

IL *MORGANTE* DI LUIGI PULCI NELLA TRADUZIONE VALENZANA
DI JERÓNIMO DE AUNÉS: L'INCONTRO PICAresco
TRA *MORGANTE* E *MARGUTTE*

ERIKA GUERRIERO
Universidad de Extremadura

Resumo

Partendo dalle considerazioni di Bernhard König ed attraverso l'analisi dei capitoli I-VIII del *Libro Segundo de Morgante* (Valenza, 1535) ad opera di Jerónimo de Aunés, lo studio vuole richiamare l'attenzione sull'importanza della traduzione spagnola del *Morgante* di Luigi Pulci e sull'abilità del suo adattatore. Il comico entra a gran voce nella letteratura più tradizionale dell'epoca e anche la religione diventa oggetto di scherno e derisione, come ben dimostra la trasformazione del «Credo Cristiano» in «Credo Gastronomico». Dopo l'epoca *cancioneril*, la Spagna si prepara all'ingresso della figura del *pícaro*, che tanto successo riscuoterà in tutta la letteratura romanza del secolo XVI.

Parole chiave: Luigi Pulci, *Morgante*, Jerónimo de Aunés, traduzione allo spagnolo, Picaresca, Margutte.

LUIGI PULCI'S *MORGANTE* IN THE JERÓNIMO DE AUNÉS'
VALENCIAN TRANSLATION: THE MEETING BETWEEN *MORGANTE*
AND *MARGUTTE*

Abstract

Beginning from Bernhard König's work and through the analysis of chapters I-VIII of the *Libro Segundo de Morgante* (Valencia, 1535) by Jerónimo de Aunés, the study wants to draw attention to the importance of the Spanish translation of Luigi Pulci's *Morgante* and the ability of its Valencian adapter. The comedian enters loudly in the literature of the time and even more traditional religion becomes the object of ridicule and derision, as demonstrated by the transformation of the «Christian Creed» in «Gastronomic Creed». After the age *cancioneril*, Spain prepares the entrance of the figure of *pícaro*, that such success will redeem in whole Romance literature of the sixteenth century.

Keywords: Luigi Pulci, *Morgante*, Jerónimo de Aunés, Spanish translation, Picaresque, Margutte.

Fecha de recepción: 20 de abril de 2015.

Fecha de aceptación: 18 de junio de 2015.

1. INTRODUZIONE

Nella storia della letteratura e delle arti, la Toscana ha da sempre rappresentato un centro di importanza internazionale, capace di influenzare enormemente, con le sue innovazioni e le sue tendenze, tutte le letterature europee e, in particolare, la cultura spagnola. Il glorioso Trecento italiano —nell'arte della parola e dell'immagine— irrompe con forza nella penisola iberica e ne rivoluziona radicalmente la letteratura e l'arte. Non mi addenterò qui nel mondo di Dante, Petrarca e Boccaccio che ritrovano in Spagna un larghissimo consenso di pubblico grazie alle imitazioni e traduzioni che delle loro opere si producono fin dal principio del secolo XIV. L'accento alla grandezza delle tre Corone —doveroso ed immancabile, quando si affronta il tema dell'influenza italiana in Spagna— è volto a sottolineare l'importanza della traduzione, in generale, e di Jerónimo de Aunés, in particolare.

Ad un primo periodo di influenza italiana, caratterizzato dalle imitazioni manoscritte e dagli iniziali tentativi di traduzione della *Commedia* dantesca e dall'introduzione dell'endecasillabo italiano, segue una seconda ondata di traduzioni, questa volta figlia della grande rivoluzione della stampa, con l'invenzione della quale, certamente, la diffusione della letteratura si fece molto più rapida e la trasmissione del sapere, più precisa, chiara e mobile.

È risaputo che, come sottolinea anche Esperanza Seco (1989: 125), fautori di questo rinnovato interesse verso la letteratura italiana furono Juan Boscán e Garcilaso de la Vega, ed in particolare il primo che, come è noto, nel 1534 fu autore della traduzione a stampa del *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione. Sebbene i nomi di Boscán e Garcilaso, nella storia della letteratura spagnola, godano di un'eco maggiore rispetto a quello di Jerónimo de Aunés, non bisogna dimenticare il grande lavoro di quest'ultimo che, proprio mentre Boscán era impegnato nella traduzione dell'opera di Castiglione, si dedicò alla traduzione —o meglio all'adattamento— del *Morgante*¹ di Luigi Pulci, pubblicato in due volumi nella città di Valenza: nel 1533, ad opera dello stampatore Francisco Díaz Romano, uscì il *Libro del esforçado Morgante y de Roldán y de Reynaldos* mentre nel 1535, per opera di Nicolás Durán de Salvanyach, il *Libro Segundo de Morgante*².

¹ Nell'introduzione di Giuliano Deگو all'edizione del *Morgante* (Rizzoli, Milano, 1992), utilizzata per lo studio del testo pulciano, si legge: «Il *Morgante* fu messo a stampa già anteriormente al 1478, ma la prima edizione pervenutaci in 23 cantari, la cosiddetta Ripolina, è databile tra gli ultimi mesi del 1484 e i primi del 1482. L'edizione rimasta per secoli definitiva è la Fiorentina del 1483, pubblicata con l'aggiunta dei 5 ultimi cantari e il titolo di *Morgante Maggiore*, per distinguere il testo dalle edizioni che si erano venute facendo del solo episodio di Morgante e Margutte».

² L'unico esemplare attualmente noto del romanzo spagnolo si conserva presso la *British Library* di Londra (G. 10287). Recentemente è stata pubblicata la trascrizione della prima

Il titolo del libro si rifà ad uno dei personaggi che più curiosità suscitò nel pubblico. Antecedente del *Gargantuá* di Rebelais, Morgante è un gigante buono, forte e maldestro, che si lascia spesso governare dagli istinti primari e che morirà per il morso di un piccolo granchio. Un poema cavalleresco *sui generis*, nel quale la storia dei dodici paladini di Carlo Magno si mescola con scene davvero comiche.

Risultano eloquenti, in questo senso, le parole di José Julio Martín Romero (2010: 1) che in un recente studio dice: «[...] en este poema lo caballeresco se funde con los aspectos más mundanos —la comida, el dinero— hasta caricaturizarse, lo que recuerda a lo que tiempo después logrará Ariosto en su *Orlando furioso* y el mismo Cervantes en *El Quijote*». Nell'affermare ciò, Martín Romero ha evidentemente ben presente i primi otto capitoli del *Libro Segundo de Morgante* dove si presenta l'irriverente Margutte.

2. JERÓNIMO DE AUNÉS

Nella prima parte della traduzione del *Morgante* non si fa riferimento all'identità del traduttore, e per conoscere qualcosa di più sullo spagnolo è necessario proseguire con la lettura del *Libro Segundo*. Proprio nelle pagine iniziali, prima di reimmergerci nelle rocambolesche avventure di Morgante, si trova l'unico riferimento ad oggi certo sull'identità dell'autore. Miguel Jerónimo Oliver, poeta valenzano del secolo XVI, scrive otto ottave di *arte mayor*, introduttive al testo di Aunés, e nella sesta e settima si legge così:

Quien duda la phrasis del buen orador
 sublime poeta Hieronymo de Aunés:
 lo mucho que vale según ella es,
 Minero de prosa de mucha primor.
 Su mano describe gustoso sabor
 Sacado del monte Sonoro Parnaso:
 de aquella Castilia que hizo Pesaso,
 fuente manante divino liquor.

A tal proposito, Cristina Barbolani (2004: 131-141), basandosi sul fatto che gli specialisti che hanno catalogato il primo e il secondo libro del *Morgante* hanno denominato Auner l'autore³, argomenta tale variazione a partire dalla forma 'abner', cognome giudaico, sostenendo che l'autore fosse un ebreo convertito il cui vero nome sarebbe Sem Tob Abner.

parte del *Morgante* firmata dalla professoressa Marta Haro Cortés (2010) ma non è tuttavia edita la trascrizione del secondo libro, necessaria per uno studio più organico sul lavoro di Aunés.

³ Cf. José Simón Díaz (1973: 113); Nicolás Antonio (1696: 568); Vicente Jimeno (1747: 85).

Da parte sua, anche Marta Haro Cortés (2010) si concentra sull'analisi del cognome del poeta e vede in Aunés una *lectio facilior* di Artés. In tal caso l'identità dell'adattatore del *Morgante* sarebbe più facilmente contestualizzabile: si tratterebbe di Jerónimo de Artés, poeta valenzano presente anche nel *Cancionero General*. Questa ipotesi per di più, come sottolinea Pérez Boch (2004), spiegherebbe in modo chiaro l'interesse dell'autore per la poesia italiana. Il giurista spagnolo, infatti, prese parte alla spedizione di Ferdinando il Cattolico che nel 1506 entrò a Napoli. Le sue composizioni poetiche, inoltre, mostrano chiare influenze della lirica italiana. Jerónimo de Artés fu dedicatario dell'opera di Juan de Molina, *l'Arderique* (Valenza, 1517) e fu autore della composizione laudatoria diretta al lettore posta a chiusa del *Claribalte* di Gonçalos Fernandez de Oviedo (Valenza, 1519).

Se davvero Aunés fosse il risultato di un errore di lettura e di stampa ed il vero nome del poeta fosse Jerónimo de Artés, sarebbe semplice e, soprattutto, documentabile capire in che modo lo spagnolo venne a contatto con il mondo culturale italiano e con la poesia di Pulci. Dalla storia sappiamo, infatti, che sia Pulci sia Jerónimo de Artés si recarono nel Regno di Napoli: il primo nel 1471, al servizio di Lorenzo il Magnifico, e il secondo, nel 1506, con Ferdinando il Cattolico. Non si sa se i due si incontrarono di persona ma è molto probabile che fu proprio in occasione del viaggio nella città partenopea che il poeta spagnolo ebbe tra le mani il *Morgante* di Pulci.

3. LA STRUTTURA DELLE OPERE: IL *MORGANTE* ITALIANO E QUELLO SPAGNOLO A CONFRONTO

Come sottolinea Bernhard König (2003: 107), fino alla seconda metà del secolo XVI si realizzarono versioni in prosa castigliana di tutti i poemi cavallereschi italiani di maggior successo. Lo stesso fece Aunés nel 1533 trasformando le 3.660 stanze di ottonari suddivise in 28 canti del *Morgante* di Luigi Pulci in 117 capitoli di prosa. Nel modello italiano, dei 28 canti complessivi, i primi 23 contribuirono all'accusa di eresia che la Chiesa e, in particolare, Girolamo Savonarola mossero contro Luigi Pulci; i restanti 5, più corposi e austeri, furono composti in un secondo momento dal poeta toscano e gli servirono per riscattarsi agli occhi della società e, soprattutto, della corte medicea, alla quale era sentitamente legato da un durevole rapporto di amicizia.

Il valenzano, al momento della traduzione, decise di modificare il cantare italiano in *romance*, che sarebbe stato certo accolto con maggior favore nella Spagna del secolo XVI. Così, nei *preliminares* dell'opera, Aunés si rivolge direttamente al pubblico presentando il suo lavoro attraverso due introduzioni ai libri, all'interno delle quali è contenuta una dichiarazione poetica dell'autore

che dice di voler tradurre «[...] no palabra por palabra, mas sentencia de sentencia [...] porque en el traduzir o trasladar libros no se han de dar las palabras por cuenta, mas las sentencias por peso», riprendendo un'antica lezione che si legge anche nell'*Ars poetica* di Orazio (18 a.C.) dove il latino scrive: «nec verbum verbo curabis reddere fidus interpres». L'obiettivo di Aunés non è dunque la fedeltà assoluta al testo di origine ma piuttosto la trasmissione del senso della frase. La traduzione spagnola non aggiunge molto dal punto di vista contenutistico rispetto alla poesia italiana. Tuttavia, parafrasando il cantare, Aunés tende ad arricchire ulteriormente il già abbondante linguaggio pulciano, inserendo aggettivi e soffermandosi più a lungo sulle descrizioni fisiche e psicologiche dei personaggi.

Oggi l'opera spagnola, così come l'italiana, si presenta al pubblico in due volumi: *Libro del esforçado Morgante y de Roldán y Reynaldos* (Valenza, Francisco Díaz Romano, 1533) e *Libro Segundo de Morgante* (Valenza, Nicolás Durán de Salvanyach, 1535); il Libro I della traduzione valenzana conta di ottantatré capitoli mentre il secondo, di novantaquattro. Il *Morgante* spagnolo viene diviso in due tomi fin dalla sua prima stampa; l'opera italiana, invece, nell'idea originale di Pulci contava di un unico volume di ventotto canti che gli editori, poi, per rispondere ad evidenti necessità tipografiche, dividono in due libri di diciotto e dieci canti ciascuno.

La scelta di dividere il *Morgante* in due parti fu probabilmente opera degli stampatori valenzani che inseriscono in apertura dei due volumi una tavola dei capitoli contenuti, per ciascuno dei quali, oltre al titolo, viene proposto un breve riassunto.

Lo stesso *impresor* spagnolo, in chiusura del Libro I, fornisce una convincente spiegazione. Francisco Díaz Romano, oltre a presentarsi e dirci l'anno e il luogo della pubblicazione, comunica al lettore di essersi fatto carico dei costi di stampa, e scrive di aver voluto dare al pubblico la possibilità di leggere la prima parte di questa meravigliosa storia senza dover aspettare che anche la seconda parte fosse stampata. Inoltre annuncia il secondo libro anticipandone i contenuti ma, soprattutto, presentando il curioso personaggio di Margutte.

Ecco che la divisione così concepita diventa una strategia editoriale e pubblicitaria allo stesso tempo: interrompere la narrazione proprio prima dell'entrata in scena del mezzo gigante —di invenzione pulciana e dunque novità assoluta nel panorama letterario dell'epoca— vuole creare aspettativa nel lettore che dovrà attendere due anni prima di poter leggere il Libro II. Se Pulci aveva fatto entrare in scena Margutte nella stanza 112 del canto XVIII (in diverse edizioni canto conclusivo del primo volume) facendolo morire nella stanza 151 del canto successivo, Aunés, o meglio lo stampatore dell'opera,

dedica all'incontro tra Morgante e Margutte otto capitoli collocandoli all'inizio del Libro II e conferendogli, quindi, una notevole importanza.

Rispetto al modello italiano, i capitoli di Aunés risultano contenutisticamente più coerenti e meglio strutturati: se in Pulci all'interno di uno stesso canto si passa dalle avventure di Orlando, a quelle di Rinaldo e ai tranelli di Gano, nella versione spagnola i cambi di scena, l'entrata in azione di nuovi personaggi, i racconti ed i monologhi trovano più ampio spazio e più ordine perché disposti in capitoli autonomi.

Scritto per soddisfare il diletto della corte, ed in particolare di Lucrezia Tornabuoni che aveva commissionato l'opera a Pulci, ciascun canto del *Morgante* veniva recitato, come era costume, nei salotti della Signoria, e per questo aveva bisogno di una struttura simmetrica, cadenzata da un rapido ritmo della narrazione, durante la quale i personaggi e le scene si alternavano rapidamente.

Il primo elemento rilevante di simmetria appare nelle stanze iniziali e finali di tutti i canti che, come se fossero racchiusi in una cornice, si aprono e si concludono con un'invocazione alla Vergine Maria o a Cristo. Il ricorso così frequente alla materia religiosa e le poco velate allusioni ai cattivi costumi della Chiesa che accompagnano la poesia costeranno care a Pulci, che anche per questo verrà accusato di eresia. Aunés, invece, lima l'irriverenza del toscano, addolcendo e, spesso, eliminando del tutto questi elementi.

Il valenzano, in alcuni passaggi, diventa autore e non solo più traduttore. Nel capitolo LXVI (canto XVI italiano) Aunés arricchisce l'episodio del Vecchio della Montagna, acerrimo nemico del sultano⁴. Sull'argomento, José Julio Martín Romero (2011: 200-204) osserva che, per quanto nella maggior parte dei passaggi la traduzione sia molto fedele, c'è una chiara volontà da parte di Aunés di ridimensionare e alleggerire le situazioni nelle quali Pulci ironicamente mette in dubbio i valori cavallereschi.

Per quanto lo spagnolo cerchi di elevare la materia trattata e depurarla dall'ironia e dalla comicità di Pulci, i riferimenti alla cultura popolare continuano ad essere molti e non mancano traduzioni dirette, adattamenti ed

⁴ Questo personaggio entra in scena quando Gano, volendosi vendicare di Rinaldo e vederlo morto, propone al sultano di Babilonia di inviare il paladino a battersi con il Vecchio della Montagna per sconfiggerlo. In seguito ad un arduo combattimento, Rinaldo vince e chiede allo sconfitto di mettersi al suo servizio. Così il Vecchio della Montagna accompagna il paladino in diverse imprese fino a che la profezia si compie e il Vecchio uccide il sultano di Babilonia. In questa occasione Aunés specifica l'origine del personaggio del Vecchio della Montagna che non si legge nella poesia italiana. Nel libro II, inoltre, viene dichiarata fin dal prologo la presenza nel testo di aggiunte proprie del traduttore spagnolo.

inserimenti di proverbi e motti. In particolare, all'interno dei capitoli I-VIII del *Libro Segundo de Morgante*, si ritrovano diversi elementi di questo tipo. Di seguito riporto gli esempi di traduzione diretta (1-8) e le frasi di invenzione di Aunés (9-13). Per favorirne la contestualizzazione, ho segnalato il punto in cui i primi trovano corrispondenza nel testo italiano e la posizione che i secondi avrebbero occupato in Pulci: (1) «La vida es hecha como hombre se la quiere hazer, a sabor de su palar» [«La fede è fatta come fa il solletico: per discrezion mi credo che tu intenda», XVIII, 117]; (2) «No soy tierra do se planta buena viña» [«E ch'io non son terren da porvi vigna», XVII, 117]; (3) «Y veréys ordenadamente la tela de todo mi vivir» [«Tu udirai per ordine la trama» XVIII, 121]; (4) «Porque todas las cosas del comunes son a todos» [«Io rubo sempre dove io sono usato; ch'io non istò a guardar più tuo che mio, perch'ogni cosa al principio è di Dio», XVIII, 135]; (5) «Qué no será éste para el más que es un grano de mijo en boca de un elefante» [«Non vedi tu costui com'egli è grande? Cotesta è una pillola di gera» XVIII, 151]; (6) «Pues las obras serán experiencia de las palabras» [«E 'l profferer tra noi per sempre è fatto», XVIII, 172]; (7) «Ciertamente mucho se la tarda el cabestro para su castigo», [«Che troppo il capresto s'indugia, XVIII, 180]; (8) «Presumen los camarones de pelear con las balenas» [«I granchi credono morder le balene», XIX, 7]; (9) «A ora mala no ladra can» [La frase avrebbe trovato corrispondenza in XVIII, 136]; (10) «E ya véys que toda enfermedad procura medecina» [La frase avrebbe trovato corrispondenza in XVIII, 172]; (11) «Mas la desdicha que no húye jamás al desdichado» [La frase avrebbe trovato corrispondenza in XIX, 13]; (12) «Loco es quien en ti se fia se fía, y más loco quien bien alguno espera en ti» [La frase avrebbe trovato corrispondenza in XIX, 20]; (13) «Que a quien dan y no toma ventura es que le falta» [La frase avrebbe trovato corrispondenza in XIX, 127].

I *preliminares* dell'opera spagnola arricchiscono ancora una volta il modello italiano. Aunés infatti introduce la materia narrativa inserendo un'utile *genealogía* che racconta le relazioni e parentele tra Carlo Magno, Orlando, Rinaldo e gli altri paladini di Francia, e permette al lettore un'essenziale contestualizzazione dei fatti: Orlando, perseguitato dall'odio della casa di Manganza, cui appartiene il traditore Gano, non riponendo più alcuna fiducia in Carlo Magno, abbandona Parigi ed intraprende il suo viaggio verso Pagania. In una badia incontra Morgante, gigante Saraceno che, convertitosi al Cristianesimo, accompagna Orlando nel suo viaggio, divenendone fido scudiero. Nel frattempo anche Rinaldo ha lasciato la corte parigina per andare alla ricerca del cugino. Moltissime sono le storie d'amore e le avventure cavalleresche in cui si imbattono i paladini.

4. CAPITOLI I-VIII DEL *LIBRO SEGUNDO DE MORGANTE*: COMPENDIO DELL'INCONTRO TRA MORGANTE E MARGUTTE

I momenti più comici del *Morgante* sono affidati a figure collaterali, prima fra tutte quella di Margutte, il mezzo gigante tutt'altro che virtuoso cui sono dedicati i canti XVIII (da 112) e XIX (fino a 155). Pulci crea *ex novo* il personaggio di Margutte pur dichiarando di averlo trovato già in un antico libro, attribuendogli, così, maggiore importanza. Gli dà vita per comunicare il proprio anticonformismo, la propria esigenza di guardare il mondo alla rovescia, capovolgendo anzitutto i valori consueti e convertendo il «Credo Cristiano» nel «Credo Gastronomico».

Il poeta fiorentino utilizza in questa occasione un *nomen loquens*: Margutte, infatti, rimanda a 'margutto', parola di origine araba che indicava il 'fantoccio', cioè quella figura saracena che nelle giostre medievali costituiva il bersaglio del cavaliere; per estensione la parola significa anche 'sciocco', 'balordo' e 'spaventapasseri' (Merlo, 1928: 66). Il valenzano, come precedentemente sottolineato, dedica a questo incontro i primi otto capitoli del *Libro Segundo*; in particolare ai primi tre capitoli è dedicato il racconto della notte in osteria (XVIII, 112-200) e nei restanti cinque si leggono le avventure dei due giganti, l'incontro con Florineta e la morte di Margutte (XIX, 1-155).

La traduzione delle stanze considerate risulta estremamente fedele, quasi letterale. Per una maggiore tracciabilità delle corrispondenze, il proposito per un futuro studio sulla traduzione del *Libro Segundo de Morgante* sarà quello di numerare tutta la prosa spagnola associandola alle stanze della poesia italiana, così da poter individuare tutte le modifiche del traduttore valenzano.

Morgante, alla ricerca di Orlando, un giorno incontra su un crocicchio un uomo sconosciuto. Incuriosito, gli chiede il nome, e questi si presenta confessando che avrebbe voluto essere gigante ma, essendosi pentito a metà del percorso, è rimasto di mezza altezza. Morgante lo interroga poi sulla sua Fede ed ottiene una scandalosa risposta. Inizia qui il così detto *Credo di Margutte*, un Credo Gastronomico che rovescia quello Cristiano. La torta, il tortello e il fegatello costituiscono una sorta di nuova trinità, che sostituisce quella cristiana e quella musulmana⁵. I dogmi della religione si trasformano in materialismo corporale, basato sui bisogni immediati, e le virtù lasciano spazio al vizio.

Sono una coppia davvero molto buffa: Morgante avanza a passi enormi e con il suo cappellaccio color ruggine in testa è simile ad un fungo smisurato; accanto a lui arranca Margutte con un elmo a spicchi e degli stivaletti ferrati

⁵ Apollino, Macometto o Macone e Trivigante.

muniti di speroni, assomiglia curiosamente a un gallo. Camminando, i due personaggi giungono ad un'osteria il cui proprietario si chiama Dormi, altro *nomen loquens* inventato da Pulci; qui la voracità dei due viandanti non ha limiti. Inizialmente l'oste si mostra scortese e quasi offensivo ma il battagliaio di Morgante provvede ad ammorbidirlo⁶.

Margutte intanto curiosa e rovista nella casa da cima a fondo, saccheggiando ogni genere alimentare disponibile. Finite le minuziose ricerche di Margutte ai compagni di avventura viene servito un pranzo in cui, al posto del succulento «grosso e bel cappone» inizialmente proposto dall'oste, si mette in tavola un intero bue, accompagnato da formaggio, frutta e vino in grandi quantità. Dopo che Morgante va a riposare, Margutte prendendosi gioco dell'oste, si fa mettere a disposizione un cammello e lo convince di essere un sonnambulo in modo che non faccia caso ai rumori che sentirà durante la notte. Appena l'oste si addormenta, Margutte ruba tutto ciò che può e lo carica sull'animale, poi dà fuoco all'osteria e raggiunge Morgante che nel frattempo dormiva all'aperto. Quando Morgante saprà dell'accaduto, invece di redarguire il compagno, riderà fragorosamente. Dopo alcuni giorni di cammino giungono in un deserto dove trovano un unicorno pronto ad abbeverarsi ad una fonte. Le loro provviste alimentari sono ormai quasi finite, e l'unicorno sembra un piatto prelibato. Così Morgante lo uccide e i due si mettono a mangiare anche se è Morgante il più famelico.

Qui si conclude il capitolo 3 della traduzione spagnola ed anche il canto XVIII. Il capitolo 4 si apre con Morgante e Margutte che riprendono il loro cammino, fino a quando non sentono dei lamenti che scopriranno essere di una bella fanciulla intrappolata dietro ad un leone. Uccisa la fiera ed avvicinati alla fanciulla, questa gli racconta la sua storia: figlia del re Filomeno, un giorno passeggiando fu rapita da due giganti, Esperante e Burrato che la resero prigioniera. Dopo aver ascoltato le tristi parole della donzella, Morgante e Margutte combattono i sopraggiunti Esperante e Burrato, uccidendoli. Sebbene anche il mezzo gigante lotti coraggiosamente contribuendo alla sconfitta del temibile Burrato, non viene dato peso alla sua impresa ma solo a quella di Morgante.

La fanciulla, finalmente libera, si mette in cammino con i due nuovi amici per raggiungere il regno di suo padre. Lungo il percorso, però, i tre incontrano un nuovo animale: si tratta questa volta di una grande testuggine che inizialmente Morgante e Margutte confondono per una montagnetta. Ancora una volta è Morgante con il suo battagliaio a compiere l'eroica impresa uccidendo la tartaruga, ma lascia a Margutte, con le sue doti culinarie, il

⁶ Morgante, dopo essersi convertito al Cristianesimo, decide di seguire Orlando nel suo viaggio portando con sé il battagliaio di una campana.

compito della preparazione del piatto. La cena è quasi pronta ma manca ancora il vino ed il mezzo gigante decide di andare a cercarlo lasciando in custodia al compagno il cibo.

Ha inizio una nuova avventura che, questa volta, ha per protagonista il solo Margutte il quale, finalmente, riesce a distinguersi: sentendo un fitto calpestio, il mezzo gigante si avvicina ad un gruppo di uomini che porta con sé un bestia carica di vino e, messe in fuga le persone, prende il bottino e si dirige soddisfatto verso Morgante il quale avidamente gozzoviglia suscitando l'ilarità di Florineta e offendendo il compagno di avventura.

La mattina seguente i tre si rimettono in cammino e sentono nuovamente dei rumori provenienti dal bosco. Si tratta di un terribile basilisco, creatura mitologica che si narra abbia il potere di uccidere con un solo sguardo il suo nemico. Anche in questa occasione è il battagliaio di Morgante ad uccidere la bestia; una volta abbattuta, i due iniziano a ragionare sul come cucinarla e gustarla. Margutte però, memore dei precedenti episodi e dell'atteggiamento di Morgante, non si fida a lasciarlo da solo con il cibo e così vanno insieme a cercare da bere e trascorrono alcuni giorni senza mangiare.

Un giorno Margutte scopre su un albero un elefante ed ancora una volta Morgante usa il suo temibile battagliaio per abbatterlo. Margutte, credendo di potersi fidare di Morgante, si propone per andare a cercare dell'acqua e incautamente si allontana dal gigante, il quale divora l'animale lasciando al compagno solo la testa e le zanne. Morgante e la fanciulla ridono nuovamente di Margutte il quale, risentito, dichiara di voler abbandonare i due al loro destino; bastano però poche parole dolci della donzella per convincere Margutte a restare con loro.

Il viaggio in direzione del regno di Filomeno continua e i tre arrivano ad una nuova osteria dove il proprietario racconta della disperazione dei reali che attendevano con ansia il ritorno della figlia. La fanciulla non dichiara la sua vera identità e trascorre la notte nella locanda con i due compagni. Questa volta, sebbene Margutte sarebbe stato pronto a rubare ogni cosa, la situazione è ben diversa da quella vissuta nella prima osteria: non solo il mezzo gigante non fa danni, ma per di più, mancando il cibo, sotto minaccia di Morgante, lo procura uccidendo il cammello che fin lì aveva accompagnato il trio nel loro viaggio. Durante la cena emerge un altro dei vizi di Margutte, la lussuria, quando il mezzo gigante si propone alla donzella lanciandole sguardi ed allusioni. Morgante, questa volta lo richiama all'ordine minacciandolo di usare contro di lui il battagliaio, facendo così riemergere un po' di quelle virtù cavalleresche dimostrate in precedenza.

L'indomani, grati all'oste per le indicazioni che aveva loro date, si rimettono in cammino verso la residenza regale, il castello del bel Fiore, ma

ancora un altro animale feroce attacca Morgante; si tratta di un coccodrillo, anche in questa occasione ucciso dal battagliaio del gigante. Sventato il pericolo e rimessisi in marcia, i tre giungono finalmente al palazzo di Filomeno dove, avvenuto il riconoscimento, il re, la regina e la principessa Florineta, estremamente grati ai giganti, vogliono che i due trascorran per lo meno una notte nel Palazzo.

Così avviene ma all'alba del giorno dopo Morgante chiede di poter partire e si rimette in viaggio con Margutte. I due, rimasti soli, discutono un po' sul comportamento di Margutte che aveva approfittato anche della cucina del castello ma, stanco della situazione, il mezzo gigante si mette a dormire e Morgante decide di fargli uno scherzo nascondendogli i calzari. Appena si sveglia, Margutte va alla ricerca dei suoi stivaletti e vede che sono stati presi da una bertuccia che li aveva collocati su un albero. In preda alle risate, il mezzo gigante esplode letteralmente e Morgante, tra le lacrime, cerca di seppellire il compagno affinché il corpo non divenga preda degli animali del bosco.

Qui termina la commedia di Margutte e si torna alla narrazione delle imprese di Orlando e dei paladini di Carlo Magno.

5. CONCLUSIONI

Nel suo lavoro, dedicato alla nascita della figura del *pícaro* nella letteratura spagnola e all'influenza della letteratura italiana nella stessa, Bernhard König non ha certo sbagliato nell'individuare in Margutte un importante probabile modello. La struttura dell'incontro, dice lo studioso, è molto semplice e presenta due strani personaggi che costituiscono una coppia di «amo y sirviente», continuamente impegnati a procacciarsi cibo e bevande, ottenute grazie all'astuzia del servitore-Margutte e alla forza del padrone-Morgante. «*Mutas mutandis* —continua König— le dispute di Lazarillo e Guzmán dovute ad argomenti gastronomici rispettano lo stesso schema pulciano, con la differenza che nel modello italiano non si mangiano pane, uva e salsicce ma si può scegliere tra unicorno, basilisco ed elefante».

Aunés con la sua imitazione di Pulci porta in Spagna un nuovo poema cavalleresco che, partendo dal tema della antiche *chanson de geste* francesi, intercala un episodio completamente inaspettato e nuovo. Nella descrizione di Margutte il realismo fantastico si unisce al realismo caratteristico della prosa castigliana e lo avvicina, di fatto, alla realtà quasi comica della novella picaresca.

Il *Libro Segundo de Morgante*, oltre a presentare l'incontro tra i giganti, tuttavia, potrebbe nascondere altri spunti di riflessione. I quesiti che restano

irrisolti sono diversi: in che altro modo il traduttore è intervenuto sul testo italiano? quali censure ha applicato? come si è comportato sul tema della religione, in un periodo in cui l'Inquisizione era così forte?

Sebbene in quest'episodio Morgante e Margutte si dedichino ad un'impresa cavalleresca, salvando la principessa Florineta dall'attacco di altri giganti selvaggi, si può concludere che i veri protagonisti dell'incontro sono assumibili al modello dell'anti-cavaliere, che troverà la sua massima espressione in Spagna nell'opera di Cervantes, e al tema del cibo, poichè tutte le avventure del mezzo gigante e del suo compagno si concludono con una mangiata e una profonda dormita.

Dopo l'*amor cortese* e l'esaltazione delle virtù, è il momento dei vizi, che entrano prepotentemente in scena. Ancora una volta la letteratura italiana, con Pulci, crea un nuovo modello. Questa volta si tratta di una maschera, ideata *ex novo* dall'italiano, che riuscirà a trovare spazio nella letteratura spagnola evolvendosi nel *pícaro* ed entrando, più in generale, in tutta la letteratura romanza del secolo XVI.

BIBLIOGRAFIA

- ANTONIO, N. (1696): *Bibliotheca hispana nova*. I. Roma.
- BARBOLANI, C. (2004): «Ni “caballero sentado” Ni “pastor”: sobre la traducción española del *Morgante*». *Boletín Menéndez Pelayo*, 80, págs. 131-141.
- (2005): *Poemas caballerescos italianos*. Madrid, Editorial Síntesis.
- DÍAZ ROMANO, F. de (1533): *Libro del esforçado Morgante y de Roldán y de Reynaldos*. Valenza.
- HARO CORTÉS, M. (2010): *Morgante (Libro I)* [edición]. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- JIMENO, V. (1747): *Escritores del reyno de Valencia. Tomo primero. Contiene los que florecieron desde la Christiana Conquista de la ciudad hasta el año MDCL*. Valenza.
- KÖNIG, B. (2003): «Margutte - Cingar - Lázaro - Guzmán. Hacia una genealogía del *pícaro* y de la *novela picaresca*». En Gernert, F. y Gómez-Montero, J.: *Novela picaresca y libros de caballerías. Homenaje ofrecido por sus discípulos y amigos*. Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, págs. 105-136.
- LORI, V. (2012): *La letteratura cavalleresca d'Europa dal secolo XI al secolo XV*. Vicenza, Statale 11.
- MARTÍN ROMERO, J.J. (2010): *Poemas caballerescos italianos*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- (2011): «Jerónimo de Aunés, *Morgante* (Libro I), a cura di M. Haro Cortés, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, col. Libros de Rocinante, n.º 29, 2010». *Tirant*, 14, págs. 200-204.
- MERLO, C. (1928): *L'Italia dialettale: rivista di dialettologia italiana*, IV. pag. 66.

- PÉREZ BOSCH, E. (2004): *Los poetas valencianos del Cancionero General: Estudios y edición*. Tesis doctoral, Universitat de València.
- PULCI, L. (ed. 1992): *Morgante*, a cura di G. Deگو. Milano, Rizzoli.
- SECO SANTOS, E. (1989): «Influencia de la literatura italiana en la española». *Didáctica*, 1, págs. 121-132.
- SIMÓN DÍAZ, J. (1973): *Bibliografía de la literatura hispánica*, VI. Instituto Miguel de Cervantes, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.