nell'*Antifor de Barossia* è nuovamente presentata una scena di seduzione da parte di Malagigi nei confronti della malvagia maga Angelina, la quale tiene prigioniera Alda la bella. In questo caso, Malagigi addormenta con alcune radici magiche l'incantatrice nemica e ha con essa un rapporto sessuale grazie agli effetti dell'incantesimo. Una situazione analoga, ovvero il mago che addormenta una donna per poi violentarla, ritorna più volte anche nella *Vendetta di Falconetto*, nella quale Malagigi è ripetutamente coinvolto in scene di tipo erotico. Queste ultime hanno una funzione comica, diversa però da quella comicità tipica del personaggio nella tradizione precedente. Ora infatti l'addormentamento magico consente la realizzazione di un'azione di stupro.

Le avventure erotiche del negromante rintracciabili in un gran numero di romanzi tardo quattrocenteschi risultano ridotte a «stereotipo diegetico» come viene osservato da Villoresi<sup>202</sup>, e numerose sono le apparizioni di Malagigi in veste di seduttore di personaggi femminili appartenenti spesso alla categoria delle maghe. Nell'*Ancroia*, infatti, non solo Malagigi soddisfa sessualmente la regina pagana che dà il titolo al romanzo, ma seduce con l'inganno anche la maga Smeralda, infatuata di Guidone Selvaggio. Villoresi nota che la maga, prima di essere affrontata ed eliminata da Malagigi, reagisce opponendo una forza magica ai demoni evocati dall'incantatore cristiano<sup>203</sup>. Smeralda si rivolge in questo modo a Macabello e agli altri demoni da lei evocati:

Disse Smeralda: « Tu serai constreto,  
tu e quei altri, soto la mia possa.  
Che'n verso Malagise, in fato e in deto,  
se ellovi chiama non farete mossa».

[*Ancr.*, XXVII, 15, 1-4]

Questo atteggiamento volto a limitare l'efficacia dell'azione di Malagigi segnala una tendenza alla svalutazione del personaggio dell'incantatore che si manifesterà più ampiamente nell'*Orlando Innamorato*. È tuttavia curioso che ciò si verifichi nell'*Ancroia*, romanzo in ottava rima cronologicamente più vicino al poema boiardo. Anche la stessa rappresentazione del mago, descritto nell'atto sessuale consumato con *Ancroia*, permette di

<sup>202</sup> VILLORESI, M., *Le donne e gli amori nel romanzo cavalleresco del Quattrocento*, «Filologia e Critica», XXIII, 1998, p. 3.

<sup>203</sup> *Ivi*, p. 18.



cogliere tratti di un abbassamento in senso volgare del personaggio di Malagigi, come dimostrano i seguenti versi definiti da Villoresi «la descrizione di una delle scene più scabrose del genere cavalleresco»<sup>204</sup>:

“Malazise se spoliò, conta l’autore. [...]

L’Anchroia verso lui se rivoltava  
e Malazise destreto l’abrazava.  
Ma Miser Ferante la testa drizava;  
l’Anchroia el prese e in bocha el chazava.  
Malazise spesso la choda menava [...].”

[*Ancr.*, XXVI, 35: 4 – 36: 1-5]

L’espedito dello scambio di persona mediante la trasformazione fisica attuata grazie al ricorso a un incantesimo è infine presente anche nella *Sala di Malagigi*, in cui l’incantatore, per approfittare della bella Lucrezia innamorata di Astolfo del quale ha ammirato le eroiche gesta dipinte magicamente da Malagigi, prende le sembianze del paladino e consuma al suo posto il rapporto sessuale.

<sup>204</sup> *Ivi*, p. 20.

#### 4.2. La ridefinizione di Malagigi nell'Orlando Innamorato

Nell'*Innamorato* Malagigi è un mago dalle capacità limitate, le sue magie si rivelano inefficaci, spesso fallimentari, e anche le funzioni di ausilio e sostegno al cugino Rinaldo vengono attenuate. Più in generale, viene messo in discussione il suo stesso rapporto con la magia e la negromanzia, privo di quel controllo sulle creature demoniache più volte osservato nel corso della sua tradizione. Si tratta di uno dei momenti più interessanti nello studio del personaggio, poiché permette di osservare una netta discontinuità rispetto a quanto analizzato in merito al suo ruolo e alle sue funzioni nei testi precedenti. La capacità magica del negromante viene ridotta e addirittura ridicolizzata nella continua manifestazione di insuccessi, e anche l'aspetto evocativo, legato all'abilità di comandare e controllare demoni, viene drasticamente diminuito e indebolito, a dimostrazione di un tipo di azione inefficace e fallimentare.

L'elemento magico nell'*Innamorato* ha strette connessioni con il meraviglioso<sup>205</sup>. Rispetto alla tradizione precedente, Malagigi perde del tutto alcuni dei tratti positivi come l'eroismo, il fascino e lo stesso potere magico<sup>206</sup>. La dignità di personaggio viene compromessa, la svalutazione del personaggio è evidente e può essere determinata dal bisogno di evitare le situazioni narrative stereotipate e di deludere le attese del pubblico che già conosce il mago e le sue caratteristiche tradizionali. Il Malagigi boiardo, infatti, si presenta con tratti profondamente mutati, all'interno di una più complessiva caratterizzazione in cui è evidente un intento di abbassamento e di svalutazione da parte dell'autore. Poco o nulla rimane del mago-ladro della *chanson de geste* e dei cantari cavallereschi e i connotati del negromante si presentano stabili solo dal punto di vista di un repertorio di azioni ormai percepite come ripetitive. Risulta costante il ricorso a incantesimi e a espedienti già conosciuti, come il travestimento e l'addormentamento magico, ed è ancora presente l'aspetto evocativo per quanto riguarda il rapporto con creature demoniache. Tuttavia, muta profondamente l'effettiva funzione dell'incantatore. Il processo di degradazione a cui è sottoposto Malagigi nell'*Innamorato* si manifesta già a

<sup>205</sup> GRAS, D.A., *L'Innamorato tra meraviglioso e magico*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Scandiano-Modena-Reggio Emilia-Ferrara, 13-17 settembre 1994, a cura di Anceschi, G., Matarrese, T., Antenore, Padova, 1998, pp. 271-295.

<sup>206</sup> PASOTTI, O., *Dai Cantari ai poemi cavallereschi*, cit., p. 44.

partire dalla descrizione di una capacità magica ridotta se non addirittura ridicolizzata<sup>207</sup>. La magia di Malagigi è strettamente correlata all'utilizzo del suo *libretto*, un oggetto presente nell'inventario magico frequentemente indicato nel poema e, come ricordato da Albano Biondi, diffuso nella Ferrara rinascimentale in relazione alla stregoneria e alle pratiche di negromanzia<sup>208</sup>. Proprio in apertura di poema, è ad esso che il mago ricorre per invocare i demoni che gli riveleranno la reale identità di Angelica, dopo il discorso tenuto alla corte di Carlo Magno con il quale la principessa ammalia i paladini:

E Malagise, che l'ha cognosciuta,  
Dicea pian piano: «In te farò tal gioco,  
Ribalda incantatrice, che giamai  
De esser qui stata non te vantarai!».

Non era anchora dela città uscita  
Che Malagise prese il suo quaderno:  
Per saper questa cosa ben compita  
Quattro demoni trasse delo Inferno.  
Oh quanto fu sua gente sbigotita!  
Quanto turbosse, Idio de il ciel eterno,  
Poi che cognobe quasi ala scoperta  
Re Carlo morto e sua corte deserta<sup>209</sup>!

[I, I, 34: 5-8; 36]

In quest'ultima ottava è presente un elemento di notevole rilevanza riguardante le abilità profetiche di Malagigi, che nell'*Innamorato* si rivelano inefficaci, al contrario di quanto si è visto nel *Morgante*, dove Malagigi svolgeva il ruolo nobile di profeta

<sup>207</sup> *Ibidem*.

<sup>208</sup> BIONDI, A., *Streghe ed eretici nei domini estensi all'epoca dell'Ariosto*, in *Il Rinascimento nelle corti padane*, De Donato, Bari, 1977, pp. 171-173. All'interno del poema si distinguono due tipologie di libri, quelli magici appunto e quelli con la funzione di fornire indicazioni all'eroe per superare prove o neutralizzare gli incantesimi, cfr. KISACKY, J., *Magic in Boiardo and Ariosto*, Peter Lang, New York, 2000, pp. 26-32.

<sup>209</sup> Edizione di riferimento: *L'Innamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di A. Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, Ricciardi, Milano-Napoli, 1999.

inascoltato. Nell'*Innamorato*, invece, Malagigi perde questa facoltà, che viene trasferita invece ad altri personaggi di indovini, il re di Garamanta ed Atlante. Il primo, infatti, profetizza efficacemente la disfatta dell'esercito africano una volta giunto in Francia, mentre Atlante prevede la futura morte del suo protetto Ruggero. Si tratta di un dato significativo, poiché il tema della profezia legato all'astrologia riveste una particolare importanza non solo nel poema ma anche all'interno di un ben più esteso sistema di valori culturali in cui esso prende forma. Se si pensa al contesto storico dell'epoca in cui l'*Innamorato* viene elaborato, i temi dell'astrologia, dell'alchimia e della stessa magia occupano una posizione di rilievo, come osservato da Cesare Vasoli:

“Persino la sorte più crudele che talvolta tocca ad astrologi o maghi troppo disinvolti e trascesi alle forme scoperte della *religio daemonum* è una conferma che, nella società quattrocentesca e cinquecentesca, astrologia e magia, sempre intrinsecamente legate, sono presenze e potenze reali, forme di pensiero che hanno una larga e indiscutibile influenza, credenze tenaci, radicate in una storia antichissima, più forte di ogni persecuzione, continuamente risorgenti in una civiltà che pure si professa cristiana”<sup>210</sup>.

Il legame tra magia e astrologia è dunque forte, come dimostrato dalla grande proliferazione di materiale documentale riguardante queste discipline<sup>211</sup>. A tale proposito, Eugenio Garin osserva come «magia e astrologia si presentano sempre connesse, ma in due prospettive: ora quali concezioni generali della realtà e della storia che aspirano al rigore di scienze e di tecniche; ora, invece, quali eredità complesse di antiche credenze e di culti, con la suggestione di immagini di ogni sorta»<sup>212</sup>.

Insieme all'astrologia, il poema è interessato da una costante presenza della magia in entrambe le sue accezioni, naturale e demoniaca. Secondo Gras, Malagigi è sottoposto da Boiardo al processo svalutativo e di abbassamento a causa delle pratiche demoniache. La studiosa individua come la relazione con le creature demoniache evocate dal negromante

<sup>210</sup> VASOLI, C., *L'astrologia a Ferrara tra la metà del Quattrocento e la metà del Cinquecento*, in *Il Rinascimento nelle corti padane, società e cultura*, De Donato, Bari, 1977, p. 470.

<sup>211</sup> Le ricerche condotte da Giulio Bertoni sull'inventario del 1495 della Biblioteca Estense di Ferrara hanno consentito di rintracciare numerosi trattati in materia di alchimia, magia ed astrologia, indicando come durante i regni di Borso ed Ercole I d'Este fosse ampiamente diffuso un particolare interesse per queste discipline. Cfr. BERTONI, G., *Biblioteca Estense e la cultura ferrarese*, Loescher, Torino, 1903, pp. 64, 180, 189-94.

<sup>212</sup> GARIN, E., *Lo Zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Laterza, Bari, 1994, p. 46.

venga assunta dal poeta quale «chiave essenziale del personaggio»<sup>213</sup>. Effettivamente, in Boiardo è presente, più evidente che altrove, la netta distinzione tra i due tipi principali di magia definiti già dal medioevo: una magia positiva, “naturale” e lecita, e una magia negativa, demoniaca e pertanto illecita, condannata dalla Chiesa e spesso confusa con la stregoneria<sup>214</sup>. La relazione con i demoni è frequentemente rintracciabile nel corso della narrazione, ad esempio in corrispondenza dell’episodio in cui Malagigi si fa trasportare per via aerea da un demone da lui evocato per rintracciare e affrontare Angelica:

Hor Malagise, da il dimon portato,  
Tacitamente per l’aira veniva;  
Ed ecco la fanciulla ebe mirato  
Iacer distesa ala fiorita riva;  
E quei quatro giganti, ognun armato,  
Guardano intorno: e’ già non dormiva.  
Malagise dicea: «Bruta canaglia,  
Tutti vi pigliarò sancia bataglia!

[I, I, 43]

Malagigi si appresta a neutralizzare i giganti posti a guardia di Angelica ricorrendo al consueto incantesimo dell’addormentamento magico:

Non vi valeran macie né catene,  
Né vostri dardi né le spade torte;  
Tutti dormendo sentirete pene:  
Comme castron balordi avriti morte!».  
Così dicendo più non si ritiene:  
Piglia il libretto e getta le sue sorte,  
Né ancora avèa il primo foglio volto  
E già ciascun nel somno era sopolto.

<sup>213</sup> GRAS, D.A., *L’innamorato*, cit., p. 279.

<sup>214</sup> Sui rapporti tra magia e stregoneria, si veda in particolare CARDINI, F. *Magia, stregoneria, superstizioni nell’Occidente medievale*, La Nuova Italia, Firenze, 1979, pp. 33, 81. Considerando i dati cronologici contestuali al periodo di inquadramento dell’*Innamorato*, risulta significativo ricordare le azioni promosse dalla Chiesa in funzione di limitazione e condanna della stregoneria: Papa Innocenzo VIII nel 1484 promulga la bolla *Summis desiderantes affectibus*, mentre due anni più tardi viene pubblicato dai frati domenicani Jacob Sprenger e Heinrich Institor Kramer il *Malleus maleficarum*, trattato in cui si condannano apertamente in Germania l’eresia, il paganesimo e la stregoneria.

[I, I, 44]

Una volta resi inoffensivi i giganti, Malagigi sembra indugiare nell'uccidere la principessa, affascinato dalla sua bellezza. Tuttavia, non si tratta di un gesto di pietà o di compassione, le intenzioni sono ben altre: il mago si appresta a mettere in opera nuovamente lo stesso incantesimo dell'addormentamento magico appena utilizzato, stavolta per violentare nel sonno Angelica:

Esso dapoi se acosta ala dongiella  
E pianamente tira for la spada:  
E vegiendola in viso tanto bella  
Di ferirla nel colo indugia e bada.  
Lo animo volta in questa parte e in quella  
E poi disse: «Così convien che vada!  
Io la farò per incanto dormire  
E pigliarò con sieco il mio disire».

[I, I, 45]

Fino a questo punto, Malagigi usa le sue arti magiche per affrontare i nemici come nella tradizione precedente, ma quando si trova ad affrontare Angelica l'uso dei poteri magici è volto alla realizzazione di un tentativo di stupro. La situazione erotica in cui è calato l'incantatore si presenta analoga alla maggior parte di quelle osservate nei precedenti romanzi tardo quattrocenteschi, ma differente risulta esserne l'esito. Gli incantesimi di Malagigi sono infatti completamente inefficaci su Angelica, poiché essa è protetta dall'anello magico che neutralizza ogni sortilegio. Si è in presenza di un elemento che misura tutta la limitatezza e l'inefficacia del Malagigi boiardesco, chiamato a confrontarsi con un altro personaggio con competenze magiche che mette in discussione la superiorità del mago cristiano. Malagigi tenta di insidiare Angelica ricorrendo alla propria magia ma le sue "arti" si rivelano inefficaci e il fallimento del mago getta su di lui un'ombra di ridicolo, già a partire da una delle sue prime manifestazioni nel poema:

Pose tra l'herba giù la spada nuda

Et ha pigliato il suo libreto in mano:  
Tutto lo legie prima che lo chiuda,  
Ma chi li vale? Ogni suo incanto è vano  
Per la potencia delo anel sì cruda.  
Malagise ben crede (el è certano)  
Che non se possa sancia lui svegliare,  
E comenciòla stretta ad abbraciare.

La damisella un gran crido metìa:  
«Tapina me, che io sono abandonata!».  
Ben Malagise alquanto sbigotìa,  
Vegendo che non era adormentata.  
Essa, chiamando il fratello Argalìa,  
Lo tenìa stretto in braccio tutta fiata;  
L'Argalia sonachioso se sveglione  
E disarmato usì de il paviglione.

Subitamente che egli ebe veduto  
Con la sorella quel Cristian gradito,  
Per novità gli fu il cor sì caduto  
Che non fu de apressarsi a lor ardito.  
Ma poi che alquanto in sé fu rinvenuto,  
Con un truncon de pin l'ebe assalito,  
Cridando: «Tu sei morto, traditore,  
Che a mia sorella fai tal disonore!».

Essa cridava: «Legalo, germano,  
Prima ch'io il lasso, ch'egli è nigromante!  
Che se non fosse lo anel che hagio in mano,  
Non son tue force a pigliarlo bastante!».  
Per questo il gioveneto a mano a mano  
Corse dove dormìa un gran gigante

Per volerlo svegliar, ma non potea  
Tanto lo incanto sconfitto il tenea.

[I, I, 46-49]

La scena descritta è spiazzante: non solo Malagigi compie un incantesimo inefficace, ma viene anche colto in flagrante e preso prigioniero, ribaltando in questo modo un intero orizzonte di attese circa l'esito delle sue azioni più conosciute volte all'inganno e all'esecuzione di sortilegi ai danni degli avversari. L'aspetto degradante e di vera e propria depravazione del personaggio, presentato nel tentativo di compiere una violenza sessuale, si accompagna a quello della completa umiliazione quando Angelica, impadronitasi del libro del negromante, evoca i demoni seguendo le formule magiche solitamente utilizzate da Malagigi. In tal modo, quest'ultimo dimostra come i propri poteri siano correlati a uno strumento, il *libretto*, e non a particolari doti associate alla sua natura di mago. Julia Kisacky, a questo proposito, osserva come lo stesso Malagigi senza il suo libro di incantesimi sia impotente e anche quando ne è in possesso il suo utilizzo in realtà dia luogo ad esiti fallimentari<sup>215</sup>. Questo dato potrebbe indicare un'inefficacia di base nell'utilizzo di questo oggetto magico da parte dell'incantatore, a differenza di quanto si verifica per Angelica, presentata con facoltà di comando e controllo nei confronti dei demoni evocati, i quali trasportano Malagigi in Cataio, dove viene imprigionato in uno scoglio sotto il mare:

Di qua, di là, quanto più può il dimena;  
Ma poi che vede che indarno procaccia,  
Da il suo bastone ispicca una cathena  
E di tornare indretto presto spacia.  
E' con molta fatica e con gran pena  
A Malagise lega ambe le bracia,  
E poi le gambe e poi le spalle e il colo:  
Da capo a piedi tutto incathenòlo.

Comme lo vite ben esser legato,

<sup>215</sup> KISACKY, J.M., *Magic in Boiardo and Ariosto*, cit., p. 28: "while the book would seem to be a powerful tool, we shall see that it fosters dependence, so that without it Malagise is powerless, and that its use actually portends failure."



Quella fanciula li cercava in seno:  
Presto ritrova il libro consacrato,  
Di cerchi e di demonii tutto pieno.  
Incontinenti l'ebe diserato  
E nelo aprir, né in più tempo né in meno,  
Fu pien de spirti e celo e terra e mare,  
Tutti cridando: «Che vòdi comandare?».

Ella rispose: «Io voglio che portate  
Tra l'India e Tartaria questo pregione,  
Dentro al Cataio, in quella gran citate  
Ove regna il mio patre Galaphrone.  
Dala mia parte se lo presentate,  
Ché di sua presa io son stato cagione,  
Dicendo a lui che poi che questo è preso  
Tutti li altri Baron non curo un ceso!».

Al fin dele parolle, o in quello instante,  
Fu Malagise per l'aier portato  
E, presentato a Galaphrone avante,  
Soto il mar dentro a uno scolio impregionato.  
Angelica col libro a ogni gigante  
Discacia il sonno et ha ciascun svegliato:  
Ognon strenghe la boca et alcia il cilio,  
Forte ammirando il passato periglio.

[I, I, 50-53]

Queste ottave attestano un ribaltamento dei consueti rapporti di forza tra il mago e i suoi avversari. Malagigi viene affrontato e reso inoffensivo, derubato dell'unico oggetto che gli permette di esercitare il proprio potere magico. Privato del libro di incantesimi, il negromante non ha più il controllo dei demoni ma Angelica, che si è impossessata del libretto, mostra di saperlo usare perfettamente quando è lei a evocare i demoni.

Il processo di svalutazione del personaggio di Malagigi prosegue nel poema in corrispondenza dell'episodio in cui il mago viene incaricato di convincere Rinaldo a cedere alle profferte amorose di Angelica. Pur riuscendo a trasportarlo nell' Isola Zoiosa,

Malagigi tuttavia fallisce quando cerca di condurre Rinaldo da Angelica e la vicenda si risolve addirittura con un esito ben più disastroso, poiché Rinaldo viene imprigionato a Rocca Crudele. In apertura di episodio, nel Canto V del Libro I, è possibile osservare un'immagine inedita del personaggio di Malagigi, tenuto prigioniero e spaventato dall'arrivo di Angelica, temuta come un demone:

E detto questo se ne andò nel mare,  
Là dove Malagise era prigionie;  
Con l'arte sua là giù se fa portare,  
Che andarvi ad altra via non c'è ragione.  
Malagise ode l'usso disserare  
E ben si crede in ferma opinione  
Che sia il dimonio per farlo morire,  
Perché a quel fondo altrui non sòl mai gire.

[I, V, 19]

Angelica mostra i tratti tipici dell'incantatore quando utilizza l'"arte" per recarsi presso lo scoglio sotto il quale è imprigionato Malagigi. Il rapporto tra i due personaggi si caratterizza per la presenza di un tipo di potere contrattuale detenuto da Angelica nei confronti del negromante, quest'ultimo ormai ridotto all'impotenza e limitato nei suoi poteri magici proprio a causa della superiorità di quelli della principessa avversaria, la quale lo ricatta promettendogli la restituzione del libro di incantesimi in cambio dell'aiuto a ritrovare Rinaldo:

Sì che, volendo una cortesia fare  
A me, che fuor ti trassi di quel fondo,  
Da morte a vita mi pòi ritornare  
Se qua mi meni il tuo cugin iocondo,  
Dico Renaldo, che mi fa penare.  
A te la mia gran doglia non nascondo:  
Penar fàme de amor in sì gran foco  
Che giorni e nocte mai non trovo loco.  
Se me prometi nel tuo sacramento

Far qua Ranaldo innanti a me venire,  
Io te farò de una cossa contento,  
Che forsi de altra non hai più disire:  
Daroti il libro tuo, se n'hai talento.  
Ma guarda, s' tu promette, non mentire,  
Perché te aviso che uno anelo ho in mano  
Che farà sempre ogni tuo incanto vano.

[I, V, 21-22]

Malagigi accetta la proposta di Angelica e si dimostra ingenuo nel ritenere possibile l'impresa di rintracciare e soprattutto convincere Rinaldo, ignorandone il disinteresse nei confronti della principessa:

Malagise non fa troppo parole,  
Ma comme a quella piace cossì giura,  
Né scià comme Ranaldo non ne vòle,  
Anci crede menarlo ala sicura.  
Già se chinava alo Occidente il sole,  
Ma comme gionta fu la nocte scura,  
Malagise un dimonio ha tolto soto  
E via per l'aria se ne va di botto.

[I, V, 23]

Dinanzi al rifiuto del cugino a seguirlo e fallendo dunque nell'impresa che si conclude con l'epilogo drammatico dell'imprigionamento di Rinaldo a Rocca Crudele, Malagigi ritorna da Angelica in uno stato di afflizione e sconforto che consente di distinguere la chiara immagine della degradazione e ridicolizzazione del personaggio:

Et ecco Malagise a lei ritorna,  
E già non ha Renaldo in compagnia:  
Palido, aflito e con barba musorna,  
Li ochi batutti ala tera tenà;  
Non ha di drapo la persona adorna,

Ma par che n'esca alhor de pregionia.  
La dama, che in tal forma l'ebe scorto,  
«Ahimè», cridava «il mio Renaldo è morto!».

[I, IX, 4]

Malagigi appare *palido, aflito* e subisce l'ira incontenibile di Angelica:

Traditor crudo, perfido ribaldo,  
Che ancora ardische a dimorarmi acanto,  
Et hai condotto il tuo cugin Renaldo  
Vecino a morte con periglio tanto!  
Ma se lo aiuto non li dai di saldo,  
Non ti valrà dimoni né tuo incanto,  
Che incontinenti ti farò brusare,  
E la tua polver gettarò nel mare.

[I, IX, 7]

Malagigi cerca di placare Angelica consegnandole tre oggetti magici utili a salvare Rinaldo imprigionato presso Rocca Crudele, quasi a voler ammettere in tal modo di non essere in grado di fornire direttamente il consueto aiuto al cugino:

Dicea Malagise: «Anchor soccorso,  
Volendo tu, se li potrà donare;  
Ma a te bisogna prender questo corso,  
*E tu sia quella che il vada a campare*  
Che ben che sia crudel più che alcun orso,  
A suo dispeto convirati amare.  
Sì che spazati pure, e sie ben presta,  
Che nostra indugia forsi lo molesta».

Cossì dicendo li porgie una corda  
Di laci ad ogni palmi ragropata,  
E una gran lima che segava sorda,

E uno alto pan di cera impegolata;  
Comm'ela debia adoprarli aricorda.  
Angelica da il vento è via portata,  
Sopra un dimonio che ha la faza nera;  
A Crudiel Roca gionse quella sera.

[I, IX, 9-10]

Da queste ottave appare evidente come sia Angelica, e non Malagigi, il personaggio con più competenza in materia di controllo dei demoni e della pratica di magia in generale. Ritengo questo uno degli elementi più significativi per confutare la tesi di Gras, secondo cui le motivazioni principali di Boiardo che conducono alla graduale svalutazione di Malagigi sarebbero da ricondurre, in prima istanza, al tipo di magia demoniaca di cui è responsabile l'incantatore. Il ruolo di Angelica, infatti, assume un'importanza determinante e consente di osservare non solo un ribaltamento di schemi narrativi conosciuti e prevedibili per quanto riguarda l'azione di Malagigi, ma anche un vero e proprio cambiamento nel sistema dei personaggi boiardeschi, presentati ora con nuove funzioni e ruoli. Così, come Angelica indossa le vesti dell'abile maga che non solo neutralizza le insidie dell'incantatore Malagigi ma che assume anche le caratteristiche principali del negromante nella gestione di incantesimi e demoni, anche altri personaggi acquisiscono tratti inediti. È il caso di Astolfo, ad esempio, presentato trionfatore nei primi sette canti del poema, oppure di Ferraguto, sottoposto a una degradazione assente invece nell'*Entrée d'Espagne*. La svalutazione di Malagigi e di altri personaggi tradizionalmente associati a una serie di comportamenti e ruoli ben conosciuti dal pubblico di Boiardo assume, in questo modo, il valore di un vero e proprio ribaltamento dell'orizzonte d'attesa dei lettori. L'autore dell'*Innamorato* opera un'elaborata trasformazione del sistema di personaggi del poema e ne trasforma, ridistribuendole, qualità e caratterizzazioni. Il mago evocatore di demoni è dunque svilito e ridicolizzato dalla principessa-maga che ne acquisisce facoltà e poteri magici, come se adesso il sorriso beffardo non appartenesse più alla fisionomia tipica di Malagigi ma all'autore del poema che in questo modo trasforma e ridefinisce il ruolo narrativo dell'incantatore.

La ridicolizzazione, d'altronde, è lo strumento principale con cui Boiardo presenta il nuovo 'Malagigi riformato', ad esempio nell'episodio dello scontro tra Rodamonte e Ferraguto, occasione in cui, evocati i demoni prontamente sbaragliati dai due cavalieri,

Malagigi viene messo in fuga e quindi catturato. Ed è proprio in questo episodio che Malagigi, fuggendo, dimostra viltà. La scena che si presenta è a dir poco infamante: il mago, infatti, viene preso prigioniero insieme al fratello Viviano e condotto su un *ronzone* per essere consegnato a Marsilio:

Fugian urlando e stridendo con pianti,  
Ch'eran speciati e non potean morire;  
E dove prima al bosco eran cotanti,  
Hor son pochi, e ciascun vòl fugire;  
Aben che Malagise con incanti  
Facesse alquanto il campo mantenere,  
Pur non gli puòte retener al fine,  
Ch'irno in profondo, al'anime tapine.

Esso vegiando il fàto andar sì male,  
A fugir cominciò con Viviano,  
Ma tal fugir adesso poco vale;  
Feraguto gli segue per il piano  
Sopra a un destrier che par che meta l'ale  
E in somma ambi li prese a man a mano,  
Ben che pur fèrno alquanto de difesa:  
Ma Rodamonte gionse ala contesa.

Et ambi gli legarno in su'n ronzone,  
E verso Montealbano andarno via  
Per presentarli al re Marsiglione.

[II, XXII, 59, 60, 61;1-3]

Sebbene non determinante, il rapporto con i demoni è comunque uno degli aspetti più significativi per comprendere le fasi del graduale abbassamento riservato da Boiardo al mago, come si è notato dai brani fin qui presi in considerazione nei quali è palese l'inefficacia dell'azione del negromante e il trasferimento delle sue competenze ad Angelica. Il potere magico di Malagigi risulta, lo si è visto, strettamente correlato all'utilizzo del suo libro di incantesimi, il quale, tuttavia, si rivela inefficace quando il

mago lo adopera. Si è potuto notare come Angelica, d'altra parte, impadronitasi del *libreto* del suo prigioniero, riesca a sfruttarne le qualità magiche e a evocare efficacemente creature demoniache ora messe al suo servizio. La svalutazione di Malagigi è tuttavia in prima istanza una conseguenza diretta della volontà dell'autore di evitare l'applicazione di schemi narrativi ripetitivi e consunti circa l'azione "meccanica" dell'incantatore, ormai non più risorsa di rilievo ma espressione di un ruolo stereotipato e sclerotizzato, in linea con quanto rilevato in merito alla sua presenza nei poemi di tardo Quattrocento<sup>216</sup>. Attraverso i fallimenti di Malagigi, Boiardo lascia intuire le sue idee nei riguardi della magia e soprattutto il suo scetticismo sulla stregoneria, come nell'esordio del Canto XXIII del Libro II, in cui il poeta commenta la scena negromantica precedente:

Quela bataglia horibil e infernale  
Ch'io v'ho contata, e piena di spavento,  
Me piacque sì che (s'io non dico male)  
Mirarla in fàto avrìa molto talento,  
Sol per veder se 'l dimonio è cotale  
E tanto sozzo come egli è dipento,  
Ché non è sempre a un modo in ogni loco:  
Qua maggior corne, e là più coda ha un poco.

Sia come vòl: io n'ho poca paura,  
Ché solo a' tristi e a' desperati nòce;  
E men fatica anchor più m'asicura,  
Ch'io sciò ben far il segno dela Croce.  
Hor via, lasciànlo in la mala ventura,  
Nel foco eterno che'l tormenta e coce!  
Et io ritorno a diletarvi alquanto  
Ove io lassai la storia al'altro canto.

[II, XXIII, 1, 2]

<sup>216</sup> CANOVA, A., *Vendetta di Falconetto*, cit., p. 96.

Si tratta di una dichiarazione che assume i tratti di una chiara presa di posizione da parte di Boiardo in merito alla pratica magica e più in particolare alla visione stessa del negromante all'interno del poema, come efficacemente rileva Pasotti:

“Si direbbe che il Boiardo guardi a questo personaggio con una sorta di sorriso beffardo e canzonatorio; se all'interno del poema gli concede iniziative in cui risaltano le sue qualità magiche e il suo dominio sui diavoli, tuttavia non dimentica il suo personale scetticismo nei confronti delle «scienze occulte», per cui gli incantesimi del mago sono regolarmente frustrati. Il poema ci propone l'immagine di un Malagigi tutt'altro che prode, anzi pauroso, che per troppa fiducia nelle sue armi magiche è regolarmente sconfitto e schernito”<sup>217</sup>.

La scarsa e inefficace capacità di profetizzare di Malagigi è infine un ulteriore elemento che contribuisce alla svalutazione del mago all'interno dell'*Innamorato*, soprattutto se lo si considera posto in relazione ad altri due personaggi del poema dotati di abilità profetiche, il re di Garamanta e Atlante. Le profezie del re di Garamanta si rivelano veritiere e valide poiché fondate su solide conoscenze astrologiche:

Era in consiglio il re di Garamantha,  
Qual era sacerdote di Apollino:  
Sagio (e' deli anni avia più de nonanta),  
Incantator, astrologo e indivino.  
Nela sua terra mai non nacque pianta,  
Però ben vede il ciel a ogni confino.  
Aperto è il suo paese a gran pianura:  
Lui numera le stelle e 'l ciel misura.

[II, I, 57]

Anche il re di Garamanta è *incantator*, ma soprattutto è *astrologo e indivino*, caratteristiche positive per Boiardo, mentre Malagigi non è astrologo ma esclusivamente negromante, il cui potere magico deriva dal rapporto con i demoni e dunque considerato all'interno dei

<sup>217</sup> PASOTTI, O., *Dai cantari ai poemi cavallereschi*, cit., p. 45. Sullo scetticismo di Boiardo nei confronti della negromanzia e dell'evocazione demoniaca cfr. anche GRAS, D.A., *L'heroïsme chevaleresque dans le Roland Amoureux de Boiardo*, Institut d'Études de la Renaissance et de l'Âge Classique, Publications de l'Université de Saint Etienne, Saint Etienne, 1988, p. 300.



limiti di una magia di carattere demoniaco. Nel confronto con Atlante l'inferiorità di Malagigi appare in tutta la sua evidenza: Atlante è infatti mago, indovino e astrologo, guaritore e, benché definito anch'egli negromante<sup>218</sup>, le sue qualità profetiche sono strettamente correlate all'astrologia, come egli stesso ammette:

Era Atalante a quel fàto presente  
E ciò vegiando prese a lachrymare,  
Dicendo: «O re Agramante, pone mente,  
E d'ascoltarmi non te desdignare,  
Perché di certo al tempo ch'è presente  
Quel ch'esser debe voglio indovinare:  
Non mente il ciel, e mai non ha mentito,  
Né mancherà di quanto io dico un dito.

[II, XXI, 53]

Proprio grazie alla divinazione degli astri, il mago prevede la tragica morte di Ruggero e sebbene gli esiti della drammatica profezia non si manifestino nel poema rimasto incompiuto, è Boiardo stesso a garantirne la veridicità, quando preannuncia esplicitamente la morte di Ruggero in corrispondenza del Canto I del Libro III. In altri casi, la preveggenza di Atlante è usata in funzione del motivo encomiastico quando il mago profetizza la grandezza e la gloria della genealogia estense<sup>219</sup>. Naturalmente, il fatto che Atlante sia protettore del personaggio del poema considerato capostipite degli Estensi contribuisce a conferire al mago una posizione privilegiata all'interno dell'*Innamorato* e poco conta che sia pagano, al contrario di Malagigi, unico mago cristiano di tutto il poema. Come già osservava Rajna, «la distinzione tra Cristiani e Saracini ha perduto affatto il suo significato»<sup>220</sup>, la componente religiosa dunque non è una discriminante di rilievo nella scelta della rappresentazione dei personaggi all'interno del racconto. Nella comparazione tra il re di Garamanta, Atlante e Malagigi risulta evidente l'elemento determinante alla base della distinzione tra i tre incantatori, ovvero l'astrologia, ritenuta scienza credibile nell'*Innamorato* e più complessivamente nella Ferrara estense del Quattrocento. L'assenza

<sup>218</sup> *OI*, II, I, 73: "E doi fanciulli venero in possanza / d'un barbasor, el qual è negromante."; *OI*, II, III, 26: "Però che 'l suo maestro è negromante, / e ben lo guarda, et ha nome Atalante."

<sup>219</sup> *OI*, II, XXI, 56-59.

<sup>220</sup> RAJNA, P., *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze, 1900, p. 30.

di astrologi viene considerata da Boiardo un elemento di vera e propria degradazione della società dei popoli barbari e incivili. «Città di astrologi»<sup>221</sup>, la Ferrara estense è infatti, secondo Vasoli, «uno dei centri focali dello sviluppo delle *scientiae coelestibus*», a dimostrazione di come l'elemento astrologico unito all'aspetto magico assuma un'importanza di primo piano.

Questa associazione tra magia e astrologia è costantemente rintracciabile nell'*Innamorato* e lo si può riscontrare in tutta evidenza anche osservando altri personaggi considerabili manifestazioni del livello magico del racconto. Oltre a maghi e astrologi, infatti, nel poema sono presenti anche fate e maghe. Queste figure femminili vengono distinte da Gras in base alla tipologia di magia da esse praticata; le fate risulterebbero benevole e dunque connotate positivamente poiché espressione del sovrannaturale celtico che costituisce uno degli elementi fondamentali del meraviglioso boiardesco, mentre le maghe rappresenterebbero personaggi negativi, in quanto praticano la magia nera dell'evocazione dei demoni. A questa distinzione che si basa sulla natura e sulla qualità della magia di questi personaggi, Daniela Delcorno Branca oppone invece una differente analisi, concentrata sulla funzionalità narrativa della magia e sulla sua articolazione nello spazio del racconto. La studiosa intravede nelle fate boiardesche chiari collegamenti con quelle della tradizione del romanzo arturiano e della fiaba, di conseguenza «le fate divengono nell'*Innamoramento* occasione privilegiata per realizzare meccanismi narrativi improntati a quei modelli»<sup>222</sup>. Per la definizione del ruolo di questi personaggi all'interno del poema viene assunto il paradigma morganiano della fata segregatrice di uomini elaborato nello studio di Laurence Harf-Lancner, in contrasto al paradigma melusiniano della fata benevola e aiutante dell'eroe<sup>223</sup>. L'azione delle fate Dragontina, Falerina, Morgana, Alcina, Silvanella e delle Naiadi<sup>224</sup> è messa in moto da una volontà di vendetta o da pura malvagità nell'interpretazione fornita da Delcorno Branca, mentre un'eccezione è rappresentata da Fiordelisa, definita esperta in arti magiche fin dalla sua prima comparsa

<sup>221</sup> VASOLI, C., *L'astrologia a Ferrara*, cit., p. 55.

<sup>222</sup> DELCORNO BRANCA, D., *Lo spazio delle fate nell'"Innamoramento de Orlando"*, in *Boiardo a Scandiano: dieci anni di studi*, Atti del Convegno di Scandiano, 21 maggio 2011, a cura di Andrea Canova e Gino Ruozzi, Interlinea, Novara, 2012, p. 140.

<sup>223</sup> HARF-LANCNER, L., *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, trad. italiana a cura di S. Vacca, Einaudi, Torino, 1989 (ed. or. *Les fées au Moyen Age. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Slatkine, Genève, 1984).

<sup>224</sup> Per le occorrenze delle diverse fate cfr.: I, VI, 43-53; IX, 69-79; X, 1-7 (Dragontina); I, XVII, 6-46; II, III, 48; V, 24 (Falerina); I, XXII, XXIV, XXV, 3-12; II, VII, 34; IX, 42; XII, 59; XIII, 29 (Morgana); II, XIII, 54; XIV, 8 (Alcina); II, XVII, 56-61 (Silvanella); III, VII, 6-11 (Naiadi).

nel poema<sup>225</sup>. Fiordelisa non è una fata ma una maga e in merito alla natura ambigua e complessa del suo personaggio, a metà tra l'umano e il feerico, si è espressa in tempi recenti Montagnani, la quale ricorda come «anche Fiordelisa, come Origille, sarebbe personaggio femminile meritevole di maggiore attenzione, sia di per sé, per la natura in bilico fra umana e incantata, sia nelle dinamiche dell'amore-passione che la lega a Brandimarte.»<sup>226</sup>. La sua magia ha scopi positivi, come si può notare ad esempio nell'episodio in cui si adopera per liberare Orlando e i suoi compagni<sup>227</sup>, ragione per cui Fiordelisa è accostabile al paradigma melusiniano positivo della fata-madrina o aiutante. Tra le figure femminili del poema che praticano magie, Angelica sarebbe da associare al profilo negativo, quello della fata-amante e segregatrice di uomini, come viene d'altronde dimostrato dal suo comportamento nei confronti di Rinaldo<sup>228</sup>. Come si è anticipato, le magie delle fate e delle maghe permettono di trovare la conferma di una codificazione delle conoscenze in ambito magico che in molti casi risultano intrecciate a quelle di tipo astrologico. I poteri che hanno come risultato l'evocazione di elementi naturali, quali il vento, il fuoco, le piogge e le tempeste risultano documentati in uno dei più famosi e fortunati trattati di magia e astrologia diffusi tra Quattrocento e Cinquecento, il *Picatrix*, in cui si fa menzione anche delle capacità di trasformazione e modificazione fisica del mago insieme alla possibilità di movimento per via aerea<sup>229</sup>. Il meraviglioso boiardesco, in questi termini, riesce a sfruttare l'elemento magico quale risorsa non alterante ma ammissibile proprio per i limiti a cui è sottoposta la magia dei personaggi che ne sono espressione, maghi, maghe e fate, i cui poteri risultano limitati e illusori, come ben dimostrato dal caso di Malagigi. Anche Angelica è definibile maga, ma in funzione di contrasto al negromante, impiegata per destrutturarla mediante l'interferenza con i suoi attributi più conosciuti e percepiti dunque come ormai prevedibili.

In ultima analisi, Malagigi nell' *Innamorato* risente di una ridefinizione complessiva, motivata, lo si è visto, da scelte personali dell'autore in relazione all'utilizzo delle risorse

<sup>225</sup> *OI*, I, IX, 70.

<sup>226</sup> MONTAGNANI, C., «*Le brave ragazze vanno in Paradiso, le cattive ragazze vanno dove vogliono*»: donne e viaggi nella letteratura cavalleresca, Atti del Convegno *La letteratura Adriatica. Le donne e la scrittura di viaggio*, a cura di E. Carriero, Edizioni Digitali del CISVA, 2011, p. 55.

<sup>227</sup> *OI*, III, VII, 33, 1-4: «Perché essa già composti avea per arte / Quattro cerchielli in forma di corona / con fiori ed erbe acolte in strane parte, / Per liberar de incanti ogni persona.»

<sup>228</sup> DELCORNO BRANCA, D., *Lo spazio delle fate*, cit., p. 141.

<sup>229</sup> *Picatrix* è il nome con cui è conosciuta la versione latina derivante da una traduzione castigliana di un trattato arabo di argomento magico-astrologico largamente diffuso nel Quattrocento e nel Cinquecento. Conosciuto e utilizzato da Giovanni Pico della Mirandola e Marsilio Ficino, la sua importanza risiede, come osservato da Eugenio Garin, nell'inserzione in un quadro neoplatonico ed ermetico dell'intera eredità magico-astrologica antica e medievale. Cfr. GARIN, E., *Lo Zodiaco della vita*, cit., p. 53.

espressive e narrative connesse al negromante, in modalità drasticamente opposte a quanto osservato in merito a Pulci nel *Morgante*. Il fatto che il ribaltamento delle attese del pubblico sia giocato proprio sulla diversa rappresentazione di uno tra i più famosi e conosciuti maghi della tradizione cavalleresca italiana fornisce la chiara misura di tutto l'esaurimento a cui è giunto il suo personaggio. Un'operazione condotta abilmente da Boiardo, che inverte completamente un ordine di rapporti tra lettore e personaggio, per cui il divertimento del pubblico non è più provocato dai tiri ribaldi e dal carattere scherzoso di Malagigi ma proprio dalla sua immagine ormai ridicolizzata. Da 'strumento' per divertire, ora l'incantatore è diventato oggetto di derisione per lettori che sorridono dinanzi alle sue sventure e ai suoi continui fallimenti.

#### 4.3. *Malagigi nel Mambriano: ripristino ed esaurimento di un personaggio*

Il processo di svalutazione e di rifunzionalizzazione di Malagigi a cui si assiste nell'*Orlando Innamorato* segna, come si è visto, una fase decisiva nella storia del personaggio, il quale manterrà le caratteristiche stereotipate osservate in Boiardo anche in poemi successivi. Tuttavia, il *Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara costituisce un'eccezione nel panorama dei testi cavallereschi in cui il negromante fa la sua comparsa come personaggio ormai relegato a un ruolo marginale<sup>230</sup>. Il poema del Cieco offre l'occasione per confrontarsi con temi e motivi già sviluppati nell'*Innamorato* e nella tradizione precedente: Malagigi viene presentato con gli attributi consueti dell'abile mago evocatore di demoni che ricorre a travestimenti e inganni, protagonista di numerosi episodi in cui astuzia e beffa risaltano maggiormente. La funzione del mago risulta inoltre arricchita, poiché gli viene assegnato un ruolo di narratore e protagonista di uno degli inserti novellistici di cui si compone il poema del Cieco. La magia viene in una certa misura riabilitata e torna a essere uno strumento utile a Malagigi per ricoprire il ruolo di aiutante di Rinaldo in tutte le situazioni di pericolo in cui si trova il paladino, secondo schemi narrativi tradizionali conosciuti già nei testi precedenti. Potrebbe sembrare che nel *Mambriano* il personaggio venga riabilitato; è possibile che la posizione intermedia del poema del Cieco, collocabile tra l'*Orlando Innamorato* e l'*Orlando Furioso*, consenta di individuare un momento di stabilizzazione relativa dell'incantatore a margine di un più vasto sistema di ruoli narrativi ormai compromessi dopo l'esperienza dell'*Innamorato*.

Il contesto storico in cui l'opera del Cieco prende forma sicuramente ha un ruolo determinante nell'elaborazione dei temi e nella definizione dei personaggi rappresentati nel *Mambriano*, la cui genesi è collocabile tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento, epoca segnata dall'avvio delle tumultuose campagne francesi nell'ambito delle Guerre d'Italia e quindi dall'invasione di eserciti stranieri, fattori che destabilizzano e compromettono irreversibilmente il sistema delle corti italiane. Nel testo sono riscontrabili diversi

<sup>230</sup> Suddiviso in 45 canti, il *Mambriano* viene pubblicato postumo a Ferrara nel 1509 e ha presto un grande successo presso il pubblico insieme a una notevole fortuna editoriale. In merito agli studi sull'opera e sulla biografia del suo autore, si rimanda in particolare a EVERSON, J., *Sulla composizione e la datazione del Mambriano*, «Giornale storico della letteratura italiana», 160, 1983, pp. 249-271; EAD., *Identity of Francesco Cieco da Ferrara*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 45, 1983, pp. 487-502; EAD., *Syntax and Style in Il Mambriano di Francesco Cieco da Ferrara*, in *The Languages of Literature in Renaissance Italy*, ed. Hainsworth, P., Lucchesi, V., Roaf, C., Robey, D., Woodhouse, J. R., Clarendon Press, Oxford, 1988; EAD., *Bibliografia del Mambriano di Francesco Cieco da Ferrara*, Edizioni Dell'Orso, Alessandria, 1995. L'edizione di riferimento del testo è quella a cura di RUA, G., *Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano*, UTET, Torino, 1926.

riferimenti storici contemporanei e, come già osservato da Villoresi<sup>231</sup>, numerose sono le *lamentationes* dell'autore per le incursioni straniere nel territorio italiano<sup>232</sup>, così come i richiami alle devastazioni delle campagne militari francesi sul finire del XV secolo evocate anch'esse all'interno del poema:

Tanto n'offende la gallica nebbia  
Ch'è scesa giù dall'Alpi aspre e maligne,  
Che il Tanaro, il Tesin, l'Adda e la Trebbia  
Mostrano l'acque lor tutte sanguigne.  
E ognor detto mi vien che cantar debbia  
D'arme e d'amor cose vaghe e benigne,  
Ma la stagione è sì contraria al canto,  
Che ogni mio verso si risolve in pianto.

[XXXII, 1]

Il Cieco presumibilmente inizia la stesura del suo poema nel 1490, durante gli anni dell'affermazione dell'*Innamorato*, è possibile pertanto, come suggerisce Villoresi<sup>233</sup>, che il poeta intenda competere con Boiardo e contestare alcuni fondamenti ideologici del suo poema. Sarà sufficiente ricordare, ad esempio, l'atteggiamento opposto tenuto dal Cieco nei confronti dei dogmi amorosi formulati da Boiardo, per cui il sentimento d'amore è ritenuto una condizione alterata e quasi folle dello spirito umano, offuscante la ragione. Questo dato denuncia un aspetto della complessità del contesto storico, sociale ma anche culturale in cui vive il Cieco e in cui prende forma il suo poema, un'epoca di crisi, caratterizzata dall'indebolimento di alcuni dei principali valori dell'universo cavalleresco. Si comprendono dunque le scelte autoriali in merito alla trattazione di temi quali l'amore, la guerra ma soprattutto la magia e il meraviglioso all'interno del poema cavalleresco, quest'ultimo ora visto come strumento letterario utile a farsi portavoce dei valori del sistema delle corti, in direzione di una generale tendenza moralizzatrice e di ritorno ai principi etici fondamentali, nel quadro di una dialettica oppositiva tra virtù e ragione da una parte e passioni incontrollate e follia dall'altra.

<sup>231</sup> VILLORESI, M., *La letteratura cavalleresca*, cit., p. 181.

<sup>232</sup> *Mambr.*, XXXVI, 2.

<sup>233</sup> VILLORESI, M., *La letteratura cavalleresca*, cit., p. 182.

Nel *Mambriano* la visione della magia e dell'aspetto demoniaco è differente rispetto a quella boiardesca. Si potrebbe pensare a una momentanea fase transitoria nello sviluppo di Malagigi oppure, più semplicemente, a un 'ritorno all'ordine' per quanto riguarda il suo l'impiego secondo opzioni narrative già collaudate nel *Morgante* e nei *Cantari di Rinaldo*. Nel poema del Cieco, infatti, l'incantatore è presentato con gli attributi familiari del mago evocatore di demoni, sono numerose le scene di travestimento e gli episodi in cui egli accorre in soccorso dei Cristiani e del cugino Rinaldo. Per questi dati comportamentali, come osserva Pasotti, l'atteggiamento di Malagigi nel poema rivela una statura prevalentemente umana, poiché egli principalmente ricorre a stratagemmi dovuti più all'ingegno che alla magia<sup>234</sup>. Tra i temi che caratterizzano l'opera, oltre all'amore e alla guerra, la magia presenta un'articolazione complessa e strutturalmente rilevante. La componente magica è sviluppata su due livelli, diabolico e meraviglioso, quest'ultimo legato fondamentalmente alla presenza di oggetti magici e a creature mostruose o infernali di vario genere. Per quanto riguarda Malagigi, è l'aspetto magico-diabolico a suscitare un maggiore interesse, poiché anche nel *Mambriano* l'incantatore dà prova di abilità evocative nei confronti di creature demoniache. Ma se da una parte viene confermato un dato di continuità con la consueta azione del negromante, per altri aspetti i demoni ora sono soggetti a un differente impiego e soprattutto a una nuova rappresentazione.

L'azione di Malagigi nel *Mambriano* si dimostra costante nel poema, di conseguenza è possibile osservare come alla figura dell'incantatore venga conferito un valore di rilievo nel corso di tutto il racconto. In primo luogo, risalta l'importanza della sua funzione in relazione agli episodi che coinvolgono Rinaldo. Sono infatti frequenti le occasioni in cui Malagigi interviene in soccorso del cugino, a partire dalla sua liberazione dall'Isola di Monte Faggio dove il paladino è prigioniero della maga Carandina<sup>235</sup>. L'episodio costituisce motivo di interesse, poiché se da una parte illustra l'azione ausiliaria dell'incantatore, dall'altra associa al personaggio un tratto inedito di tipo metanarrativo. Presentatosi al cospetto della maga nemica, egli è infatti protagonista di un inserto novellistico che si presta a interpretazioni di carattere tematico-funzionale in relazione al ruolo del personaggio<sup>236</sup>. Seconda novella a comparire nel poema, quella raccontata da

<sup>234</sup> PASOTTI, O., *Dai cantari ai poemi cavallereschi*, cit., p. 48.

<sup>235</sup> *Mambr.*, VIII, 45-87.

<sup>236</sup> Le sette novelle presenti nel *Mambriano* costituiscono un *corpus* di significativa importanza strutturale e tematica all'interno del poema. Per gli studi sulle novelle si vedano RUA, G., *Novelle del Mambriano del Cieco da Ferrara*, Loescher, Torino, 1888; PRATO, S., *Le novelle del Mambriano esposte ed illustrate da Giuseppe Rua*, veröffentlicht in der «Zeitschrift für Volkskunde», herausgegeben von Dr. Edm. Veckenstedt,

Malagigi<sup>237</sup> lo vede anche protagonista di una vicenda dalle accese tinte maliziose centrata sul tema del marito che trascura i propri doveri coniugali. Elisa Martini individua una dimensione performativa dell'episodio in questione che lega recitazione e narrazione<sup>238</sup>. Il mago, infatti, si presenta travestito da mercante e in questo modo la novella diventa una sorta di recita a più livelli: l'incantatore è il protagonista non fisico in prima persona ma ne interpreta il ruolo, in questo modo è possibile rilevare come si sia in presenza di due atti performativi distinti, la simulazione di essere un mercante e l'esposizione della vicenda, aumentando così la teatralità del racconto. Ed è proprio l'aspetto teatrale a risultare un tratto innovativo del personaggio in questa nuova dimensione narrativa in cui si ritrovano gli elementi tipici della *performance* canterina, ad esempio l'anticipazione volta a suscitare la curiosità nel pubblico uditore ai fini di mantenerne l'attenzione<sup>239</sup>:

Cominciò Malagigi: Io guadagnai  
Più stando in Alessandria in una notte,  
Che in tutto il tempo nel qual navigai  
Facendo qua e là varie condotte,  
E come questo fosse tu 'l saprai.  
Il mio padrone avea tanto corrotte  
Drieto a le meretrici le sue voglie  
Che non curava de la propria moglie.

Costei giovine, ricca, onesta e bella,  
Mansueta, gentil, casta e pudica,  
Di tutte le virtù fida sorella,  
E a ciascun vizio capital nimica;  
Il fier marito, quasi odiando quella,  
Si riputava una estrema fatica

Alfred Dorffel, Leipzig, 1889; DI FRANCIA, L., *Novellistica*, Vallardi, Milano, 1924, I, pp. 567-576; FRATANI, D., *L'érotisme dans le nouvelles du Mambriano*, in *Au pays d'Eros. Littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l'Âge baroque*, Université de Paris III, Centre de Recherche sur la Renaissance italienne, Paris, 1988, pp. 11-12; BRUSCAGLI, R., *La novella e il romanzo*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Malato, E., vol. IV, Salerno Editrice, Roma, 1996, pp. 839-842; IZZO, A., *Appunti su novelle e discorso diretto nel Mambriano*, «Versants», 59, 2, 2012, pp. 49-66.

<sup>237</sup> *Mambr.*, VIII, 36-75.

<sup>238</sup> MARTINI, E., *Un romanzo di crisi. Il Mambriano del Cieco da Ferrara*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2016, p. 198.

<sup>239</sup> Per le principali tecniche performative associate all'esecuzione canterina, si rimanda a CABANI, M.C., *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, cit., pp. 157-161.



Quando pagava una sol volta al mese,  
Quando che ogni giorno è debito palese.

[VII, 36, 37]

La novella presenta i ritratti della donna virtuosa e del marito corrotto e vizioso che abbandona e infrange il patto del matrimonio per inseguire altre passioni, proprio come accade a Rinaldo presso Carandina. Il paladino, infatti, ammaliato dalla maga e dimentico della legittima moglie Clarice, esempio di virtù, si sottrae anche ai propri doveri feudali di cavaliere che lo chiamano in difesa di Montalbano attaccata dalle truppe saracene di Mambriano, motivo per cui Malagigi intraprende la missione di recupero del cugino. La novella ha dunque uno scopo in primo luogo morale, poiché serve da *exemplum* per riportare Rinaldo sulla retta via. Si ha prova di questo valore esemplare del racconto direttamente nelle parole che Malagigi rivolge severamente al cavaliere:

E te meschino uscito di te stesso  
A compiacenza di una meretrice  
Sopra questa isoletta ti sei messo  
E pârti in tal miseria esser felice,  
Come se quivi ti fosse concesso  
Poter del tutto abandonar Clarice;  
Vergognati del tuo gran mancamento.  
Rispose allor Rinaldo: Io me ne pento.

[VII, 84]

Carandina è equiparata alle meretrici frequentate dal marito infedele della novella e per questa ragione è considerata figura deviante. Come rileva Martini, la costruzione della novella presenta un contrasto tra due distinti momenti narrativi, articolato secondo una beffa compiuta dal marito e una contro-beffa operata dalla moglie<sup>240</sup>. Ma è altrettanto significativo osservare come questa costruzione contrastiva, basata su inganno e contro-inganno, sia ricorrente anche a livello di narrazione esterna, dal momento che anche Malagigi cambia la propria identità per ingannare Carandina, proprio come si verifica per

<sup>240</sup> MARTINI, E., *Un romanzo di crisi*, cit., p. 201.

la moglie della novella ai fini di imbrogliare il marito. Questo elemento permette a Martini di identificare un'unione tematica e strutturale tra racconto e romanzo, in cui Malagigi svolge una funzione determinante ai fini della lettura dell'episodio<sup>241</sup>. Il mago, infatti, terminata la narrazione della novella, entra in azione per liberare Rinaldo praticando un incantesimo contro Carandina.

L'aiuto che Malagigi porta ai paladini non si limita al solo Rinaldo, ma ad esempio viene esteso anche ad Astolfo, al quale il mago consegna una cintura magica che gli permette di rendersi invisibile e di soddisfare il desiderio di Argonetta. Anche in questo caso, l'intervento dell'incantatore è accompagnato da un ammonimento non solo di natura pratica circa l'utilizzo dello strumento magico ma soprattutto dal valore morale per quanto riguarda i rischi dell'ottenimento amoroso:

Fatto poi della cintola esperienza,  
Trovandola sì come gli avea detto,  
Il scudier volse a quel chieder licenza  
Per giunger presto al desiato effetto;  
Ma lui gli disse: Figlio, abbi avvertenza  
Che 'l ti bisogna in ciò camminar retto,  
E guarda ben che il sensual talento  
Non ti trasporti fuor del primo intento;

Perché come il desio ti trasportasse  
Fuor di te dietro a qualche vana cosa,  
Necessario sarìa che 'l si mutasse  
Subito in aspre spine ogni tua rosa,  
E che il gaudio sperato ti arrecasse  
Una conclusion più lagrimosa  
Che lieta, onde io ti esorto aprir ben gli occhi,  
E guardar che il desio non ti trabocchi.

[XLI, 81, 82]

<sup>241</sup> *Ivi*, p. 203.

Il particolare atteggiamento dell'incantatore-moralizzatore nei confronti dei paladini cristiani è un elemento inedito della sua figura all'interno della tradizione cavalleresca fino a questo momento considerata. Si è di fronte a una rivalutazione del personaggio da parte del Cieco rispetto a quanto verificato nell'*Innamorato*. Anche in questo caso, come osservato in merito a Boiardo, ritengo sia utile considerare attentamente la componente autoriale, insieme al contesto socio-culturale ad essa correlato, per meglio comprendere determinati atteggiamenti e prese di posizione nella trattazione dei temi più rilevanti alla base dell'opera. È infatti assente una volontà dell'autore di ribaltare schemi narrativi conosciuti dal pubblico allo scopo di disattenderne le attese, vi è piuttosto un interesse da parte del Cieco nel ripristinare il personaggio del negromante per confrontarlo con il problema più vasto del rapporto con gli spiriti infernali. I demoni nel *Mambriano* non sono evocati solo da Malagigi: sono infatti presenti altri personaggi dotati di poteri magici che intrattengono un rapporto con creature demoniache e che completano, in questo modo, il quadro delle attivazioni del livello soprannaturale del racconto. Risulta interessante notare come questi personaggi siano femminili: Carandina, Fulvia e Uriella sono le incantatrici che svolgono un'importante funzione narrativa nel poema, in quanto coinvolte in numerosi episodi all'interno del racconto. Spesso presentate come abili seduttrici e manipolatrici di uomini, figure devianti nei confronti dei cavalieri non solo cristiani ma anche pagani, la loro funzione primaria è quella di allontanare i paladini dalla corte di Carlo Magno durante il conflitto che si consuma tra Cristiani e Saraceni. È questo il caso degli episodi che vedono coinvolti Rinaldo, prigioniero di Carandina, e Orlando, convinto da Fulvia a desistere dal mettersi in viaggio in cerca del cugino per portare soccorso alle truppe cristiane, o ancora Ivonetto, ostacolato da Uriella. Una funzione coercitiva, dunque, che ha anche un effetto ritardante sull'esecuzione dell'impresa da parte dell'eroe e che di conseguenza permette all'autore di dilazionare e prolungare l'azione guerresca ai fini della complicazione della trama, ma anche una funzione apertamente ostile mediante il ricorso all'evocazione dei demoni allo scopo di ammaliare i cavalieri e manipolare la realtà circostante. Si tratta di una magia diabolica, negativa, la stessa Carandina è dotata degli strumenti tipici di magia nera, tra cui il libro contenente le formule per invocare i demoni e il corno, con il quale seduce Rinaldo e Mambriano. Ed è proprio Malagigi che suggerisce a Rinaldo la necessità di privare l'incantatrice di questi due oggetti:

Al fin più puote la ragion che il senso,

E questa non fu piccola vittoria,  
Che il vincer sè medesimo è un atto immenso  
E sopra gli altri degno di memoria.  
Poi Malagigi un ultimo compenso  
Dette al cugin, dicendo: Se vuoi gloria,  
Tanto oprar ti conviene in questo giorno  
Che Carandina perda il libro e il corno.

[VII, 88]

Libro e corno vengono sottratti direttamente da Malagigi, il quale ricorre alla sua abilità nel forzare e violare serrature per entrare nello studio segreto di Carandina dove sono custoditi gli oggetti magici:

Mentre che qua Rinaldo le ritiene  
Mostrando quelle gioie a ciascheduna,  
Malagigi che aveva le tasche piene  
Di più strumenti, al studio si raduna,  
E quivi cogli ingegni oprò sì bene  
Che quelle serrature ad una ad una  
Aperse tutte, e d'un studio sì adorno  
Altro non ne cavò che il libro e il corno.

[VII, 93]

Il furto degli oggetti magici dell'incantatrice nemica rientra pienamente nella tradizione antica, riportando Malagigi al modello del mago-ladro dell'epica francese, dove il furto di oggetti simbolici del potere regale aveva profondi significati ideologici. Nel caso dell'episodio del *Mambriano*, invece, l'elemento politico-ideologico ormai ha perso consistenza, come già osservato in merito alla caratterizzazione del mago nella tradizione cavalleresca italiana. Il furto continua a riguardare oggetti simbolici ma esclusivamente correlati all'ambito magico, senza quel valore sovversivo implicato dal furto commesso ai danni di Charlemagne nelle *chansons de geste*. Il furto del libro magico e del corno di Carandina ha come risultato lo scherno e la derisione dell'incantatrice, beffata in maniera esplicita dalle parole che il mago avversario scrive sulla porta della stanza segreta:

E sopra l'uscio scrissa di sua mano  
Certe parole in lingua saracina,  
Che dicean: Se l'astuto guardiano  
Vigilante in guardar sera e mattina  
Suol molte volte affaticarsi in vano,  
Che farai tu dormendo, o Carandina?  
Rinaldo adesso fa di te repudio,  
E Malagigi saccheggia il tuo studio.

[VII, 94]

Ma oltre a sottrarre gli oggetti magici alla maga nemica, Malagigi si appropria anche dei suoi demoni, che assoggetta ora al suo comando:

E i spirti che costei avea costretti  
Nel sasso per un anno forno sciolti,  
E a Malagigi diventar soggetti  
Stando al bisogno suo sempre raccolti.

[VII, 95, 1-4]

Il ricorso a un incantesimo allo scopo di addormentare l'avversario è, come si è visto, uno degli espedienti più frequentemente adottati da Malagigi. Nel caso di Carandina, l'addormentamento magico è indotto da un *breve* contenente formule magiche che Rinaldo, seguendo le indicazioni di Malagigi, nasconde in un mazzo di rose che consegna alla maga:

To' questo breve e guarda se tu 'l puoi  
Metter nel seno a questa incantatrice.  
Rispose il fio d'Amon: S'altro non vuoi,  
Presto germoglierà la tua radice:  
Ma ch'effetti, cugin, saranno i suoi?  
Malagigi risponde, e così dice:  
Il breve ch'io ti dò non può fallire  
Che non la induca subito a dormire;

[VII, 86]

Per portare a termine efficacemente l'incantesimo, Malagigi suggerisce poi a Rinaldo di strofinare un'erba magica sul volto della maga:

E come il sonno l'avrà superata  
Toccala tante volte con quest'erba  
Quant'ore vuoi che la stia addormentata.  
Parve a Rinaldo cosa troppo acerba  
Lasciar costei, che tanto gli era grata:  
Da l'altro canto par se lui non serba  
La moglie e i figli tra il popol fedele  
Esser chiamato inumano e crudele.

Rinaldo vergognandosi dispose  
Per ogni modo abbandonar costei,  
E d'un rosajo colse alquante rose,  
Il numer delle quali fu circa sei;  
Sfogliolle tutte, e dentro si nascose  
Il breve e poi n'andò verso colei  
Che l'impediva, e per romper tal freno  
Subito gli ebbe pien di rose il seno.

Fra quelle rose era nascosto il breve  
Del qual poco innanzi abbiamo detto;  
Or l'opra sua manifestar si deve,  
Che stando nel bel sen chiuso e ristretto  
Porse a colei un sonno tanto greve,  
Che dormir gli convenne a suo dispetto.  
Rinaldo ciò vedendo l'erba mosse  
E pianamente il capo gli percosse.

[VII, 87, 90, 91]

L'incantesimo descritto presenta le caratteristiche della magia bianca, poiché è eseguito facendo ricorso a sostanze naturali con proprietà speciali. La magia demoniaca nel poema viene per lo più utilizzata dalle maghe nemiche, ma comunque in misura ridotta rispetto alla magia naturale, come dimostrano l'elettuario di cui si serve Carandina per

guarire le ferite di Mambriano<sup>242</sup> o il miscuglio di sali ed erbe utilizzato da Fulvia per far rinvenire Orlando<sup>243</sup>. Anche una maga prevalentemente dedita alla pratica di magia nera come Uriella, la quale ricorre spesso a strumenti di stregoneria e alle potenze demoniache, si rivolge ad un'amica strega esperta in magia bianca per rendere immemore il cavaliere Sabelio di cui si è innamorata<sup>244</sup>.

La magia esercitata dalle incantatrici, come si è visto, è volta ad ostacolare le azioni dei cavalieri, la cui coscienza risulta così ottenebrata dalle illusioni e dalle alterazioni della realtà provocate dagli incantesimi. Il contrasto alle incantatrici è esercitato da Malagigi ed è possibile ravvisare una differenza sostanziale nelle modalità di evocazione demoniaca rispetto a quanto verificato nell'*Innamorato*. Nel poema del Cieco, infatti, Malagigi è posto in aperto conflitto con le maghe; la magia demoniaca viene utilizzata per opporsi e annullare quella delle incantatrici allo scopo di soccorrere e aiutare i cristiani. L'arte negromantica, d'altronde, nel campo cristiano è esclusivamente attribuita a Malagigi ed è sempre finalizzata al bene. Il mago, con l'ausilio delle forze ultraterrene e con la capacità di trasformare la sua persona, svolge dunque una funzione di contrasto a quella illusoria delle incantatrici volta ad ingannare i paladini, riuscendo, inoltre, anche ad assolvere alla funzione del mago preveggenete, saggio ed astuto, in grado di bilanciare e annullare il potere maligno dei personaggi pagani. Si tratta di un'ulteriore differenza che distingue il Malagigi del *Mambriano* da quello dell'*Innamorato* e lo riavvicina invece al mago dalle qualità profetiche presentato nel *Morgante*. Alla saggezza e alla perizia nell'arte negromantica, Malagigi unisce uno spirito giocoso e burlesco che si manifesta nei suoi incantesimi, dimostrando così di essere un personaggio, come osserva Martini, «che presenta una grande varietà di aspetti, dalla magia alla beffa, dallo scherzo alla scienza, i quali però sono tutti rivolti verso la ricostruzione e il ripristino dell'armonia nella società»<sup>245</sup>.

L'atteggiamento del Cieco risponde sicuramente a esigenze di ordine letterario e a moduli tipici dei poemi cavallereschi della tradizione, ma sembrerebbe indicare anche l'interesse stesso dell'autore verso il mondo sovranaturale e demoniaco. È per questo motivo che la considerazione del rapporto tra autore e magia assume un'importanza di rilievo. Le convinzioni del Cieco in materia di sovranaturale sembrerebbero indicare

<sup>242</sup> *Mambr.*, I, 35.

<sup>243</sup> *Ivi*, IV, 63.

<sup>244</sup> *Ivi*, XXXVI, 22-23.

<sup>245</sup> MARTINI, E., *Un romanzo di crisi*, cit., p. 180.

come gli eroi, e quindi gli uomini in generale, siano incapaci di prendere il controllo delle forze ultraterrene e anzi ne risultino condizionati nelle azioni e decisioni, quasi a denunciare una limitazione delle capacità umane esaltate dal pensiero rinascimentale. E questo dato è rilevabile direttamente nel poema, dove il Cieco, limitando l'intervento dei paladini, affida unicamente a Malagigi e ai suoi diavoli il compito di risolvere le situazioni più drammatiche e impegnative nel conflitto tra Cristiani e Saraceni, e più in particolare nel confronto tra Rinaldo e Mambriano. In questo modo, si è dinanzi a una forma di ammissibilità della magia nei termini di un'autorizzazione accordata a Malagigi a intervenire con pratiche di magia nera per neutralizzare quelle ben più pericolose delle incantatrici nemiche, giustificandone l'utilizzo solo se esercitate a beneficio dei paladini cristiani, e condannandole, invece, quando sono rivolte a fini distruttivi ed empì. Lo stesso Cieco, tramite le parole di Mambriano, esprime il proprio pensiero negativo sui maghi del suo tempo, per la maggior parte ritenuti impostori:

Ma certo io ne darò condegna pena  
A tutti quanti i miei incantatori.  
Io n'ho la corte d'ogni canto piena;  
E che fo io di questi ciurmatori?  
Mettili a mensa, dalli ben da cena:  
Non aspettar da lor frutti né fiori;  
Adorali per dei, non li dir maghi;  
Troppo son lor di queste cose vaghi.

[XIV, 83]

Anche nel caso del Cieco, dunque, si potrebbe parlare in un certo senso di un atteggiamento scettico, come con Boiardo, nei confronti di figure di maghi e negromanti considerati negativamente in quanto millantatori. Gli spiriti infernali invocati nel *Mambriano* sono inaffidabili e malvagi, dotati di un'inedita autonomia rispetto a quelli che compaiono nel *Morgante*, nell'*Innamorato* e anche nei *Cantari di Rinaldo*, testi in cui risultano invece figure obbedienti ed esecutrici della volontà degli incantatori a cui sono subordinati. Nel *Mambriano* i demoni Belzebù e Calcabrino sono presentati come veri e propri personaggi, connotati da un'indole furfantesca e astuta, con un ruolo e un carattere ben definiti, dotati addirittura di potere decisionale e non più sottoposti al controllo del



negromante che li evoca. Questa differenza di caratteristiche delle creature demoniache nel poema del Cieco veniva già notata da Rajna:

“Invece mi par davvero una novità la parte assegnata allo Spirito del male. Mentre fino allora i demoni non erano apparsi nei nostri romanzi che come docili ministri degli incantatori, qui vediamo Belzebù operare di suo arbitrio, in opposizione a costoro, e intervenire come un vero e proprio personaggio”<sup>246</sup>.

Le nuove figure di diavoli così definite conferiscono originalità alla tradizionale rappresentazione della componente demoniaca all'interno dei romanzi cavallereschi e il tratto forse più interessante riguarda proprio l'autonomia di questi personaggi rispetto all'incantatore, nei confronti del quale spesso praticano una vera e propria azione oppositiva nelle forme di una disobbedienza esplicita. Quest'ultimo aspetto diventa anche uno strumento utile al Cieco per riservare un trattamento scherzoso e burlesco a Malagigi, presentato, a volte, inefficace nel controllo delle creature da lui evocate, ormai divenute a pieno titolo personaggi autonomi.

Nel *Mambriano* l'intervento di Malagigi è dunque costante e più incisivo di quello verificato nell'*Innamorato*. Il negromante è investito di una doppia funzione, quella contrastiva verso le incantatrici pagane e quella risolutiva nei confronti delle situazioni critiche in cui si trovano ripetutamente i paladini cristiani. Nella guerra tra Rinaldo e Mambriano gli interventi sono numerosi e finalizzati principalmente al soccorso dei cristiani e alla dispersione dei nemici. Uno degli episodi più significativi in tal senso è rappresentato dall'intervento di Malagigi nella fase finale del conflitto in cui riesce a mettere in rotta l'esercito di Mambriano grazie al ricorso all'evocazione del demone Calcabrino, al quale chiede espressamente di provocare il crollo di una torre sull'esercito nemico:

E al più presto che puote montò in cima  
De la rocca tenendo il libro aperto:  
Calcabrin, che di lui facea gran stima,  
Con più compagni già se gli era offerto,

<sup>246</sup> RAJNA, P., *Le fonti*, cit., pp. 32-33.

Mastro, dicendo, duplica la rima,  
Ch'io non intendo il tuo parlar coperto.  
Rispose il duca: Io vo' che via mi porti,  
E che tutti costor sian strutti e morti.

Disse il demonio: Io non ho meco spada;  
Come si ucciderà la gente sciocca?  
Malagigi parlò: Fa che giù cada  
Incontinente tutta quella rocca  
Verso la parte ove il nemico abbada;  
Il danno sarà poi di chi la tocca.  
Calcabrin che vedea le turbe accolte  
Sotto la tor, non sel fe' dir due volte.

Gurasso era già intrato e Calimbrocco  
In quella tor per trarne i lor prigionii,  
Quando il demonio a modo d'un trabocco  
Spiccò la rocca da tutti i cantoni,  
Ruinandola sopra il popol sciocco  
Ch'era intento rubar i padiglioni  
Del buon Rinaldo; e tal fu il scaccomatto,  
Che venti mila ne periro a un tratto.

[XXIII, 84, 85, 86]

Con l'intervento costante di Malagigi il Cieco sembra intenzionato a servirsi di un espediente narrativo efficace e funzionale allo svolgimento della trama, ma allo stesso tempo manifesta la propria convinzione per cui la forza umana è limitata e poco efficace, dimostrando così una scarsa fede in quella virtù dell'uomo esaltata dagli umanisti, in contrasto con quanto rilevato negli eroi di Boiardo. Tenendo presente il peso narrativo conferito a Malagigi, l'autore manifesta una convinzione personale circa forze esterne che regolano e controllano le sorti umane secondo criteri di un marcato fatalismo. Così, anche quando non è soccorso da Malagigi ma dal cavallo magico Baiardo<sup>247</sup>, Rinaldo appare come un cavaliere il cui valore guerriero risulta limitato senza l'intervento di forze

<sup>247</sup> *Mambr.*, XXIII, 40.

sovranaturali. Le funzioni di ausilio e soccorso del mago mettono in rilievo il mutamento sensibile del rapporto tra le avventure dei cavalieri in senso tradizionalmente arturiano e l'impiego della magia. Se infatti i cavalieri della Tavola Rotonda nelle loro imprese neutralizzano incantesimi e sconfiggono forze soprannaturali e demoniache<sup>248</sup>, i cavalieri del *Mambriano* si trovano in una condizione completamente opposta, sotto continuo attacco da parte di creature diaboliche ma allo stesso tempo anche sotto la loro protezione quando gli spiriti infernali sono al servizio di Malagigi, quasi ad indicare un controllo a cui sono sottoposte le azioni umane da parte delle forze sovranaturali. L'intervento del negromante compromette la caratterizzazione tradizionalmente eroica dei paladini, nelle forme di un ridimensionamento della virtù cavalleresca. I cavalieri del *Mambriano* appaiono condizionati costantemente dall'azione di Malagigi e dall'intervento delle creature infernali che egli invoca, risultando così impoveriti sotto il profilo identitario della cavalleria cortese. Nel poema del Cieco, seppure in forma attenuata rispetto all'*Innamorato* come si è più volte ricordato, il potere magico dell'incantatore è comunque soggetto a limitazioni dovute all'intervento dell'autore, il quale applica un controllo al potere magico di Malagigi servendosi proprio dei demoni. Belzebù e Calcabrina, infatti, dotati di autonomia e anche di una certa malizia, tentano di ingannare Rinaldo in diverse occasioni, e vi è spazio per un intervento diretto del Cieco che ribadisce la sua posizione in merito alla trattazione delle scienze occulte e ai rapporti alla magia nera:

Però nessun cristian, sia qual si voglia,  
Dovrebbe mai col demonio impacciarsi,  
Perché ogni falsità da lui germoglia  
E quanti errori pel mondo son sparsi;  
E ben che qualche volta obbedir soglia  
A chi 'l costringe, l'uom può mal fidarsi  
D'un tal nemico, e se fede gli presta,  
Se non è ucciso, almen schernito resta.

[XXXI, 9]

248 Cfr. KÖHLER, E., *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus- und Graldichtung*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2002.

Il ritratto dei diavoli Belzebù e Calcabrina, presentati in aperto contrasto a Malagigi, offre in questo modo all'autore la possibilità di evidenziare i limiti stessi della magia di natura evocativa praticata dal negromante. L'autonomia demoniaca, in questo senso, rappresenterebbe la delimitazione del ruolo di Malagigi entro confini ben precisi e legittimati esclusivamente dal suo intervento a favore dei paladini, dunque con una funzione risolutiva, positiva e di opposizione alle altre potenze soprannaturali, come ad esempio si è osservato a proposito dell'operato delle incantatrici pagane.

Il processo a cui è sottoposto il negromante Malagigi nel *Mambriano* si può definire nel complesso parzialmente riabilitante e di temporaneo riconoscimento di un ruolo ritenuto funzionale a livello narrativo e tematico per inserirsi, in quest'ultimo caso, nel dibattito contingente circa la presenza e la trattazione del tema della magia nei poemi cavallereschi tra XV e XVI secolo. L'enfasi assegnata a facoltà non esclusivamente negromantiche possedute dal personaggio, quali l'astuzia, i travestimenti e il ricorso all'inganno come risultato di malizia personale più che di effettiva capacità magica, permettono di associare a Malagigi una dimensione più umana rispetto ai casi osservati nella tradizione precedente. In tali termini, l'incantatore può essere soggetto anche ad impulsi di natura amorosa che si discostano sensibilmente dall'atteggiamento incontrato nell'*Innamorato* tendente alla manifestazione violenta di un desiderio sessuale, manifestandosi, al contrario, come pulsione emotiva descritta in toni suggestivi nell'episodio che vede coinvolto Malagigi nella liberazione di Rinaldo dalla prigionia di Carandina e offuscato per un breve istante dal desiderio amoroso:

Diceva Malagigi in sé medesimo:  
So non mi meraviglio, che Rinaldo  
S'abbia scordato in tutto il cristianesimo,  
Ch'io qua venni aghiacciato, e son sì caldo  
D'amor, che l'acqua del santo battesimo  
È quasi strutta in me, tanto è ribaldo  
Questo nostro appetito, ma il bisogno  
E tal fra nostri, ch'io me ne vergogno.

[VII, 78]

Si tratta, tuttavia, di un ultimo stadio di parziale ricostituzione positiva del personaggio, prima di una definitiva stabilizzazione delle sue funzioni e connotazioni all'interno del poema cavalleresco italiano secondo quanto si osserva, in ultima analisi, nell'opera di Ariosto.

Nell'*Orlando Furioso* si ritorna, infatti, al ridimensionamento di Malagigi sulla scorta di quanto maturato in ambito boiardesco. Il mago è ormai diventato un "tipo", con caratteristiche fisse e non più suscettibile di un percorso in divenire come invece accade per altri personaggi. Come nell'*Innamorato*, l'abilità magica del negromante risulta limitata, poiché sebbene egli ne faccia un uso più ampio e talvolta più efficace, non gli permette di evitare di cadere prigioniero del nemico. Il ruolo di mago *tout court* dai pieni valori positivi nel poema viene ricoperto da Atlante, il cui peso narrativo, insieme al consolidamento della costruzione psicologica del suo personaggio, aumenta rispetto all'*Innamorato*. Rispetto a Boiardo, non sarebbe cauto definire l'atteggiamento di Ariosto esplicitamente ostile o marcatamente riduttivo nei confronti della tipologia di personaggio rappresentata del negromante, ma è pur vero che Ariosto conferma un dato fondamentale che interessa Malagigi, ovvero il raggiungimento di una sclerotizzazione e di un esaurimento circa ruoli e schemi narrativi connessi. Come conferma anche Pasotti, Malagigi nel *Furioso* risulta un personaggio «chiaramente discontinuo, non sempre avveduto delle sue iniziative»<sup>249</sup>. Mago soggetto all'ironia dell'autore e al tipico riso ariostesco, anche in questo caso, come nei precedenti autori studiati, Malagigi offre il pretesto per considerazioni personali e dirette del poeta in merito alle pratiche magiche e alla loro concezione; così la riflessione sul personaggio del negromante comporta un atteggiamento se non proprio scettico almeno di incredulità e divertita svalutazione nei confronti delle *magiche sciocchezze*<sup>250</sup>.

Come nell'*Innamorato*, si è in presenza di un processo di dissociazione e disseminazione di funzioni narrative precedentemente appartenute al mago che interessano ora altri personaggi, come ad esempio Atlante oppure Brunello, ladro ma non mago, che tuttavia ricopre un ruolo di rilievo nelle vicende che vedono coinvolto Ruggiero. Infine, anche nei *Cinque Canti*, connotati da tonalità diverse e da tematiche maggiormente orientate verso un aspetto politico-ideologico, si è di fronte ad un ritratto del negromante che contribuisce a confermare la dimensione ormai ridotta del personaggio nelle forme di

<sup>249</sup> PASOTTI, O., *Dai cantari ai poemi cavallereschi*, cit., p. 48.

<sup>250</sup> *OF*, XXXIV, 85, 4.

un'azione magica limitata, in quanto Malagigi continua a dimostrare di non possedere il completo controllo della sua *arte*, ostacolata dall'operato della maga Alcina<sup>251</sup>.

Il processo di mutamento e di evoluzione di Malagigi lungo tutto l'arco della sua presenza letteraria nella tradizione cavalleresca italiana e che trova in Boiardo un punto di inizio - e probabilmente di non ritorno-, può essere considerato come «chiave di lettura di un processo psicologico e culturale legato al lento mutare dei tempi»<sup>252</sup>. E si potrebbe guardare a questo percorso evolutivo e mutante proprio come a una trasformazione verso l'esaurimento non solo di un *topos*, e più complessivamente di un personaggio, ma anche di un intero sistema di valori e principi ideologici. Un bilancio sostanziale della presenza, del ruolo e delle funzioni di Malagigi nei poemi dei due maggiori autori della tradizione cavalleresca italiana sancisce, in ultima analisi, una manifesta posizione marginale occupata dal negromante, giunto ormai a completare un iter discendente. Il graduale impoverimento di funzioni e ruoli, la continuità di azione e la ripetitività di schemi narrativi in cui è inserito il mago si confermano essere gli aspetti più evidenti di una degradazione terminante con l'esaurimento dello statuto di un personaggio, un processo osservato nel suo stadio iniziale in Boiardo e che, dopo una temporanea fase transitoria occorsa nel *Mambriano*, raggiunge in Ariosto un punto ormai definitivo.

<sup>251</sup> *Canto V*, o. 24-30.

<sup>252</sup> PASOTTI, O., *Dai cantari ai poemi cavallereschi*, cit, p. 48.

## BIBLIOGRAFIA

### *Studi*

AGENO, FRANCA, *Nota sulle redazioni e le prime stampe del Morgante*, «Giornale storico della letteratura italiana», 130, 1953, pp. 508-513.

ARNOULD, COLETTE, *La stregoneria. Storia di una follia profondamente umana*, Dedalo, Bari, 2011.

BAUELLE-MICHELS, SARAH, *La révolte des Quatre fils Aymon dans les livrets de colportage*, in DELCOURT, T., - PARINET, E., *La Bibliothèque bleue et les littératures de colportage*, Études et rencontres de l'École des Chartes - La Maison du Boulanger de Troyes, Droz, Genève, 2000, pp. 69-77.

EAD., *La fortune de Renaut de Montauban*, «Cahiers de recherches médiévales et humanistes», 12, 2005, pp. 101-114.

BEDIER, JOSEPH, *Légendes épiques, Recherches sur la formation des chansons de geste*, Champion, Paris, 1926-1929.

BENDINELLI – PREDELLI, MARIA, *L'immaginario romanzesco (e non) del Madonna Leonessa in Firenze alla vigilia del Rinascimento: Antonio Pucci e i suoi contemporanei*, Atti del Convegno Internazionale di Montréal, 22-23 ottobre 2004, McGill University, Cadmo, Firenze, 2006, pp. 21-31.

BERTONI, GIULIO, *Biblioteca Estense e la cultura ferrarese*, Loescher, Torino, 1903.

BIONDI, ALBANO, *Streghe ed eretici nei domini estensi all'epoca dell'Ariosto*, in *Il Rinascimento nelle corti padane*, De Donato, Bari, 1977, pp. 165-199.

BISSON, SEBASTIANO, *Il fondo francese della Biblioteca Marciana di Venezia*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2008.

BRUSCAGLI, RICCARDO, *La novella e il romanzo*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Malato, E., vol. IV, Salerno Editrice, Roma, 1996.

CABANI, MARIA CRISTINA, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Pacini Fazzi, Lucca, 1988.

EAD., *Pulci e Dante: la ricerca di un modello*, «Nuova Rivista di Letteratura italiana», VI, 2003, pp. 95-135.

CALIN, WILLIAM, *The old French epic of revolt. Raoul de Cambrai, Renaut de Montauban and Gormond et Isembart*, Genève, Droz, 1962.

ID., *The Stranger and the Problematics of the Epic of Revolt: Renaut de Montauban* in F. R. P. AKEHURST, F.R.P., – CAIN VAIN D'ELDEN, S., *The Stranger in Medieval Society*, Medieval Cultures, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997, pp. 104-116.

CALLU-TURIAF, FLORENCE, *Notes sur une version disparue de la chanson de Renaut de Montauban en franco-italien*, «Le Moyen Âge», 1962, pp. 125-136.

EAD., *Recherches sur une version italienne de Renaut de Montauban*, Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome, 76, 1964, pp. 527-554.

EAD., *Recherches sur une version italienne de Renaut de Montauban*, Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome, 77, 1965, pp. 249-275.

CANOVA, ANDREA, *Problemi e proposte per l'edizione critica del Falconetto (1483)*, «Aevum», 72, 3, 1998, pp. 647-669.

ID., *Vendetta di Falconetto (e Innamoramento de Orlando?)*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, Atti del Convegno di Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005, a c. di A. Canova – P. Vecchi Galli, Interlinea, Novara, 2007, pp. 77-106.



CARDINI, FRANCO, *Magia, stregoneria, superstizioni nell'Occidente medievale*, La Nuova Italia, Firenze, 1979.

ID., *Cavalieri nel bosco*, in *Guerre di primavera. Studi sulla cavalleria e la tradizione cavalleresca*, Le Lettere, Firenze, 1992.

CARRAI, STEFANO, *Luigi Pulci nella storia del poema cavalleresco*, in *Paladini di carta. Il modello cavalleresco fiorentino*, a cura di Marco Villoresi, Bulzoni, Firenze, 2006, pp. 79-88.

ID., «*Sento di lungi chiamarmi col corno*»: *la rotta di Roncisvalle come finale del Morgante*, in *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*, Atti del convegno internazionale di Zurigo, 6-8 maggio 2014, a cura di Johannes Bartuschat e Franca Strologo, Longo, Ravenna, 2014, pp. 145-151.

CASTETS, FERDINAND, *Recherches sur les rapports des Chansons de Geste et de l'épopée chevaleresque italienne*, Maisonneuve – Leclerc, Paris, 1887.

CESERANI, REMO, *L'allegria fantasia di Luigi Pulci e il Rifacimento dell'Orlando*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXXXV, 1958, pp. 171-214.

ID., *Un episodio cavalleresco dell'Orlando rifatto nel Morgante di Luigi Pulci*, «Italice», 36, 4, 1959, pp. 251-261.

ID., *Studi sul Pulci*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CXLVI, 1969, pp. 412-435.

COMBES, ANDRE., *Les deux Lectiones contra vanam curiositatem in negotio fidei de Gerson*, «Divinitas», 4., 1960, pp. 299-316.

DAVIE, MARK, *Half serious Rhymes. The Narrative Poetry of Luigi Pulci*, Irish Academic Press, Dublin, 1998.

DELCORNO BRANCA, D., *Lo spazio delle fate nell' "Inamoramento de Orlando"*, in *Boiardo a Scandiano: dieci anni di studi*, Atti del Convegno di Scandiano, 21 maggio 2011, a cura di Andrea Canova e Gino Ruozi, Interlinea, Novara, 2012.

DI FRANCIA, LETTERIO, *Novellistica*, Vallardi, Milano, 1924.

DUIJVESTIJN, BOB, *Le personnage de Maugis dans la tradition littéraire manuscrite néerlandaise*, in *Au carrefour des routes d'Europe: la chanson de geste*, Tome I, Publications de l'Université de Provence, «Senefiance», 20, 1987, pp. 461-492.

DUMEZIL, GEORGES, *Mythe et épopée I. L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indoeuropéens*, Bibliothèque des Sciences Humaines, Editions Gallimard, Paris, 1968.

EVERSON, JANE, *Sulla composizione e la datazione del Mambriano*, «Giornale storico della letteratura italiana», 160, 1983, pp. 249-271.

EAD., *Identity of Francesco Cieco da Ferrara*, «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», 45, 1983, pp. 487-502.

EAD., *Syntax and Style in Il Mambriano di Francesco Cieco da Ferrara*, in *The Languages of Literature in Renaissance Italy*, ed. Hainsworth, P., Lucchesi, V., Roaf., C., Robey, D., Woodhouse, J. R., Clarendon Press, Oxford, 1988.

EAD., *Bibliografia del Mambriano di Francesco Cieco da Ferrara*, Edizioni Dell'Orso, Alessandria, 1995.

FRANCESCHETTI, ANTONIO, *L'Orlando Innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, Olschki, Firenze, 1975.

FRAPPIER, JEAN, *Histoire, Mythes et Symboles*, Droz, Genève, 1976.

FRATANI, DOMINIQUE, *L'érotisme dans le nouvelles du Mambriano*, in *Au pays d'Eros. Littérature et érotisme en Italie de la Renaissance à l'Âge baroque*, Université de Paris III, Centre de Recherche sur la Renaissance italienne, Paris, 1988.

GALLE, HELENE, *Déguisements et dévoilements dans le Charroi de Nîmes et la Prise d'Orange (comparée à d'autres chansons de geste)*, in *Les Chansons de geste, Actes du XVI<sup>e</sup> Congrès International de la Société Rencevals pour l'Étude des épopées romanes, Granada, 21-25 juillet 2003*, a cura di C. Alvar e J. Paredes, Universidad de Granada, Granada, 2005, pp. 245-278.

GARIN, EUGENIO, *Lo Zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Laterza, Bari, 1994.

ID., *Magia e ortodossia nel Rinascimento*, in *Medioevo e Rinascimento. Studi e ricerche*, Bari, Laterza, 1961.

GAUTIER, LEON, *Les Épopées françaises, étude sur les origines et l'histoire de la littérature nationale*, Palmé, Paris, 1876-92.

GETTO, GIOVANNI, *Studio sul Morgante*, Marzorati, Como, 1944.

GINGRAS, FRANCIS, *Une étrange constance. Les motifs merveilleux dans la littérature d'expression française du Moyen Age à nos jours*, Presses de l'Université de Laval, Laval, 2006.

GINSBURG, CARLO, *Folklore, magia, religione*, in *Storia d'Italia*, Einaudi, Torino, 1972.

GRAF, ARTURO, *Il diavolo*, a cura di Carlachiara Perone, intr. di Luigi Firpo, Salerno Editrice, Roma, 1980, ed. originale: Treves, Milano, 1889.

GRAS, DENISE ALEXANDRE, *L'héroïsme chevaleresque dans le Roland Amoureux de Boiardo*, Institut d'Études de la Renaissance et de l'Âge Classique, Publications de l'Université de Saint Etienne, Saint Etienne, 1988.

EAD., *L'Orlando Innamorato tra meraviglioso e magico*, in *Il Boiardo e il mondo estense del Quattrocento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi: Scandiano, Modena, Reggio Emilia, Ferrara: 13 – 17 settembre 1994, Antenore, Padova, 1998, pp. 271-295.

GRISWARD, JOËL, H., *Aymonides et Pandava: l'idéologie des trois fonctions dans Les quatre fils Aymon et le Mahabharata*, in *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient Latin*, Actes du IX<sup>e</sup> Congrès International de la Société Rencesvals pour l'Étude des Épopées Romanes, Padoue – Venise, 29 août – 4 septembre 1982, Mucchi Editore, Modena, 1984, t. I, pp. 77-85.

GUGENHEIM, SUSANNA, *Il mago Malagigi. Saggio per uno studio sopra la figura del mago nella letteratura cavalleresca italiana*, L'Education Moderna, Milano, 1910.

HARF-LANCNER, LAURENCE, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, trad. italiana a cura di S. Vacca, Einaudi, Torino, 1989 (ed. or. *Les fées au Moyen Age. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Slatkine, Genève, 1984).

HAUGEARD, PHILIPPE, *Le magicien voleur et le roi marchand. Essai sur le don dans Renaut de Montauban*, «Romania», 123, 2005, pp. 293-320.

ID., *L'enchantement du don. Une approche anthropologique de la largesse royale dans la littérature médiévale (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles)*, «Cahiers de civilisation médiévale», 49, 2006, pp. 295-312.

IZZO, ANNALISA, *Appunti su novelle e discorso diretto nel Mambriano*, «Versants», 59, 2, 2012, pp. 49-66.

JORDAN, CONSTANCE, *The narrative form of Pulci's Morgante*, «Studies in Philology», 83, 3, 1986, pp. 303-329.

EAD., *Pulci's Morgante. Poetry and History in Fifteenth Century Florence*, The Folger Shakespeare Library, Washington, 1986.

KIBLER, WILLIAM, K., *Three old French magicians: Maugis, Basin, and Auberon. Romance Epic: Essays on a Medieval Literary Genre*, ed. Hans E. Keller, Kalamazoo, Western Michigan University. 1987, pp. 173-187.

KISACKY, JULIA, *Magic in Boiardo and Ariosto*, Peter Lang, New York, 2000.

KÖHLER, ERICH, *Ideal und Wirklichkeit in der höfischen Epik. Studien zur Form der frühen Artus-und Graldichtung*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2002.

LABBE, ALAIN, *Un repas ridicule dans Renaut de Montauban: Maugis servi par Charlemagne*. in *Banquets et manières de table au Moyen Âge*, «Senefiance», Presses Universitaires de Provence, 38, 1996, pp. 319-335.

LACROIX, JEAN, *Le monde enchanté et désenchanté de Luigi Pulci: le magicien et la sorcière dans Il Morgante (1478 – 1483)*, in *Zauberer und Hexen in der Kultur des Mittelalters, III. Jahrestagung der Reineke-Gesellschaft E.V., San Malo, 5-9 Juni 1992*, Greifswalder Beiträge zum Mittelalter, herausgegeben von D. Buschinger und W. Spiewok, Band 33, Reineke Verlag, Greifswald, 1994, pp. 115-138.

LARMAT, JEAN, *Le déguisement dans quelques œuvres françaises des XII et XIII siècles*, «Razo», VI, 1987, pp. 5-14.

LAZZERI, VALERIO, *Teologia mitica e teologia scolastica. L'esperenza spirituale come problema teologico in Giovanni Gerson*, Pontificio Seminario Lombardo in Roma, Glossa, Roma-Milano, 1994.

LEBANO, EDOARDO, *I miracoli di Roncisvalle e la presunta ortodossia del diavolo-teologo Astarotte nel Morgante di Luigi Pulci*, «Italice», vol. 46, n. 2, 1969, pp. 120-134.

ID., *Note sulla religiosità di Luigi Pulci*, «Forum Italicum», 4, 1970, pp. 517-532.

LEO, ULRICH, *Luigi Pulci e il Diavolo. Der Vergleich. Literatur-und Sprachwissenschaftliche Interpretationen. Festgabe für Hellmuth Petriconi zum 1. April 1955*, ed. Rudolf Grossmann, Walter Pabst, Edmund Schramon, XII, Hamburg, 1955.

MARCELLI, NICOLETTA, *Per un'interpretazione allegorico-morale dei Cantari di Rinaldo da Monte Albano*, «Interpres», XVIII, 1999, pp. 7-57.

MARTELLI, MARIO, *Tre studi sul Morgante*, «Interpres», XIII, 1993, pp. 56-109.

ID., *Letteratura fiorentina del Quattrocento*, Le Lettere, Firenze, 1996.

MARTINI, ELISA, *Un romanzo di crisi. Il Mambriano del Cieco da Ferrara*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2016.

MATHIESEN, ROBERT, *The key of Solomon: towards a typology of the manuscripts*, «Societas Magicas Newsletter», issue 7, spring 2007.

MAZZONI, MAURIZIO, *Il tema del travestimento nella Chanson de geste. Analisi di aspetti e motivi nell'epica francese dei secoli XII e XIII*, «Neophilologus», 98, 3, 2014, pp. 369-384.

MELLI, ELIO, *Estratti di un perduto codice del Rinaldo da Montalbano in un manoscritto autografo di Leonardo Salviati*, «Convivium», 29, 1961, pp. 326-334.

ID., *Rapporti tra le versioni rimate del Renaut de Montauban e il Rinaldo in versi del ms. Pal. 364*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. CXLI, fasc. 435, 1964, pp. 369-389.

ID., *I Cantari di Rinaldo e l'epica francese*, Atti dell'Accademia delle scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di scienze morali. Rendiconti, vol. 58, 1970, pp. 102-156.

ID., *A proposito dei Cantari di Rinaldo da Monte Albano*, «Studi e problemi di critica testuale», 8, 1974, pp. 73-81.

ID., *L'elemento storico nel Renaut de Montauban*, Atti dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di scienze morali. Rendiconti, vol. 74, 1976, pp. 349-371.

ID., *A Proposito di una raccolta di studi sul Renaut de Montauban in versi e in prosa*, «Francofonia», 2, 1982, pp. 119-130.

MONTAGNANI, CRISTINA, «*Le brave ragazze vanno in Paradiso, le cattive ragazze vanno dove vogliono*»: donne e viaggi nella letteratura cavalleresca, Atti del Convegno *La letteratura Adriatica. Le donne e la scrittura di viaggio*, a cura di E. Carriero, Edizioni Digitali del CISVA, 2011.

NEGRI, ANTONELLA, *Maugis ladro-mago nell'epica medievale*, in *Lingua, poesia, racconto*, Quaderni di Filologia romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, VI, 1987, pp. 27-49.

NICCOLI, OTTAVIA, *Rinascimento anticlericale*, Laterza, Bari, 2005.

NIGRO, SALVATORE, *Pulci e la cultura medicea*, Laterza, Bari, 1972.

OLLIER, MARIE LOUISE, *Masques et déguisements dans la littérature médiévale*, Presses de l'Université de Montréal, Montréal-Paris, 1988.

ORVIETO, PAOLO, *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Salerno Editrice, Roma, 1978.

ID., *A proposito del sonetto 'Costoro che fan sì gran disputatione' e dei sonetti responsivi*, «Interpres», 4, 1981-82, pp. 406-413.

ID., *Sul rapporto Morgante-Orlando laurenziano*, in *Ritterepik der Renaissance: Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums, Berlin, 30.02 – 02.04 1987*, a cura di K. W., Hempfer, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1989, pp. 145-153.

PALUMBO, GIOVANNI, *La rotta di Roncisvalle tra XIV e XV secolo. Ancora a proposito della Spagna in rima*, in *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII – XVI sec.)*, Peter Lang, Bruxelles, 2013.

PARTINI, ANNA MARIA - NESTLER, VINCENZO, *Magia astrologica: da Ermete a Cecco d'Ascoli e da Cecco d'Ascoli a Campanella*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1983.

IID., *Cecco d'Ascoli. Poeta occultista medievale*, Edizioni Mediterranee, Roma, 2006.

PASOTTI, ORIETTA, *Dai cantari ai poemi cavallereschi: prestigio e crisi del mago Malagigi*, «La Rassegna della letteratura italiana», serie 8, vol. 95, 1991, pp. 39-48.

PASQUALINO, ANTONIO, *Dama Rovenza dal Martello e la leggenda di Rinaldo da Montalbano*, in *I Cantari. Struttura e tradizione, Atti del Convegno Internazionale di Montréal, 19-20 marzo 1981*, a cura di Maria Bendinelli Predelli e Michelangelo Picone, Olschki, Firenze, pp. 177-188.

PELLEGRINI, CARLO, *Luigi Pulci, l'uomo e l'artista*, Pisa, Nistri, 1912, estr. dagli Annali della Reale Scuola Normale Superiore di Pisa, vol. XXV.

PERROTTA, ANNALISA, *Lo spazio della corte: la rappresentazione del potere politico nel Morgante di Luigi Pulci*, «The Italianist», 24, 2004, pp. 141-168.

EAD., *Rappresentazione corporea della creatività narrativa nel Morgante di Luigi Pulci*. «Italian Studies», 60, 2, 2005, pp. 147-162.

EAD., *Magia, profezia e narrazione del vero nel Morgante di Luigi Pulci*, in *Le forme della poesia, VIII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti italiani, Siena, 22-25 settembre 2004*, Atti a cura di R Castellana e A. Baldini, Betti Editore, Firenze, 2006, vol. II, pp. 67-74.

PIRON, MAURICE, *Le cheval Bayard, monture des Quatre Fils Aymon, et son origine dans la tradition manuscrite*, in THOMAS, J., – VERELST, P.,- PIRON, M, *Études sur Renaut de Montauban*, «Romanica Gandensia», XVIII, 1981, pp. 153-170.



PRATO, STANISLAO, *Le novelle del Mambriano esposte ed illustrate da Giuseppe Rua*, veröffentlicht in der «Zeitschrift für Volkskunde», herausgegeben von Dr. Edm. Veckenstedt, Alfred Dorffel, Leipzig, 1889.

PUCE, EMANUELA, *Orlando Laurenziano e Morgante: implicazioni filologico-letterarie*. «Italianistica», XXXIV, 3, 2005, pp. 61-69.

QUINTO, RICCARDO, *Scholastica. Storia di un concetto*, Il Poligrafo, Padova, 2001.

RAJNA, PIO, *Le origini dell'epopea francese*, Sansoni, Firenze, 1884.

ID., *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Sansoni, Firenze, 1900.

ID., *Rinaldo da Montalbano*, in *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, a cura di G. Lucchini, Centro Studi Pio Rajna, Salerno Editrice, Roma, 1998, pp. 101-189.

ID., *La materia del Morgante in un ignoto poema cavalleresco del secolo XV*, in *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, a cura di G. Lucchini, Centro Studi Pio Rajna, Salerno Editrice, Roma, 1998, pp. 3-100.

ID., *La Rotta di Roncisvalle nella letteratura cavalleresca italiana*, in *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, a cura di G. Lucchini, Centro Studi Pio Rajna, Salerno Editrice, Roma, 1998, pp. 190-369.

ROBLIN, SYLVIE, *L'enchanteur et le roi: d'un antagonisme politique à une rivalité mithique?*, in *Pour une mythologie du Moyen Âge*, études rassemblées par Laurence Harf-Lancner et Dominique Boutet, 1988, Collection de l'École Normale Supérieure de jeunes Filles, Paris, 41, pp. 119-135.

EAD., *L'enchanteur médiéval à l'école de Tolède*, in *Histoire et Littérature au Moyen Âge*, éd. Danielle Buschinger, Göppingen, 1991, pp. 419-433.

SPIJKER, IRENE, *L'attitude à l'égard de Charlemagne dans le Renout van Montalbaen*, in *Au carrefour des routes d'Europe: la chanson de geste. Tome II, X<sup>e</sup> Congrès international de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes*, Strasbourg, 1985, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, «Senefiance», 21, 1987, pp. 999-1016.

STROLOGO, FRANCA, *La Spagna nella letteratura cavalleresca italiana*, Antenore, Roma-Padova, 2014.

SUARD, FRANÇOIS, *Le motif du déguisement dans quelques chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange*, «Olifant», 7, 1980, pp. 343-358.

ID., *Ogier le Danois et Renaut de Montauban*, in *Essor et fortune de la chanson de geste dans l'Europe et l'Orient Latin, Actes du IX<sup>e</sup> Congrès International de la Société Rencesvals, Padoue – Venise, 1982*, Mucchi Editore, Modena, 1984, t. I, pp. 185-202.

SUMPTION, JONATHAN, *Monaci, santurari, pellegrini. La religione nel Medioevo*, Editori Riuniti, Roma, 1993.

THOMAS, JACQUES, *L'épisode ardennaise de Renaut de Montauban*, De Tempel, Brugge, 1962.

VALENTE, MICHAELA, *Johann Wier: agli albori della critica razionale dell'occulto e del demoniaco nell'Europa del Cinquecento*, Olschki, Firenze, 2003.

VAN EMDEN, WOLFGANG, *What constitutes a "bon larron"?, Guillaume d'Orange and the Chanson de Geste. Essays presented to Duncan McMillan*, ed. W. Van Emden – P. E. Bennett, Reading, 1984, pp. 197-218.

VASOLI, CESARE, *L'astrologia a Ferrara tra la metà del Quattrocento e la metà del Cinquecento*, in *Il Rinascimento nelle corti padane, società e cultura*, De Donato, Bari, 1977.

VERDE, ARMANDO, *Lo studio fiorentino, 1473-1503, ricerche e documenti*, IV, Olschki, Firenze, 1973.

VERELST, PHILIPPE, *L'enchanteur d'épopée. Prolégomènes à une étude sur Maugis*, «Romanica Gandensia», XVI, 1976, pp. 119-162.

ID., *Le personnage de Maugis dans Renaut de Montauban (versions rimées traditionnelles)*, in THOMAS, J., – VERELST, P.,- PIRON, M., *Études sur Renaut de Montauban*, «Romanica Gandensia», XVIII, 1981, pp. 75-152.

ID., *Traître de nature et traître occasionnel: le cas éclairant du Renaut de Montauban*, Actes du XI<sup>e</sup> Congrès International de la Société Rencesvals, Barcelone, 22-27 août 1988, Real Academia de Buenas Letras, Barcelona, 1990, t. II, pp. 331-346.

VILLORESI, MARCO, *Le donne e gli amori nel romanzo cavalleresco del Quattrocento*, «Filologia e Critica», XXIII, 1998, pp. 3-43.

ID., *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Carocci, Roma, 2000.

ID., *La fabbrica dei cavalieri. Cantari, poemi, romanzi in prosa fra Medioevo e Rinascimento*, Salerno Editrice, Roma, 2005.

ID., *La voce e le parole. Studi sulla letteratura del Medioevo e del Rinascimento*, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2016.

VOLPI, GUGLIELMO, *Luigi Pulci. Studio biografico*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», XXII, 1893, pp. 1-64.

WALSER, P., *Lebens- und Glaubensprobleme aus dem Zeitalter der Renaissance: die Religion des Luigi Pulci, ihre Quellen und ihre Bedeutung*, Lahn, Marburg, 1926.

ZINGARELLI, NICOLA, *La composizione del Morgante di Luigi Pulci*, in *Scritti di varia letteratura*, Hoepli, Milano, 1935, pp. 469-484.

*Testi francesi di riferimento ed edizioni*

*Renaut de Montauban, édition critique du manuscrit Douce*, a cura di Jacques Thomas, Droz, Genève, 1989.

*Les Quatre Fils Aymon ou Renaud de Montauban*, a cura di Micheline Combarieu du Grès e Jean Subrenat, Gallimard, Paris, 1983.

*Renaus de Montauban oder die Haimonskinder, altfranzösisches Gedicht, nach den Handschriften zum Erstenmal herausgegeben*, a cura di Henri Michelant, Literarischer Verein, Stuttgart, 1862.

*Maugis d'Aigremont, chanson de geste*, a cura di Philippe Vernay, Francke, Berne, 1980.

*Girart de Roussillon*, a cura di Mary W. Hackett, traduzione e note di M. De Combarieu du Grès e G. Gouiran, Lettres Gothiques, Paris, 1993.

*Testi italiani di riferimento ed edizioni*

*I Cantari di Rinaldo da Monte Albano*, a cura di Elio Melli, Commissione per i testi di lingua, Bologna, 1973.

*Il Morgante*, a cura di Franca Ageno, Ricciardi, Milano, 1955.

*Orlando. Die Vorlage zu Pulcis Morgante*, a cura di Johannes Hübscher, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, Marburg, 1886.

*Sonetti extravaganti*, ed. critica a cura di Alessio Decaria, Società Editrice Fiorentina, Firenze, 2013.

*Matteo Franco – Luigi Pulci. Libro dei sonetti*, a cura di Alessio Decaria e Michelangelo Zaccarello, Cesati Editore, Firenze, 2014.

*Spagna ferrarese*, a cura di Cristina Montagnani e Valentina Gritti, Interlinea, Novara, 2009.

*Lettere di Luigi Pulci a Lorenzo il Magnifico*, a cura di Salvatore Bongi, Giusti, Lucca, 1886.

*Lettere in Morgante e opere minori*, a cura di Aulo Greco, UTET, Torino, 2006.

*Uccellazione di starne*, da *Tutte le opere* di Lorenzo de' Medici, a cura di Paolo Orvieto, Salerno Editrice, Roma, 1992.

*L'Acerba*, a cura di Achille Crespi, Ascoli Piceno, 1927.

*L'Acerba*, a cura di Marco Albertazzi, La Finestra, Lavis, 2002.

*Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano*, a cura di Giuseppe Rua, Unione tipografico-editrice torinese, Torino, 1926.

*Novelle del Mambriano del Cieco da Ferrara*, a cura di Giuseppe Rua, Loescher, Torino, 1888.

*L'Inamoramento de Orlando*, edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, Ricciardi, Milano-Napoli, 1999.

### *Stampe e incunaboli*

*Antiphon de Barossia*, Marchio Sessa, Venezia 1535, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Rari Castiglioni, 14.

*Libro de la Reina Ancroia*, Venezia, Filippo di Piero, 28 settembre 1479, New York, Pierpoint Morgan Library, PML 22108.

*Vendetta di Falconetto*, Zanotto da Castiglione per i fratelli da Legnano, Milano 7 giugno 1512, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Rari Castiglioni, 51.

*Sala di Malagigi. Cantare cavalleresco*, a cura di Pio Rajna, Tipografia Galeati e figlio, Imola, 1871.

### *Testi secondari*

*L'Ars Notoria au Moyen Âge. Introduction et édition critique*, a cura di Julièn Véronèse, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2007.

*The Lesser Key of Solomon: Lemegeton Clavicula Salomonis*, a cura di Joseph H. Peterson Weiser, York Beach, Maine, 2001.

CALMET, AUGUSTIN, *Dissertazioni sopra le apparizioni de' spiriti e sopra i vampiri o i redivivi d'Ungheria e di Moravia*, stampa anastatica del testo tradotto dal francese presso Simone Occhi, Venezia, 1756, Edizioni Arktos, Carmagnola, 1986.

GLORIEUX, PALEMON, *Jean de Gerson, Lectiones contra vanam curiositatem studentium*, in *Œuvres Complètes*, introduction, texte et notes par Palémon Glorieux, tome III, Desclée, Paris, 1960-1973.

THIERS, JEAN BAPTISTE, *Traité des superstitions selon l'Écriture Sainte: les decrets, les conciles et les sentimens des saints pères et des théologiens*, Antoine Dezallier, Paris, 1679.