Erasmo di Valvasone e la sua *Angeleida*

Inauguraldissertation

an der Philosophisch-historischen Fakultät der Universität Bern

zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Jessica Franzoni

Promotionsdatum: 18. Oktober 2019

Die Dekanin: Prof. Dr. Elena Mango

eingereicht bei

Prof. Dr. Bruno Moretti,

Institut für italienische Sprache und Literatur der Universität Bern

und

Prof. Dr. Uberto Motta,

Institut für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Freiburg

Veröffentlichung 2021

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

source: https://doi.org/10.48549/2989 | downloaded: 12.10.2024

Vedete, vi prego, et considerate la miseria mia et in che angustie mi sospinse la inconsulta iuventù. Chi mi mettea ad queste necessità? […] ma feci come un homo de arme inexperto et cupido di honore: mi buttai in mezzo di mille spade senza conoscere il periculo, et poi che 'l conosce, si vergogna tornare ad dietro […].
(Jacopo Sannazaro, lettera all'amico Seripando, 1521)

Così da gli alti essempi ecco s'impara
(Erasmo di Valvasone, *Della caccia* I, 157, 1)

Indice

Premessa **1**

Introduzione: lo scontro angelico nella letteratura rinascimentale **3**

Tavola delle abbreviazioni **12**

Criteri di trascrizione **15**

1 Erasmo di Valvasone **17**

1.1 Notizie biografiche 17

1.2 Percorso letterario e peculiarità stilistiche 25

1.3 *La patria mia*: il Friuli come terra di attrazione e di repulsione 99

2 L'*Angeleida* **122**

2.1 Edizioni 122

2.2 Struttura e contenuto 128

2.3 *Dedicatoria*: tra encomio e riflessioni sul poema sacro 138

2.4 La figura di Lucifero e il tema della *hybris* 151

2.5 Le creature angeliche: tratti (in)umani e ferini 194

2.6 La guerra angelica come metafora attualizzante 223

Conclusioni **245**

Bibliografia **248**

Indice dei nomi **285**

Indice delle immagini **289**

Fonti delle immagini **290**

Appendice 1: panoramica delle opere di Erasmo di Valvasone **291**

Appendice 2: la descrizione di Lucifero nell'*Angeleida* **292**

Premessa

Figura significativa del panorama letterario rinascimentale friulano ma dai dati biografici assai incerti, Erasmo di Valvasone (1528-1593) si cimenta, nel corso della sua carriera letteraria, nell'esercizio di svariati generi poetici: dalla lirica al romanzo cavalleresco, dal poema didascalico a quello sacro.

A coronamento del suo percorso letterario (1590), il Valvasone dà alle stampe un poema sacro in ottave, l'*Angeleida*, che si riallaccia alla tradizione epico-cavalleresca di argomento biblico, in particolare la ribellione di Lucifero e il combattimento degli angeli. È proprio quest'ambiziosa opera in volgare, nel solco del modello tassiano della *Gerusalemme liberata*, a costituire il fulcro del presente progetto di ricerca.

Si è trattato, in un primo momento, di ricostruire il profilo biografico (cap. 1.1) e soprattutto di inventariare l'intera produzione in prosa e in versi del poeta friulano (cap. 1.2) – che allo stato attuale delle ricerche rimangono assai lacunosi –, al fine di comprendere i tratti fondanti del suo *modus scribendi*, alcuni dei quali confluiti nell'*Angeleida*. A latere di ciò ha assunto un certo rilievo l'osservazione dei perimetri entro cui Erasmo è vissuto e della cerchia di personalità con la quale egli ha intessuto preziose relazioni: delineando i contorni di un discorso che abbiamo affrontato per sommi ed estremi, ci siamo calati nell'ambiente di provincia dal quale egli proviene (cap. 1.3) per mostrare anzitutto il suo duplice e contrastante sentimento di attrazione-repulsione nei confronti della terra natia. Indispensabile è difatti che lo studioso, ancora prima di avvicinarsi all'opera, esplori l'intero percorso letterario di un autore e comprenda il contesto culturale di riferimento in cui questi è vissuto. Ciò vale in particolar modo per Erasmo di Valvasone, nato in una zona "ai margini" (a Valvasone, in provincia di Pordenone) e proteso per tutto il corso della vita nello sforzo di divulgare *il* poema che gli avrebbe potuto dare "fama duratura".

In un secondo momento, ci siamo concentrati sull'*Angeleida*: in seguito ad alcuni ragguagli di carattere generale sull'opera (capp. 2.1-2.3), ci siamo confrontati con il testo per capirne anzitutto le fila dei principali nuclei tematici che ruotano attorno al motivo della guerra celeste. Abbiamo preferito, a tal proposito, restringere l'indagine alle creature angeliche e, specialmente, ai protagonisti della *narratio* – Lucifero e Michele –: alla loro rappresentazione fisica e alle vivaci azioni che li vedono coinvolti, assieme ai rispettivi compagni, nello scontro. Accostando alla rassegna di moduli tematici e all'analisi puntuale

di numerose sequenze narrative la ricerca dei maggiori e più significativi richiami intertestuali e intratestuali, abbiamo tentato di risalire ai primari luoghi comuni dell'epica (capp. 2.4-2.5). Dopo aver individuato la principale produzione cinquecentesca (indicata fin dall'*Introduzione*) di argomento epico-cavalleresco, da un lato, e sacro, dall'altro, abbiamo lasciato spazio a un'interpretazione dello scritto erasmiano in chiave attualizzante, per dimostrare che le vicende celesti possono essere intese anche come riflesso di quelle terrene (cap. 2.6).

La lettura della materia alla base dell'*Angeleida* che si profila nel nostro lavoro di ricerca si discosta dalle proposte avanzate dalla tradizione critica: il tentativo di concentrare l'attenzione sul nucleo tematico della battaglia celeste in una prospettiva a più voci (*divinitas, humanitas, ferinitas*), traendo altresì spunto da reminiscenze o costanti presenti in altri testi del Valvasone, ci ha permesso di delineare i contorni di un interessante e complesso processo di maturazione letteraria di uno scrittore, per il momento, in buona parte ignorato dagli studiosi, ma non per questo privo di fascino.

Introduzione: lo scontro angelico nella letteratura rinascimentale

In vista dell'analisi proposta nella seconda parte del presente lavoro (cap. 2), ci è sembrato opportuno inserire una breve panoramica introduttiva che mostri la fortuna e lo sviluppo del tema dello scontro angelico nella letteratura rinascimentale, riservando particolare attenzione al XVI secolo.

Agli inizi del Novecento Pacifico Provasi diede alle stampe un interessante saggio dal titolo *L'Angeleida di Erasmo di Valvasone e i poemi italiani sulla caduta di Lucifero*, in cui l'autore passa in rassegna i poemi italiani (dal secolo XV al XVII) che narrano la guerra tra angeli fedeli e angeli ribelli e la conseguente caduta di Lucifero e dei suoi seguaci di ribellione.[1] Malgrado si tratti di un testo assai datato, è rivelatore dell'apprezzabile tentativo di definire un *corpus* letterario gravitante attorno al medesimo tema al centro del nostro lavoro. La prima, delle opere menzionate, è proprio l'*Angeleida*, considerata la «più not*a* e degn*a* di lettura e di studio»[2].

Prendendo quindi spunto dalle considerazioni presenti nel contributo di Provasi con lo scopo ultimo di arrivare ad analizzare il poema erasmiano del 1590, possiamo riconoscere nel corso del Cinquecento due principali filoni nei quali l'episodio celeste trova uno sviluppo, seppur in modi differenti: da un lato, i poemi sacri in latino e, dall'altro, una produzione epica di argomento religioso in volgare.[3]

Un posto di particolare rilievo, in qualità di esponenti del poema sacro in latino, è riservato ai noti Jacopo Sannazaro e Girolamo Vida.[4]

---

[1] P. Provasi, *L'*Angeleida *di Erasmo di Valvasone ed i poemi italiani sulla caduta di Lucifero*, estratto dal «Bollettino della Biblioteca e del Museo di Udine», a. 1912, fasc. III-IV, Udine, Vatri, 1913.

[2] Ivi, p. 3.

[3] Sul poema sacro, cfr. M. Faini, *La tradizione del poema sacro nel Cinquecento*, in *La Bibbia nella letteratura italiana*, vol. V. *Dal Medioevo al Rinascimento*, dir. da P. Gibellini, a cura di G. Melli e M. Sipione, Brescia, Morcelliana, 2013, pp. 591-608. Per una panoramica sul motivo della guerra celeste nel contesto rinascimentale, cfr. per iniziare L. Borsetto, *La battaglia celeste nella tradizione del poema sacro rinascimentale. L'*Angeleida *di Erasmo di Valvasone*, in *Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico. Atti del convegno di studi*, (Urbino, 15-16 giugno 2004), a cura di G. Arbizzoni, M. Faini e T. Mattioli, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 311-352; E. di Valvasone, *Angeleida*, a cura di L. Borsetto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 1-7. Per un quadro più generale sul poema del secondo Cinquecento, in relazione alla *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso, cfr. R. Agnes, *La «Gerusalemme liberata» e il poema del secondo Cinquecento*, in «Lettere italiane», XVI, 2, 1964, p. 117-143.

[4] Jacopo Sannazaro (1457-1530) fu poeta e umanista di origini napoletane. Dopo una prima produzione in volgare, che trova forse nell'opera pastorale *Arcadia* (Napoli, 1504) il suo maggior compimento, egli scelse di intraprendere la strada dei poemi latini. Per maggiori notizie biografiche, cfr. la voce a cura di C. Vecce, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. XC, 2017, pp. 261-268 (d'ora in poi abbreviato con *DBI*, seguito da: numero del volume, anno, pagine). Il cremonese Marco Girolamo Vida (1485-1566) fu poeta, umanista e vescovo. Dopo gli studi a Mantova, si trasferì a Roma presso la corte di Leone X e dal 1535 si dedicò al suo mandato di vescovo di Alba. I primi esordi poetici sono all'insegna del genere mitologico-didascalico, abbandonato in seguito a vantaggio della poesia sacra.

Modello del poema religioso latino rinascimentale è il *De partu Virginis* (1526) sannazariano, frutto di almeno due decenni di incessante *labor limae*,[5] appagato a buon conto da un largo successo, confermato peraltro dagli apprezzamenti (commenti, traduzioni, parafrasi, ecc.) e dalla sua diffusione oltre i confini italiani. Nell'opera si sposano sapientemente argomenti scritturali – soprattutto la nascita di Cristo – con l'eleganza della lingua latina modellata su Virgilio, al fine di intrecciare religione e belle forme antiche, facendo quindi «opera bella non solo, ma anche santa»[6]. Tuttavia lo sforzo del napoletano non fu risparmiato dalle critiche: ad esempio, Erasmo da Rotterdam espresse nel suo *Ciceronianus* (1528) il disappunto per il tono paganeggiante usato nel *De partu*, suggerendo che sarebbe stato meglio trattare «la materia sacra in forma più sacra»[7]. Per la verità, «la consuetudine di conferire veste classicheggiante alle tematiche religiose era ormai d'obbligo»[8] e lo scritto sannazariano si inserisce dunque pienamente fra i numerosi tentativi sperimentati tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento di narrare le grandi verità della fede utilizzando lo sfondo classico: molte reminiscenze pagane antiche (per citarne soltanto alcune, Virgilio, Ovidio, Lucano, Stazio e Claudiano) sono ampiamente riscontrabili nei tre libri che compongono il testo di Sannazaro.

Sul Vida, rimandiamo alle informazioni presenti in M. H. Vida, *Christias*, a cura di E. von Contzen et al., Band 1 und 2, Trier, WVT, 2013, pp. 9-14.

[5] Nell'introduzione alla loro edizione del *De partu*, Fantazzi e Perosa sottolineano l'incertezza della data di inizio della composizione del poema. Cfr. I. Sannazaro, *De partu Virginis*, a cura di C. Fantazzi e A. Perosa, Firenze, Olschki, 1988, pp. LVII-LXV.

[6] V. Zabughin, *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso*, vol. II, Bologna, N. Zanichelli, 1923, pp. 181-182. In un primo momento, l'autore aveva pensato al titolo di *Cristiade* o *Christias*, proponendosi di narrare ambiziosamente l'intera vita di Gesù. Sull'opera, rimandiamo alla prima parte dell'*Introduzione* in J. Sannazaro, *De partu Virginis*, volgarizzamento di G. Giolito de' Ferrari (1588) a fronte, a cura di S. Prandi, Roma, Città Nuova, 2001, pp. 7-41. Ricordiamo inoltre che lo scrittore aveva già affrontato la tematica sacra, seppur marginalmente, nella *Lamentatio de morte Christi*.

[7] E. da Rotterdam, *Il Ciceroniano o dello stile migliore*, a cura di A. Gambaro, Brescia, La Scuola, 1965, p. 279. In tempi più recenti Calisti, ne *Il* De partu Virginis *di Jacopo Sannazzaro. Saggio sul poema sacro nel Rinascimento*, Città di Castello, Il Solco, 1926 (cfr. soprattutto p. 98 e sgg.), rimprovera il napoletano di aver fallito nel suo scopo primario (quello di scrivere un poema epico a tutti gli effetti) e di essersi abbandonato a lunghe e forzate descrizioni che, nella più ampia economia dell'opera, hanno prodotto soltanto effetti negativi. «Lo Spagnoli, il Dalle Valli, il Bona, il Vida, si provano tutti a creare un'epica sacra […], se lo propongono, anzi, molto più di quello che non abbia fatto il Sannazzaro. Il *De partu Virginis* è il poema sacro "meno epico" di tutti […]» (ivi, p. 99). Al centro del dibattito sul genere si collocano le seguenti considerazioni. Come conferma Nazzaro, l'opera dell'umanista può considerarsi «un poema in bilico tra forme pagane e contenuti cristiani» (A. V. Nazzaro, *Il* De partu Virginis *del Sannazaro come poema parafrastico,* in *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento. Atti del Convegno internazionale di Studi*, (Napoli, 27-28 marzo 2006), a cura di P. Sabbatino, Firenze, Olschki, 2009, pp. 167-209, a p. 204), difficilmente classificabile nell'unico genere letterario dell'epica sacra. Piuttosto «il poema è caratterizzato dal fecondo incrocio dei generi» (ivi, p. 208), ad esempio, pastorale e didascalico o, per dirla diversamente, dalla «programmatica contaminazione di codici e di registri» (J. Sannazaro, *De partu Virginis*, a cura di S. Prandi, cit., p. 23). Interessanti considerazioni sull'epica sacra, anche nel quadro dell'*Angeleida*, si trovano in M. Faini, *La poetica dell'epica sacra tra Cinque e Seicento in Italia*, in «Italianistica», 35, 2015, pp. 27-60.

[8] Ivi, pp. 19-20.

Come suggerisce il titolo stesso, fulcro centrale del *De partu* è il tema della Natività, attorno al quale ruotano le figure di Maria e di Cristo, e uno dei maggiori pregi è la scelta di adottare una *dispositio* della materia narrativa incentrata sulla *mise en relief* dell'evento culmine del parto della Vergine, esposto nel mezzo dell'opera.[9] Per tale motivo non dovrebbe stupire che ben poco vi si possa leggere del concilio celeste; una scelta, questa, peraltro pienamente confacente ai gusti di quegli anni, in cui il culto mariano si stava rinvigorendo notevolmente, quale probabile reazione all'avversione della Chiesa protestante verso di esso.[10] Purtuttavia, e come giustamente osserva Nazzaro, il *decor* «lo preservava dalla tentazione di leggere la storia sacra in chiave quotidiana e dimessa, tendenza questa assecondata nella tradizione volgare quattrocentesca»[11].

Sebbene si possano indicare diversi luoghi del *De partu*, in cui sono presenti gli abitanti del cielo – l'autore infatti accenna alle loro peculiarità fisiche, descrive la loro dimora celeste, o infernale nel caso della schiera dei ribelli, e così via –, lo sviluppo del soggetto è concentrato nell'ultimo libro.[12]

All'inizio del terzo libro (vv. 34-49), nell'imminente nascita di Cristo, il tema della rivolta è inserito in un discorso che proferisce l'Altissimo alle sue alate schiere, radunate per l'occasione (vv. 1-31). In tale discorso si ricorda la vittoria dei fedeli sui ribelli: Dio Padre infatti elogia la fedeltà dei ministri celesti per l'antica impresa portata a buon fine, «perché i travagli passati servano di monito per l'avvenire»[13]. Poco più oltre, a nascita del Figlio già avvenuta, si accennano nuovamente (ma in modo un poco più articolato) le gloriose gesta della milizia celeste, trionfante per la vittoria ottenuta (vv. 237-265).

Poco tempo dopo il tentativo del Sannazaro, Marco Girolamo Vida si immerse nella tematica sacra nella sua *Christias* (1535), opera in sei libri che narra della vita e della passione di Cristo volgendo particolare attenzione all'epica virgiliana.[14] Il racconto inizia *in medias res* con la solenne entrata di Gesù a Gerusalemme e si conclude con la sua morte e resurrezione. Gli episodi salienti della sua vita – dalla nascita al trentatreesimo anno –, invece, sono narrati retrospettivamente da S. Giuseppe e S. Giovanni davanti a Pilato.

---

[9] La cornice teologica del *De partu* è costituita dalla simmetrica convergenza fra tradizione biblica e tradizione classica: si vedano, ad esempio, le profezie di David, del primo libro, e quelle del dio Proteo, del terzo libro. In chiusura dell'opera troviamo un'apoteosi, formulata come profezia da Proteo, sotto il segno salvifico della rinascita battesimale.

[10] Come affermano Fantazzi e Perosa, il periodo in cui stava per uscire l'opera sannazariana, è «un momento in cui la Chiesa e il culto della Vergine sono sottoposti agli empi attacchi dei seguaci della Riforma» (I. Sannazaro, *De partu Virginis*, a cura di C. Fantazzi e A. Perosa, cit., p. CIV).

[11] A. V. Nazzaro, *Il* De partu Virginis *del Sannazaro come poema parafrastico*, cit., p. 206.

[12] Una parte dei luoghi citati, per questa e le opere che seguono, è oggetto di studio nel cap. 2.

[13] G. Calisti, *Il* De partu Virginis *di Jacopo Sannazzaro. Saggio sul poema sacro nel Rinascimento*, cit., p. 39.

[14] L'opera vidiana, però, circolava già da tempo manoscritta.

In più luoghi, e sparsi nei vari libri, l'autore menziona lo scontro e la caduta degli angeli e descrive l'inferno con i suoi mostruosi abitanti. Un primo riscontro, forse il più importante, è presente fin dall'inizio del poema: riportandosi alle figure dei Giganti che, come i ribelli, sono accomunati dalla medesima sorte, il Vida fa parlare Lucifero (I, 167-223), il quale ricorda la rovinosa caduta (e l'inizio dei tremendi tormenti), a causa della prima guerra celeste (quella tra Bene e Male e che ha visto capeggiare Satana). Poi evoca la seconda battaglia – imposta da Dio – che ha fatto precipitare i ribelli nel più profondo Abisso (soprattutto I, 167-184). L'intervento luciferino è preceduto da una concreta rappresentazione degli inferi (specialmente I, 136-155). Verso la fine della *Christias*, Giovanni narra a Pilato la caduta di alcuni angeli (IV, 59-79), una vicenda, questa, che viene sviluppata più nei dettagli rispetto al breve cenno fatto al primo libro. Nel penultimo libro (V, 448-703) assistiamo, nel contesto però dell'imminente morte di Cristo, alla preparazione degli angeli alla battaglia contro Gesù che, grazie all'intervento di Dio, non si concretizza (V, 618-693). È soltanto a quest'altezza che troviamo una succinta ma interessante descrizione delle armi infernali impugnate dai fedeli (V, 553-558) – le medesime utilizzate nella prima guerra (vv. 549-552).

Malgrado nella *Christias* il motivo dello scontro e della caduta degli angeli si articoli in più versi rispetto al *De partu*, assistiamo nuovamente a un confinamento degli episodi in posizione marginale. Essi difatti vengono soltanto inseriti in un discorso più ampio e tratteggiati per sommi capi, nonché indirettamente (cioè, per esempio, restituiti per bocca di alcuni personaggi, come Lucifero o Giovanni).

Sannazaro e Vida non furono però i primi poeti, e nemmeno gli unici, a cimentarsi con la scrittura in latino del soggetto sacro.

Un primo precedente è costituito da Giovanni Battista Spagnoli, detto il Mantovano. Egli fu autore tra i più produttivi del suo tempo e nei suoi componimenti religiosi in latino dedicati alle sette Vergini – le *Parthenices* (la Madonna, Caterina, Margherita, Agata, Lucia, Apollonia e Cecilia) – inserisce un'allusione alla ribellione a alla punizione degli angeli.[15] Infatti nella *Parthenice prima sive mariana* (1481), dedicata a Maria e divisa in tre libri, è possibile leggere il lungo discorso del Padre Eterno, rivolto al Figlio e allo Spirito Santo,

[15] Dello Spagnoli (1447-1516), ricordiamo soltanto la raccolta di dieci eglogle, la *Bucolica seu Adolescentia* (1498). Nella quarta egloga (*De baptismate et temptatione Salvatoris*), secondo un'eco che trova il suo corrispettivo nel libro di *Giobbe*, si narra del diavolo che, tolto dalla sua dimora infernale, prova a tentare Gesù. Per maggiori notizie sull'autore e sulla sua opera, rinviamo all'edizione in italiano della *Parthenice prima sive mariana* (B. Mantovano, *La partenice mariana (Introduzione, testo latino e versione metrica, note)*, a cura di E. Bolisani, Padova, Tipografia Antoniana, 1957, pp. 7-21) e alla voce a cura di A. Severi, in *DBI*, vol. XCIII, 2018, pp. 475-478.

in cui questi menziona la caduta di Lucifero e dei suoi compagni e prospetta l'incarnazione del Verbo (in particolare I, 515-545).[16]

È utile puntualizzare che verso gli inizi del Cinquecento si possono individuare altri testi religiosi, che mettono piuttosto i luoghi infernali in primo piano: il tema evangelico, questa volta però apocrifo, è fonte di ispirazione in quei poemi il cui fulcro è costituito dal modello del *Vangelo di Nicodemo*.[17] In tale contesto si distingue l'opera *Sub figura Herculis Christi praeludium* (1516/1513) di Giacomo Bona. Il *De raptu Cerberi* (titolo, nella sua prima redazione del 1490) contiene alcuni nodi tematici interessanti. La narrazione si snoda sul parallelismo tra Cristo ed Ercole: vestito con i panni dell'eroe pagano, il Figlio di Dio discende all'Inferno tra schiere di mostri di ispirazione classica e incatena Cerbero. Troviamo inoltre Plutone con il suo seguito di potenze del male che combatte contro Cristo, uscendone perdente. Sul motivo della discesa di Cristo, e più rilevante dal punto di vista letterario, ricordiamo il *De triumpho Christi* (1499) di Macario Muzio.[18] In tale opera si può leggere una descrizione dell'oltretomba pagano (sempre e soprattutto sul modello virgiliano), sotto il quale si scorge l'Inferno cristiano: tenebre, mostri infernali (tra cui Cerbero) e rumori sono soltanto alcuni dei tratti ricorrenti nella rappresentazione dell'Abisso.

Il *Rerum naturalium et divinarum* (1526) di Lorenzo Bonincontri narra la vita di Cristo e presenta brevemente, verso la fine del primo libro, l'episodio della ribellione di Lucifero (innanzitutto vv. 402-403 e 466-468).[19]

Restiamo sempre entro i confini della tematica dello scontro angelico come episodio secondario, ma questa volta in lingua volgare.

Benché assai distante per genere letterario da quelle menzionate finora, l'opera in venticinque canti di Teofilo Folengo intitolata *Baldus* (1517) risulta assai interessante.[20] Nel romanzo maccheronico, difatti, e precisamente nel diciannovesimo libro, compaiono

---

[16] Cfr. pure II, 685-686 e 697, dove viene menzionata la sede celeste, ormai vuota, di Lucifero.

[17] È opportuno precisare che a quei tempi tale vangelo apocrifo non ebbe un'ampia diffusione se non attraverso la raccolta di vite di santi intitolata *Legenda aurea* (1263-1273) di Jacopo da Varazze o l'ultima parte – lo *Speculum historiale* – dell'imponente enciclopedia medievale *Speculum maius* (1494) di Vincenzo Bellovacense. Entrambe le opere ebbero una grande fortuna nel Rinascimento e furono ampiamente accessibili ai letterati.

[18] Sul Muzio (ca. 1430-ca.1520), si leggano le informazioni presenti in *Del trionfo di Cristo carme eroico di Macario Muzio*, Venezia, Giuseppe Antonelli, 1845, pp. 1-12.

[19] Pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1526, tale poema didascalico (composto attorno agli anni 1469-1475) si struttura in due parti: il *Rerum naturalium libri ad Laurentium Medicem* e il *Rerum coelestibus ad Ferdinandum Aragonium*. È specialmente quest'ultimo a trattare la lotta fra Dio e gli angeli. Cfr. L. Bonincontrivs Miniatensis, *De rebvs natvralibvs et divinis, Zwei Lehrgedichte an Lorenzo de' Medici und Ferdinand von Aragonien*, Einleitung und Kritische Edition von S. Heilen, Stuttgart, Teubner, 1999.

[20] Sul Folengo (1491-1544), cfr. la voce a cura di A. Piscini, in *DBI*, vol. XLVIII, 1997, pp. 546-552.

mostri e si narrano le loro gesta, peraltro in un contesto epico-cavalleresco marcato e ricco di memorie dantesche. In particolar modo la battaglia tra Baldo e la sterminata schiera di diavoli si sviluppa a partire dal verso 265 e si protrae sino alla fine del libro.[21] Alcuni anni dopo, il Folengo decise di abbandonare la materia comica e bassa, praticata nel *Baldus*, per avvicinarsi a quella sacra.

L'*Umanità del Figliuolo di Dio* (1533) è forse l'esordio più notevole in volgare del Rinascimento italiano sul tema evangelico della figura di Cristo. Come opportunamente evidenzia Gatti Ravedati nell'introduzione al testo, mancava ancora a quel tempo

> un poema sacro moderno letterariamente e dottrinalmente impegnato, in grado di porsi come "alternativa" volgare rispetto alla tradizione dell'epica biblica latina rinascimentale […] si facesse interprete delle istanze e dei fermenti di rinnovamento spirituale che attraversavano la cultura italiana (ed europea) del primo Cinquecento.[22]

A questa necessità risponde proprio il Folengo, che aspira a «essere il primo poeta in volgare della vita di Cristo del proprio tempo»[23]. Egli inoltre mostra un certo atteggiamento di distacco (formale e contenutistico), in prevalenza dai modelli letterari religiosi (innanzitutto quelli del *De partu* e della *Christias*, ma anche dall'eterogenea e minore produzione di cantari, sacre rappresentazioni e poemetti popolari di argomento sacro) per aderire totalmente alla fonte scritturale.[24] Prova di ciò sono le parole dell'autore, il quale fin dalla dedicatoria si esprime nei seguenti termini:

> altro suono eroico uscito è già di quella sancta et onorata scola de' canonici regolari di Laterano, perché mi dovessi così licenziosamente porre a simile impresa e forse reportarne via più di scorno che di loda.[25]

Seppur alludendo (alla prima riga riportata) al Vida in modo celebrativo, il poeta intende proporre nell'*Umanità* ben altro "suono" e soprattutto discostarsi da tale notevole antecedente. Pure nel primo libro dell'*Umanità* (all'ottava 88), egli menziona, oltre a se

---

[21] È bene precisare che ci sono altre opere cinquecentesche in cui compaiono, ad esempio, descrizioni di demoni o mostri, del concistoro infernale o che, in un modo o nell'altro, presentano battaglie o conflitti. Basti, per il momento, anticipare la *Gerusalemme liberata* del Tasso.

[22] T. Folengo, *La Umanità del Figliuolo di Dio*, a cura di S. Gatti Ravedati, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000, p. 35.

[23] *Ibidem*.

[24] Tra i numerosi esempi della polemica contro il mondo e la cultura classica sparsi nei vari libri dell'*Umanità*, giova elencare la condanna al politeismo pagano (e alla filosofia) di Grecia, Roma ed Egitto del terzo libro (9, 5-8) e quella alla mitologia poco più oltre (III, 107). Il sesto libro inoltre ricorda, alle ottave 108-116, l'oltretomba dantesco, fitto di richiami mitologici, al fine di mostrare la falsità delle favole e dei miti classici e la verità delle Sacre Scritture.

[25] T. Folengo, *La Umanità del Figliuolo di Dio*, cit., p. 134.

stesso, Sannazaro e Vida come autorevoli precedenti umanistici cristiani che, allo stesso modo, si dedicarono alla materia sacra. Il richiamo, però, per quanto sottolinei una certa stima nei confronti di tali scrittori, non esprime in realtà una condivisione di scelte, anzi la necessità di prenderne le distanze.[26]

L'*Umanità* risulta per noi interessante soprattutto per la presenza di concili infernali e di demoni, considerati ugualmente come angeli decaduti. È un'altra esperienza letteraria – a tutt'oggi poco esplorata dai critici[27] – a suscitare la nostra maggiore curiosità. Intorno agli anni Quaranta e coerentemente alla sua scelta di perseguire il soggetto *veramente* cristiano, Teofilo sviluppa meglio gli episodi della ribellione e della caduta degli angeli, nonché lo scontro tra Michele e Lucifero, nell'incompiuta opera in due libri e scritta in terzine dal titolo *Palermitana*.[28] Benché edita soltanto nel 1876, essa ci pare tuttavia una preziosa e autorevole testimonianza della presenza e dello stadio già avanzato, in cui si trovava la narrazione della guerra angelica. Il Folengo, attento com'era alle inclinazioni del suo secolo, si stava avvicinando a questo argomento (seppur i due libri vertano sulla figura del Cristo) e, nonostante non possiamo parlare di dirette derivazioni, la sua proposta trova conferme e ulteriori elaborazioni nei testi a seguire.

Al centro del quarto canto del primo libro, l'autore sviluppa, dopo la *Creazion di corpi celesti e terresti*, la *Ribellione e ruina delli angeli*. La vicenda, che si snoda in poche terzine, soprattutto dal verso 43 (e sino alla fine, v. 148), tocca le tappe principali della parabola angelica: la ribellione, lo scontro con la vittoria della schiera capeggiata da Michele, infine la caduta di Lucifero e dei suoi compagni. La battaglia e il trionfo dei fedeli in cielo occupano quasi metà del quarto canto (rispettivamente vv. 88-129 e 130-148), anticipando, già prima della metà del Cinquecento e in lingua volgare, alcune dinamiche tipiche dell'episodio guerresco – come la lotta corpo a corpo tra Lucifero e Michele, il rumore del luogo infernale, ecc.

A partire dalla seconda metà del XVI secolo si assiste a uno sviluppo decisivo della narrazione dello scontro angelico (e della caduta dei ribelli); tematica, questa, che si pone

---

[26] Già nel *Baldus* troviamo alcune occasioni celebrative: nuovamente nei confronti del Sannazaro in XXV, 569-574 (nell'edizione del 1521) e, assieme al Vida e altri, in XXII, 77-78.

[27] Non soltanto la *Palermitana* è stata poco studiata dalla critica, bensì pure le altre opere folenghiane menzionate che, da quanto ci risulta, non hanno trovato accoglimento in relazione al tema dello scontro angelico.

[28] Il sottotitolo, *Umanità di Cristo*, richiama espressamente l'opera del 1533. Per alcune informazioni generali sulla *Palermitana*, cfr. M. L. Doglio, La Palermitana *di Teofilo Folengo tra «coliseo pastorale», riscrittura,* istitutio christiana *e poema sacro*, in *Teofilo Folengo nel quinto centenario della nascita (1491-1991). Atti del Convegno* (Mantova-Brescia-Padova, 26-29 settembre 1991), a cura di G. Bernardi Perini e C. Marangoni, Firenze, Leo S. Olschki, 1993, pp. 103-117.

come soggetto privilegiato di alcune opere in lingua volgare. È difatti proprio in tale periodo che alcuni scrittori si familiarizzarono con l'episodio.

Alcuni tratti tipici della linea Sannazaro-Vida-Folengo, per prendere a prestito parte del titolo di un contributo di Luciana Borsetto,[29] sono stati sinora tratteggiati con l'intento di far emergere alcune delle peculiarità che furono riprese, soprattutto nel secondo Cinquecento, da taluni, e poco noti, scrittori.

Primo tra quelli più degni di menzione è Antonino Alfano,[30] autore siciliano che nel 1568 pubblicò a Palermo *La battaglia celeste tra Michele e Lucifero*.[31] Suddivisa in tre canti, quest'opera epica in ottave ha come principale oggetto la rappresentazione dello scontro angelico, vedendo (forse per la prima volta in tale misura) schierarsi faccia a faccia i due capi delle opposte milizie. Per lo sviluppo dello scontro tra fedeli e ribelli, nonché per assistere all'avvincente duello tra Michele e Lucifero – divenuti nel frattempo veri cavalieri –, si deve però attendere il terzo canto, interamente dedicato all'episodio guerresco. Il *topos* del concilio infernale, inoltre, elaborato in modo così personale dal Tasso nel quarto canto della *Gerusalemme liberata*, trova spazio in alcune ottave del secondo canto (stt. 22-38) e un suo riflesso, ma invertito di segno, nel concilio celeste, molte stanze più oltre (III, 8-18).

Se dell'Alfano si hanno poche notizie – sia sulla biografia sia sul suo sforzo epico – , ancora meno se ne hanno su Amico Agnifilo, sempre poeta minore che si inserisce nel panorama letterario post-tassiano.[32] L'abate, e discendente dell'omonimo e celebre cardinale, si concentra sull'angelica battaglia o, meglio, ne *Il caso di Lucifero in ottaua*

---

[29] L. Borsetto, *Muse cristiane vs muse pagane. La linea Sannazaro-Vida-Tasso nella* Liberata, in EAD., *Riscrivere gli Antichi, riscrivere i Moderni e altri studi di letteratura italiana e comparata tra Quattro e Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 199-240.

[30] L'Alfano (?-1578) fu poeta palermitano e si interessò di filosofia e teologia, oltre che di letteratura. Fu membro dell'Accademia palermitana degli Accesi (con il nome di Solingo) e, per tale motivo, un gruppo numeroso di suoi componimenti si trova nel primo e nel secondo libro delle *Rime dell'Accademia degli Accesi di Palermo* (1571 e 1573). Per qualche informazione sull'autore e sulla sua esigua produzione letteraria, si consulti la voce a cura di A. Asor-Rosa, in *DBI*, vol. II, 1960, pp. 257-258.

[31] Della *princeps*, non più ristampata, esistono a tutt'oggi soltanto cinque copie (possedute da biblioteche italiane) e un'edizione commentata, allestita in sede di dottorato (I. Bagni, *La battaglia celeste tra Michele e Lucifero*, Università di Pisa, 2013).

[32] A sostegno dello scarso interesse da parte della critica letteraria per *Il caso di Lucifero*, è bene anticipare che nell'edizione commentata dell'*Angeleida* di Luciana Borsetto (E. di Valvasone, *Angeleida*, a cura di L. Borsetto, cit.) non si trova alcun tipo di confronto tra l'opera del Valvasone e quella dell'Agnifilo. E nemmeno Pacifico Provasi lo fa, dichiara piuttosto che «*Il caso di Lucifero*, se veramente fu pubblicato, è ora irreperibile» (P. Provasi, *L'*Angeleida *di Erasmo di Valvasone ed i poemi italiani sulla caduta di Lucifero*, cit., p. 7). In effetti, l'opera di Agnifilo è di difficile reperibilità: si conta, oltre alla *princeps* (conservata alla Biblioteca Comunale Augusta di Perugia), un'unica copia superstite (presso la Biblioteca Statale del Monumento Nazionale di Montecassino). Di Agnifilo (1555-1601), abate di S. Giovanni in Collimento, si hanno scarsissime informazioni. Cfr. A. Dragonetti, *Le vite degli illustri Aquilani*, Aquila, Francesco Perchiazzi, 1847, pp. 30-31.

rima (1582) tratteggia in 124 ottave gran parte della vita di Lucifero, dalla sua creazione sino alla perdita del seggio celeste. Egli quindi analizza "il caso" dell'ex Serafino – ovvero la sua trasformazione (con la ribellione) da angelo, il primiero e il più bello e luminoso di tutte le creature celesti, a deforme essere infernale – e narra dettagliatamente, circa nel mezzo dell'opera (soprattutto stt. 58-79), la battaglia a cui quest'ultimo prende parte. Il breve poemetto non presenta inoltre alcuna suddivisione interna: non ci sono canti e le ottave non sono numerate. Un'unica corrente narrativa ha come protagonista Lucifero: il lettore è, fin da subito, calato in *medias res* nella vicenda.

Dalla nostra breve panoramica introduttiva, si comprende come il tema della guerra celeste sia stato trattato in poche opere e, specialmente, senza costituire il fulcro centrale del racconto, come invece avviene nell'*Angeleida*. Detto altrimenti:

> La tradizione biblico-cristiana sulla ribellione di Lucifero, ha un contenuto epico che invitò ben presto ad attingere ispirazione, *prima per semplici episodi, poi per veri e propri poemi*, i cultori della epopea religiosa; ai quali […] fu spesso fonte e termine di paragone il mito pagano della Titanomachia, poiché naturalmente alla loro immaginazione apparvero con frequenza le analogie dei due racconti.[33]

[33] P. Provasi, L'Angeleida *di Erasmo di Valvasone ed i poemi italiani sulla caduta di Lucifero*, cit., p. 3. Sul tema della Titanomachia, cfr. le rapide osservazioni della *Dedicatoria* (cap. 2.3).

Tavola delle abbreviazioni

Di seguito segnaliamo le abbreviazioni di comodo per le opere citate con maggiore frequenza nel corso del presente lavoro. Rimandiamo alla *Bibliografia* per le edizioni consultate. Per ogni opera, in assenza di edizioni moderne o nel caso della presenza di più ristampe, abbiamo trascritto dalla *princeps*.

- Libri della Bibbia

Apoc	*Apocalypsis Ioannis*
Cant	*Canticum Canticorum*
Dan	*Daniel*
Eccli	*Ecclesiasticus*
Eph	*Ephesians*
Ez	*Ezechièl*
Ex	*Exodus*
Gen	*Genesis*
Ioa	*Evangelium Ioannis*
Iob	*Iob*
Ios	*Iosue*
Iud	*Iuda*
Iudt	*Iudith*
Is	*Isaias*
Iudc	*Iudicum*
Lc	*Evangelium Lucae*
Mach	*Machabaeorum*
Mt	*Evangelium Matthaei*
Os	*Osee*
Ps	*Psalmi*

- Opere in latino e greco

Aen.	Publio Virgilio Marone, *Aeneis*

DPV	Jacopo Sannazaro, *De partu Virginis*
DRP	Claudiano, *De raptu Proserpinae*
Christ.	Girolamo Vida, *Christias*
Georg.	Publio Virgilio Marone, *Georgica*
Il.	Omero, *Iliade*
Met.	Ovidio Nasone, *Metamorphoses*
Theog.	Esiodo, *Theogonia*

- Opere in volgare

Ang.	Erasmo di Valvasone, *Angeleida*
Bald.	Teofilo Folengo, *Baldus*
BC	Antonino Alfano, *La battaglia celeste tra Michele e Lucifero*
Cacc.	Erasmo di Valvasone, *Della caccia*
CaL	Amico Agnifilo, *Il caso di Lucifero in ottaua rima*
Ded.	*Dedicatoria*, in Erasmo di Valvasone, *Angeleida*
Elet.	Erasmo di Valvasone, *Elettra*
GL	Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*
In difesa delle donne	Erasmo di Valvasone, *In difesa delle donne a M. Vitale Papazzoni*
In difesa della poesia	Erasmo di Valvasone, *A Cesare di Valvasone suo nipote (In difesa della poesia)*
Inf.	Dante Alighieri, *Divina Commedia. Inferno*
Lanc.	Erasmo di Valvasone, *I quattro primi canti del Lancilotto*
Lettera	Erasmo di Valvasone, *Lettera di precetti et avvertimenti […]*
OF	Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*
Pal.	Teofilo Folengo, *Palermitana*
Par.	Dante Alighieri, *Divina Commedia. Paradiso*
Purg.	Dante Alighieri, *Divina Commedia. Purgatorio*
Rin.	Torquato Tasso, *Rinaldo*
Rim.[*]	Erasmo di Valvasone, *Le rime*
RVF	Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*
Theb.	Erasmo di Valvasone, *La Thebaide di Statio*

[*] L'abbreviazione è seguita dal numero del componimento indicato nella raccolta.

Uman. Teofilo Folengo, *Umanità del Figliuolo di Dio*

- Opere straniere

PL John Milton, *Paradise Lost*

Criteri di trascrizione

Nella trascrizione dei testi antichi, sia manoscritti sia a stampa, siamo intervenuti secondo i seguenti criteri:

- numerando stanze e versi;
- dividendo le parole;
- sciogliendo le abbreviazioni;
- uniformando secondo l'uso moderno gli accenti, gli apostrofi, le maiuscole e la punteggiatura;
- distinguendo "u" da "v";
- rendendo "&" con "et" davanti a vocale;
- eliminando le "h" etimologiche e pseudoetimologiche;
- riducendo i nessi "-ti" e "-tti" seguiti da vocale in "-zi";
- distinguendo la congiunzione *o* dall'interiezione *oh*.

Abbiamo invece mantenuto la grafia latinizzante per i titoli delle *editiones principes*.
Inoltre, se non diversamente indicato, il corsivo nei testi trascritti è nostro.

Immagine 1: Ritratto di Erasmo di Valvasone

1 Erasmo di Valvasone

1.1 Notizie biografiche

Sulla vicenda di Erasmo di Valvasone – definito da Claudio Griggio «l'anima letteraria del Cinquecento in Friuli»[1] – si hanno poche notizie certe, tramandate nel corso del tempo da alcuni studiosi che si sono avvicinati (specialmente nel Novecento con particolare attenzione) alla personalità valvasonese.

Primo, per merito e in ordine temporale, è Gian Giuseppe Liruti che, nel suo imponente lavoro di classificazione dei letterati friulani, propose nel 1762 un lungo profilo biografico e letterario dello scrittore.[2] Attorno agli inizi del Settecento, però, già Giovan Mario Crescimbeni nei suoi *Comentari intorno alla sua istoria della volgar poesia* accennò specialmente all'opera di Erasmo in modo così elogiativo, da designarlo poeta di «elevatissimo ingegno»[3]. Estremamente celebrative (talvolta oltremisura) sono pure le pagine che l'abate Angelo Feruglio scrisse in occasione della prima ristampa (1825) dell'*Angeleida*.[4] Seguirono ulteriori e monotoni interventi, quasi tutti repliche dello sforzo – seppur prezioso e ammirevole, comunque incerto e lacunoso – del Liruti. Si possono individuare, per suggerire soltanto taluni imprescindibili esempi, altri – ma brevi – profili dell'autore in enciclopedie otto-novecentesche, come quelli di Francesco di Manzano o di Francesco Flamini.[5] Oppure possiamo consultare studi monografici sull'uomo e sul poeta di Valvasone, come quelli di fine Ottocento di Francesco Foffano, di Vincenzo Joppi e quello, di poco più di un trentennio successivo, di Francesco Fattorello.[6] Più rilevanti, per il grado di approfondimento e per il tentativo – ammirevole nel panorama della Scuola Storica e del Positivismo erudito di fine Ottocento – di inventariare nel dettaglio pure

---

[1] C. Griggio, *Civiltà letteraria del Friuli*, in *Dizionario biografico dei Friulani. Nuovo Liruti on-line*: https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it/leta-veneta/ (31.05.2019).

[2] G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli raccolte da Gian Giuseppe Liruti*, vol. II, Venezia, Modesto Fenzo, 1762, pp. 385-402.

[3] G. M. Crescimbeni, *Comentari intorno alla sua istoria della volgar poesia*, vol. III/2, in Venetia, presso Lorenzo Basegio, 1730, pp. 105-107, a p. 105.

[4] E. di Valvasone, *L'Angeleida: ridotta alla vera lezione*, Udine, Fratelli Mattiuzzi, Tipografia Pecile, 1825, pp. III-XXXIX.

[5] F. di Manzano, *Cenni biografici dei letterati ed artisti friulani dal secolo IV al XIX*, Udine, Gambierasi, 1885, pp. 214-215; F. Flamini, *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, Milano, Vallardi, 1902, pp. 439-441. Quest'ultimo contributo si concentra soprattutto sul percorso letterario del valvasonese.

[6] F. Foffano, *Erasmo di Valvason: appunti biografici e bibliografici*, in «Ateneo Veneto», a. XVII, vol. I, 1-3, 1893, pp. 96-126 e, con lievi modifiche, ID., *Erasmo da Valvasone (appunti su la vita e le opere)*, in ID., *Ricerche letterarie*, Livorno, Giusti, 1897, pp. 87-131. V. Joppi, *Erasmo di Valvasone*, in *Nozze Abignente-Angeli*, Udine, Doretti, 1888, pp. 7-17; F. Fattorello, *Erasmo da Valvasone*, in «Atti della Accademia di Udine», a. V, 3, 1923-1924, pp. 5-21.

l'intero *corpus* di componimenti e di poemi erasmiani attraverso analisi mirate su numerosi brani scelti, sono i contributi di Noemi D'Agostini e di Vincenzo Cremona.[7]

Benché di numero non trascurabile, tali studi – in gran parte ormai datati – tracciano un quadro biografico e, talvolta, letterario dell'autore assai approssimativo e spesso inaffidabile. Un circolo di notizie, infatti, senza alcuna verifica intorno alla loro attendibilità – inerenti la data di nascita, il luogo di morte e l'isolamento nel castello di Valvasone, ecc. – si è tramandato e radicato nel corso del tempo pur in assenza dei dovuti sostegni documentari. Liberare la ricerca storica e la critica letteraria – spesso assai frettolose – da interpretazioni sommarie e pregiudizi, non è stato facile. Tuttavia di recente, e soprattutto in occasione delle celebrazioni centenarie del 1993, si sono ravvivati gli interessi nei confronti dell'uomo di Valvasone e della sua opera e si sono fatte nuove indagini. Da questi ulteriori tentativi è nato, nel 1994, un importante volume – a tutt'oggi indispensabile per chi voglia occuparsi del nostro letterato –, curato da Franco Colussi e frutto del convegno dedicato a *Erasmo di Valvasone e il suo tempo*, svoltosi a Valvasone l'anno prima.[8] Un merito particolare va proprio a Colussi che, consultando illuminanti documenti d'archivio, ha presentato una biografia erasmiana approfondita e fondata su maggiori certezze, sebbene non sia riuscito a sciogliere del tutto i dubbi che purtroppo ancora rimangono (e rimarranno) parzialmente irrisoluti, a causa dello stato di conservazione di alcune carte (talvolta pressoché illeggibili) e dell'irreparabile perdita di altre, andate distrutte nell'alluvione del 1966 che sommerse l'Archivio di Stato di Pordenone. Seppur lo studioso lamenti la necessità di ulteriori e sistematiche ricerche, confessa che grazie al suo lavoro

> Ne esce un quadro che, pur lasciando insoluti o problematici alcuni aspetti, dà al profilo biografico alcune certezze, facendone vacillare altre sinora comunemente accettate.[9]

---

[7] N. D'Agostini, *Erasmo di Valvasone*, Udine, Tip. Domenico Del Bianco, 1896; V. Cremona, *Erasmo da Valvasone poeta e traduttore: saggio critico-monografico*, Monteleone, Premiata Tipografia Giuseppe La Badessa, 1919. Per ulteriori indicazioni bibliografiche è indispensabile rifarsi a E. di Valvasone, *Le rime*, introduzione e note di G. Cerboni Baiardi, bibliografia erasmiana e indici di A. Del Zotto, Valvasone, Circolo culturale Erasmo di Valvason, 1993, pp. 233-358, specialmente pp. 331-358, da integrare con A. Del Zotto, *Addenda alla bibliografia erasmiana* in *Erasmo di Valvasone (1528-1593) e il suo tempo. Atti della giornata di studio*, (Valvasone, 6 novembre 1993), a cura di F. Colussi, Valvasone-Pordenone, Circolo culturale Erasmo di Valvason, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1994, pp. 337-356.

[8] Cfr. F. Colussi, *Erasmo di Valvasone: appunti per una biografia (cronologia, epistolario, testamento)*, in *Erasmo di Valvasone (1528-1593) e il suo tempo*, cit., pp. 195-272.

[9] Ivi, p. 196.

L'impegno di Colussi si è protratto negli anni e ha permesso di dare origine a una lunga e aggiornata voce sul poeta valvasonese, pubblicata nel 2009 nel *Nuovo Liruti*.[10]

Per i motivi appena esposti, stilare una completa e affidabile biografia di Erasmo di Valvasone è compito assai arduo: «il cammino», difatti, «è incerto e difficile, le più volte oscuro […] bisogna vagare fra notizie rade e quasi sempre di valore troppo modesto»[11]. Per colmare le numerose lacune documentarie sulla figura del friulano sarebbero necessarie indagini archivistiche oltre i confini elvetici, un versante di ricerca che abbiamo volutamente evitato poiché esula dall'argomento al centro delle nostre pagine. Ben consapevoli, inoltre, dell'incompiutezza e dell'imperfezione di un lavoro di raccolta ancora e sempre *in fieri* – ma riconosciuto come tale già dal Liruti nella *Prefazione* al tomo primo delle sue *Notizie* –,[12] ci limitiamo in questa seconda parte del capitolo a riportare le più rilevanti e sicure notizie sul percorso del poeta in questione.

* * *

Appartenente al casato dei signori conti di Valvasone (un ramo della nobile famiglia dei signori di Cuccagna, di probabile origine tirolese-austriaca)[13] e unico figlio maschio, Erasmo nacque attorno all'anno 1528 a Valvasone – un piccolo comune in provincia di Pordenone – da Modesto di Rizzardo dei signori di Valvasone e da Giulia di Girolamo di Colloredo.

Fatto particolarmente degno di nota è che i biografi non sono concordi sulla data di nascita. Liruti, per esempio, fu assai vago e affermò che «nacque alquanto dopo il principio del sedicesimo secolo»[14]. In seguito, a partire dagli inizi dell'Ottocento (come sottolinea

---

[10] *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei Friulani. 2. L'età veneta*, vol. III, a cura di C. Scalon, C. Griggio, U. Rozzo, Udine, Forum, 2009, pp. 2555-2568. Cfr. pure la recente voce di M. Favaro in *DBI*, vol. XCVIII, 2020, pp. 206-208.

[11] F. Fattorello, *Erasmo da Valvasone*, cit., p. 7.

[12] «Quella mia fatica, qualunque ella siasi, non è certamente un'opera compiuta, né ridotta a quel giusto termine, che sarebbe desiderabile, ed è quasi un semplice ammasso di notizie; ed appunto una raccolta, come si dice nel frontispizio, nella quale ho posto tutto ciò, ch'io ho saputo delle vite, e dell'opere de' Letterati del Friuli con meno disordine, che a me sia stato possibile. Vi mancano moltissime cose, ch'io non ho potuto per varie cagioni risapere; vi mancheranno anco i nomi di alcuni Letterati, ch'io non seppi, o tralasciai, perché non avevo motivi bastanti per porgli in questo numero; in somma questa è un'opera imperfetta.» (G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. I, Venezia, Modesto Fenzo, 1760, pp. xij-xiij).

[13] Si leggano, in proposito, F. C. Carreri, *Breve storia di Valvasone e de' suoi Signori dagli inizi al 1806*, in «Nuovo Archivio Veneto», n.s., a. VI, t. XI/1, 1906, pp. 107-158 e M. G. B. Altan, *Il casato nobile dei signori conti di Valvasone* in *Erasmo di Valvasone (1528-1593) e il suo tempo*, cit., pp. 91-118. Per la questione del casato e del toponimo "Valvasone" in relazione a materiali d'archivio, cfr. A. Marcon, *Valvasone nel* Chartularium *Concordiense*, in *Voleson. 90. Congrès*, (Voleson, ai 29 di Setembar dal 2013), a cura di P. C. Begotti e P. Pastres, Udine, Società filologica friulana, 2013, pp. 113-140.

[14] G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. II, p. 385.

Colussi, verosimilmente fin dalla *Biografia universale antica e moderna* del 1830),[15] si è imposta la data del 1523, dedotta presumibilmente dalle seguenti parole dell'autore delle *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*:

> il nostro Erasmo passò di questa vita agli ultimi del mese d'ottobre o a' primi di novembre l'anno 1593. Non posso render conto del numero preciso degli anni ch'egli ebbe di vita, la quale probabilmente non oltrepassò di molto la settuagenaria […].[16]

Tuttavia nuovi elementi – indicati da Colussi ed emersi dallo studio di taluni documenti – permetterebbero di posticipare di alcuni anni la data di nascita e di fissarla approssimativamente al 1528.[17] Cerboni Baiardi nella sua introduzione alle *Rime* erasmiane del 1993 aveva già dato segni di perplessità in merito a tale questione, manifestando la necessità di riesaminare e vagliare l'ipotesi del 1523.[18] Ancora in contributi recenti, però, tale data non è stata corretta: a titolo esemplificativo menzioniamo il lungo lavoro sulla *Thebaide* erasmiana di Giancarlo Bettin e la recensione di Dino Cervigni all'edizione dell'*Angeleida* del 2005, che non sembrano tener conto delle nuove acquisizioni scientifiche.[19]

Altro episodio biografico rilevante per la figura del valvasonese risale al 1530, anno in cui morì la madre nel dare alla luce la secondogenita Anna.[20] Il padre si spense poco dopo, nel 1545, e tale evento segnò profondamente il giovanissimo Erasmo. Quest'ultima perdita, difatti, condizionò molto la vita del diciassettenne e inesperto scrittore, in quanto dovette ben presto dedicarsi ai pesanti compiti amministrativi del feudo, sacrificando così tempo prezioso all'attività di poeta. Si sposò nel 1547 con la nobildonna veneziana Marietta Trevisan e da tale unione non ebbe figli. Attenzioni particolari furono però rivolte al nipote Cesare, al quale dedicò il capitolo *A Cesare di Valvasone suo nipote (In difesa*

---

[15] *Biografia universale antica e moderna*, vol. LX, Venezia, presso Gio. Battista Missiaglia, 1830, pp. 6-7.

[16] G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. II, p. 399.

[17] F. Colussi, *Erasmo di Valvasone: appunti per una biografia (cronologia, epistolario, testamento)*, in *Erasmo di Valvasone (1528-1593) e il suo tempo*, cit., pp. 196-198. L'autore puntualizza, a pagina 198, che «in base a questi elementi credo di poter proporre come anno di nascita il 1528 o il primo 1529».

[18] Cfr. E. di Valvasone, *Le rime*, cit., p. XII.

[19] G. Bettin, *Studi sulla Tebaide di Erasmo da Valvasone*, s.l., SM, 2002, pp. 3-6, a p. 3 e D. S. Cervigni, *Erasmo di Valvasone, Angeleida*, a cura di Luciana Borsetto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, in «Annali d'Italianistica», 24, 2006, pp. 387-389, a p. 388.

[20] Secondo una nota di Vincenzo Joppi, presente nel manoscritto 716 del *Fondo Joppi* (presso la Biblioteca Comunale Joppi di Udine), Giulia di Girolamo di Colloredo sarebbe morta di parto nel 1531. Secondo Colussi questa informazione sarebbe però poco attendibile, specialmente a causa delle facili sviste e delle numerose contraddizioni presenti negli scritti di tale studioso. Cfr. F. Colussi, *Erasmo di Valvasone: appunti per una biografia (cronologia, epistolario, testamento)*, in *Erasmo di Valvasone (1528-1593) e il suo tempo*, cit., p. 198. È possibile consultare il *Fondo Joppi* anche *on-line*, cfr. l'inventario e il catalogo all'indirizzo https://www.sbhu.it/fondo-joppi (10.09.2021).

della poesia), una *Lettera di precetti et avvertimenti,* il poema *Della caccia* e a cui pure lasciò in eredità tutti i suoi libri.[21]

Circa la formazione del piccolo Erasmo, si è a conoscenza che studiò, sotto la direzione del celebre maestro Giovan Pietro Astemio[22] e probabilmente dal 1541 al 1544, presso la prestigiosa scuola di belle lettere greche e latine a San Daniele del Friuli. Sull'attività poetica del giovane friulano mancano, invece, informazioni precise, a causa di carte ormai disperse o mutile: specialmente degli esordi non restano molte tracce (e nulla sino al 1561), forse – come sottolinea Colussi[23] – per la discrezione dello scrittore o, verosimilmente, per l'emarginazione (dopo la morte del padre) a cui fu costretto per adempiere agli estenuanti e monotoni doveri di governo quotidiani.[24] La frequentazione saltuaria del mondo letterario si tradusse in un esercizio scrittorio di "occasione", «in un tempo a parte», ma di «lucida consapevolezza di una vocazione irrisolta»[25] che lo portò, «con fiero riserbo»[26],

> a coltivare la sua poesia tra le quotidiane incombenze politiche e amministrative impostegli dalla responsabilità di feudatario, e così a vagheggiarla, ad assaporarla in un tempo a parte, sottratto agli affari del *negotium*, con il piacere di una "vanità" osteggiata dalle circostanze.[27]

Benché le pratiche gestionali connesse ai poderi familiari occuparono gran parte del suo tempo, in realtà tali affari furono (talvolta) una preziosa occasione per effettuare regolari spostamenti di natura varia – politica, letteraria o personale – a Portogruaro, Udine,

---

[21] Si leggano le volontà espresse dal Valvasone nel testamento, in F. Colussi, *Erasmo di Valvasone: appunti per una biografia (cronologia, epistolario, testamento)*, in *Erasmo di Valvasone (1528-1593) e il suo tempo*, cit., p. 270.

[22] Poeta e rettore di scuola, Giovan Pietro Astemio (1505-1567) ottenne nel 1531 la direzione della scuola di San Daniele, presso la quale poté anche esercitare la professione di maestro. Il suo grande talento didattico gli permise di mantenere tale carica per oltre trent'anni. Padroneggiò inoltre la lingua latina. Della sua produzione letteraria rimangono solo un centinaio di carmina (conservati manoscritti), in cui trovano spazio contenuti mitologici e suggestioni letterarie modellate sui latini (come Orazio e Catullo). Per una prima bibliografia di riferimento, cfr. E. Patriarca, *Giampietro Astemio*, in «La Guarneriana: Cultura e arte in Friuli», II/3, 1959, pp. 117-129; L. Casarsa, *Una scuola poetica latina nel Friuli del Cinquecento*, in «Ce fastu?», L-LI, 1974-75, pp. 38-61; P. Tremoli, *L'epoca umanistica e rinascimentale. I poeti del primo Cinquecento e la Scuola di S. Daniele*, in *Enciclopedia Monografica del Friuli-Venezia Giulia*, vol. III/2, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia, 1979, pp. 1124-1138; la voce a cura di A. Del Ben, in *Dizionario biografico dei Friulani. Nuovo Liruti on-line*, *ad vocem*.

[23] *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei Friulani. 2. L'età veneta*, vol. III, cit., p. 2558. O come peraltro già osservava Cerboni Baiardi in E. di Valvasone, *Le rime*, cit., p. X.

[24] Per alcuni esempi rinviamo alla *Cronologia* in F. Colussi, *Erasmo di Valvasone: appunti per una biografia (cronologia, epistolario, testamento)*, in *Erasmo di Valvasone (1528-1593) e il suo tempo*, cit., pp. 208-241.

[25] *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G. M. Anselmi et al., Milano, BUR, 2004, p. 452.

[26] S. Ritrovato, *«… per raccor senza pro vani ligustri». Il "post-petrarchismo" di Erasmo di Valvasone*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, vol. II, a cura di F. Calitti e R. Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 265-279, a p. 279.

[27] *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, cit., p. 452.

Gorizia, alla corte di Carlo arciduca d'Austria, ecc. Ricordiamo in ispecie Venezia, in cui soggiornò più volte nel corso della vita[28] e strinse influenti amicizie, come quelle col gruppo di letterati e intellettuali dell'Accademia della Fama (sino però alla sua chiusura avvenuta nel 1561) e successivamente con quello dell'Accademia degli Uranici, come avremo modo di approfondire (vd. cap. 1.3). Tali viaggi dimostrano, oltre che i numerosi e spesso problematici[29] incarichi amministrativi a cui Erasmo dovette far fronte, la ricerca continua di nuovi contatti e la volontà di scoprire altre realtà letterarie. Non possiamo pertanto parlare di vita sedentaria, ritirata nel castello di Valvasone e riservata unicamente allo studio delle lettere – come molti biografi hanno ingenuamente sostenuto –,[30] bensì di un continuo impegno per conciliare poesia e obblighi feudali. Oltre alle due attività menzionate, egli si dedicò alla caccia, una distrazione assai frequentata dalla nobiltà di quell'epoca.[31]

Connesso al tema della sedentarietà è quello della malattia (in quanto si credeva che l'isolamento di Erasmo fosse dovuto alle sue precarie condizioni di salute), da lui sofferta e di cui spesso si lamentava nei suoi scritti. Della podagra, che rallentò altresì i suoi continui ed estenuanti sforzi letterari, troviamo infatti notizia in alcune opere, come ad esempio nel capitolo *A Cesare di Valvasone suo nipote (In difesa della poesia)* ai versi 253-255 – «certo a me fora poco meno ch'agra / la vita stessa, se le dolci Muse / non m'aiutasser ne la mia podagra»[32] –, nel sonetto intitolato *L'autore sopra la sua infermità de le podagre* (*Rim.* 67), nella *Dedicatoria* che precede il poema dell'*Angeleida* («la persona che a pena sostento, tutta

---

[28] Per una panoramica d'insieme sugli spostamenti a Venezia dello scrittore friulano, cfr. nuovamente la *Cronologia* in F. Colussi, *Erasmo di Valvasone: appunti per una biografia (cronologia, epistolario, testamento)*, in *Erasmo di Valvasone (1528-1593) e il suo tempo*, cit., pp. 208-241.

[29] Frequenti furono infatti le controversie giudiziarie, a cui vanno aggiunte le numerose incombenze quotidiane derivanti dall'amministrazione dei propri beni. Citiamo la sentenza arbitraria del 1575 tra gli abitanti di Valvasone e di Saletto (per ulteriori casi, cfr. F. Colussi, *Erasmo di Valvasone: appunti per una biografia (cronologia, epistolario, testamento)*, in *Erasmo di Valvasone (1528-1593) e il suo tempo*, cit., pp. 203-204; quanto all'episodio del 1550 che vide Erasmo coinvolto in una rissa a Portogruaro, si veda P. C. Begotti, *Erasmo e il feudo di Valvasone* in *Erasmo di Valvasone (1528-1593) e il suo tempo*, cit., pp. 119-125).

[30] In breve soltanto alcuni esempi, che replicano la leggenda della clausura del poeta nella dimora di Valvasone: «quasi sempre ritirato nel suo Castello di Valvasone, da cui di rado partiva […]. In questo suo ritiro adunque si stette il nostro Erasmo quasi sempre applicato alle Lettere» (G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. II, pp. 385 e 386); «egli non si partì mai per lungo tempo dalla sua Valvasone; da questo ritiro ove con gli studi alimentò la feconda e poetica fantasia» (F. Fattorello, *Erasmo da Valvasone*, cit., p. 8); «Dal suo paese risulta ch'egli si sia mosso appena un paio di volte […] quietamente invecchiato nel suo ritiro» (G. Marchetti, *Erasmo di Valvason (1523-1593)*, in ID., *Il Friuli: uomini e tempi*, Udine, Camera di Commercio Industria e Agricoltura, 1959, pp. 284-291, a p. 286); menò «vita ritiratissima e dedicata principalmente allo studio, nel suo avito castello di Valvasone» (V. Cremona, *Erasmo da Valvasone poeta e traduttore: saggio critico-monografico*, cit., p. 11).

[31] Secondo Fattorello, egli si dedicò alla pratica della caccia in età giovanile (cfr. F. Fattorello, *Erasmo da Valvasone*, cit., p. 8).

[32] E. di Valvasone, *Le rime*, cit., pp. 166-179, a p. 175.

podagrosa e cagionevole»[33]), nel *Della caccia* («Che dirò de la tosse, e de le dure / podagre, e d'altre infermità letali?»[34]), ma anche in alcuni luoghi delle sue lettere.[35] È pur vero, come giustamente già osservava Joppi, che la malattia «non lo impediva dallo studio e dalla corrispondenza con tanti amici che la sua bontà, il suo retto giudizio ed il sapere gli aveva procurati»[36].

Erasmo si spense nel 1593, tre anni dopo aver dato alle stampe l'*Angeleida*. Sulle circostanze della scomparsa restano però molti interrogativi, anche se non si esclude che essa possa essere stata provocata proprio dalla podagra.

Sul luogo in cui il poeta fu colto dalla morte, gli studiosi sono di pareri discordanti: alcuni propendono per il paese natio, altri invece per Mantova, influenzati verosimilmente dalle discutibili notizie presenti nel sottostante brano di Joppi, che a loro volta si rifanno alla trascrizione di una nota del fratello Antonio tratta da una memoria su Erasmo del notaio valvasonese Antonio Nicoletti.[37]

> Dimorava egli si può dire continuamente nel suo castello di Valvasone, finché pressato da gentile sollecitazione di Vincenzo Gonzaga Duca di Mantova, recossi nel 1592 presso quella splendida corte, soggiorno ambito dai letterati più illustri d'Italia. La sua dimora a Mantova fu breve, poiché *colto da repentino morbo*, colà moriva nei primi giorni del Novembre del 1593 ed ivi riposa il suo corpo in qualche chiesa ignorata senza alcuna memoria dei suoi meriti e delle sue virtù.[38]

Erasmo avrebbe quindi raggiunto la città nel 1592 e sarebbe rimasto presso la corte del duca Vincenzo Gonzaga sino alla dipartita. Sulla base di queste informazioni alcuni studiosi (ad esempio Fattorello, Marchetti e, ancora di recente, Cerboni Baiardi, Bettin e Cervigni) appoggiarono l'ipotesi di una morte mantovana, confidando nelle parole di Joppi, in realtà poco attendibili, in quanto nella nota del fratello Antonio non sono

---

[33] *Ded.* § [19].

[34] *Cacc.* II, 124, 1-2.

[35] Per esempio nelle lettere numero 17 e 19, in F. Colussi, *Erasmo di Valvasone: appunti per una biografia (cronologia, epistolario, testamento)*, in *Erasmo di Valvasone (1528-1593) e il suo tempo*, cit., pp. 259-260.

[36] V. Joppi, *Erasmo di Valvasone*, cit., p. 11.

[37] La trascrizione della memoria di Antonio Nicoletti e quella della nota di Antonio Joppi si possono leggere, rispettivamente, in M. G. B. Altan, *Il casato nobile dei signori conti di Valvasone* e in F. Colussi, *Erasmo di Valvasone: appunti per una biografia (cronologia, epistolario, testamento)*, in *Erasmo di Valvasone (1528-1593) e il suo tempo*, cit., pp. 114-118 e 205-206. Sull'inaffidabilità pure del Nicoletti in altri scritti, cfr. F. Colussi, *Il miracolo eucaristico di Gruaro-Valvasone: indagine storico-documentaria*, in *Il miracolo eucaristico di Gruaro-Valvasone*, a cura di ID., Pordenone, Parrocchie di Gruaro e Valvasone, 1994, pp. 17-51, a pp. 18-21; E. Marin, *La "sacra tovaglia" di Valvasone in un documento del 1440*, in *Voleson. 90. Congrès*, (Voleson, ai 29 di Setembar dal 2013), a cura di P. C. Begotti e P. Pastres, Udine, Società filologica friulana, 2013, pp. 81-86, a p. 81.

[38] V. Joppi, *Erasmo di Valvasone*, cit., p. 11. Come opportunamente rimarca Colussi, Joppi si contraddice in un suo altro scritto (ora depositato nel *Fondo Joppi*): Erasmo «morì nel suo castello di Valvasone dell'anno 1593» (F. Colussi, *Erasmo di Valvasone: appunti per una biografia (cronologia, epistolario, testamento)*, in *Erasmo di Valvasone (1528-1593) e il suo tempo*, cit., p. 204).

menzionate né la data del viaggio a Mantova né la causa della morte, presenti invece nel brano *supra* riportato. Come ha dimostrato Colussi, mancano a favore del soggiorno mantovano chiare testimonianze scritte: negli archivi della città non vi è nulla che avvalori tale supposizione, tanto più che nemmeno il Liruti si pronunciò in merito e il Foffano sollevò qualche perplessità.[39] Anzi esistono piuttosto documenti che attestano la presenza del poeta a Valvasone, fino a pochi mesi prima della scomparsa.[40] Nonostante ciò, è pur vero che è assente l'epigrafe di Erasmo nella chiesa del suo paese (denunciata fin verso il 1760), per la quale egli aveva espresso precise disposizioni nel testamento:

> quando piacerà al Signor Dio chiamar l'anima mia a sé da questo corpo afflitto da lunghe indisposizioni voglio et così comando esser seppellito nella chiesa del Sacratissimo Corpo di Christo di questo loco di Valvason nel cimiterio de' miei maggiori ordinando che sopra esso cimiterio nel muro della detta chiesa sia affissa una pietra viva con un epitafio da esser composto da persona letterata che faccia menzion del mio nome et condizion et profession mia nella qual pietra non si spenda però più di dieci ducati della qual spesa aggrava la mia facoltà.[41]

Ciò farebbe quindi pensare che il suo corpo si trovasse altrove, a Mantova, se non fosse però per un'ulteriore prova documentaria: la richiesta nel testamento della vedova Trevisan (spentasi a Valvasone nel 1607) di essere seppellita col marito, nella chiesa di Valvasone. Sebbene persistano tuttora dei dubbi, l'unico (e debole) argomento che comprovi la vicenda mantovana è la mancanza dell'epigrafe,[42] un elemento poco risolutivo, in quanto, considerate le parole testamentarie della consorte, non si può escludere a priori che la volontà del poeta non fosse stata accolta. Per tali motivi, riteniamo che la prima ipotesi – formulata e verificata da Colussi – sia quella più credibile: il nostro scrittore sarebbe pertanto morto probabilmente a Valvasone.

Dalle notizie biografiche restituite in queste pagine è emersa un'immagine dell'uomo friulano assai diversa da quella che nel corso dei secoli si è andata cristallizzando: non quindi una vita "incolore" e spesa nella solitudine («in un ambiente

---

[39] Sebbene egli menzioni l'episodio mantovano, dichiara che «sopra quest'ultimo periodo della vita del Valvasone fece invano ricerche per mio conto nell'archivio di Stato in Mantova il defunto direttore di esso, dott. G. Bertolotti», in F. Foffano, *Erasmo da Valvasone (appunti su la vita e le opere)*, cit., p. 91.

[40] Vedi la *Cronologia*, alla data 1593 in F. Colussi, *Erasmo di Valvasone: appunti per una biografia (cronologia, epistolario, testamento)*, in *Erasmo di Valvasone (1528-1593) e il suo tempo*, cit., pp. 238-239.

[41] Ivi, p. 266.

[42] A tale proposito Favaro aggiunge che le fitte relazioni con l'ambiente lombardo, instaurate in modo particolare negli ultimi anni di vita del Valvasone, confermerebbero l'ipotesi della morte del poeta a Mantova. Ci pare però che ciò sia poco convincente, specialmente alla luce delle probanti argomentazioni di Colussi. Cfr. M. Favaro, *Su alcuni componimenti sconosciuti di Erasmo da Valvasone*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», VIII, 1-2, 2005, pp. 207-230, a pp. 223-224.

così isolato e stagnante»[43]), ma ricca di stimoli e di contatti che trovano il loro più compiuto riflesso nel suo variegato percorso letterario di poeta, scrittore e traduttore.

1.2 Percorso letterario e peculiarità stilistiche

> Intorno all'importanza ed ai pregi degli scritti di Erasmo da Valvasone, i giudizi sono alquanto vaghi ed incerti. […] il che proviene, senza dubbio, dalla mancanza di uno studio largo e compiuto intorno all'opera del fecondo letterato friulano.[44]

Le prime righe del contributo di Foffano lamentavano la vaghezza e l'incertezza dei giudizi critici, oltre che biografici – come abbiamo mostrato nel capitolo precedente –, «intorno all'opera del fecondo letterato friulano», diretta conseguenza della mancanza di studi seri e approfonditi sugli scritti del medesimo; una mancanza, questa, che a tutt'oggi non si è colmata, dopo oltre un secolo dal brano preso qui in esame.

Infatti, nonostante la ricca e varia esperienza letteraria del Valvasone e i riconoscimenti in onore dell'illustre poeta friulano, le numerose promesse – già formulate attorno agli inizi del Settecento[45] – di una raccolta completa delle sue opere non sono state, per il momento, ancora mantenute. Si contano attualmente soltanto due volumi, pubblicati recentemente, che studiano la sua produzione: un'edizione moderna, e corredata di alcune brevi note, delle poesie edite – *Le rime* (1993) –, curata da Giorgio Cerboni Baiardi e comprendente quasi l'intero *corpus* di liriche del rimatore (più di un centinaio)[46] e l'edizione commentata dell'*Angeleida* del 2005 di Luciana Borsetto.[47] Segnaliamo anche la scelta di nove episodi (i più meritevoli, secondo il curatore Gianfranco D'Aronco) tratti dal *Della caccia*, edita nel 1961.[48] Per il resto, al di là degli esigui contributi critici in merito ai diversi scritti dell'autore, possiamo unicamente fare affidamento sulle *editiones principes* e sulle ristampe delle opere erasmiane.[49]

---

[43] G. Marchetti, *Erasmo di Valvason (1523-1593)*, cit., p. 284.

[44] F. Foffano, *Erasmo da Valvasone (appunti su la vita e le opere)*, cit., p. 87.

[45] Per esempio dal conte Lodovico Valvasone (1739-1816), il quale meditava un'edizione delle opere già edite con aggiunte di manoscritti oggi perduti. Tra i precedenti tentativi segnaliamo soltanto quelli di Luisa Bergalli (1703-1779, moglie di Gaspare Gozzi) e di Apostolo Zeno (1668-1750). Per maggiori notizie, cfr. F. Foffano, *Erasmo da Valvasone (appunti su la vita e le opere)*, cit., pp. 87-89; V. Cremona, *Erasmo da Valvasone poeta e traduttore: saggio critico-monografico*, cit., pp. 12-13; *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei Friulani. 2. L'età veneta*, vol. III, cit., pp. 2566-2567. Indispensabile è inoltre rifarsi al fondamentale studio (dal titolo però fuorviante) di C. Magno, *Per la biografia di Erasmo da Valvasone*, in «Pensiero italiano», VII, 25, 1893, pp. 51-55.

[46] E. di Valvasone, *Le rime*, cit.

[47] E. di Valvasone, *Angeleida*, a cura di L. Borsetto, cit.

[48] E. di Valvason, *La caccia*, a cura di G. D'Aronco, Udine, Del Bianco, 1961.

[49] Menzioniamo inoltre la presenza di alcuni manoscritti di Erasmo di Valvasone presso, ad esempio, l'Archivio Frangipane di Ioannis (Udine), la Biblioteca Comunale "A. Saffi" di Forlì, la Biblioteca

Da un esame particolareggiato del suo percorso letterario, si noterà come il nostro poeta vanti una considerevole e diversificata produzione, in prosa e in versi, in una successione "al rialzo": Erasmo di Valvasone ha infatti sperimentato svariati «generi letterari sempre più 'alti' e religiosamente impegnati.» La sua, come sottolinea puntualmente Norbedo, è in effetti:

> una progressione amplificativa quasi 'al rialzo' – dalle prove liriche al poema cavalleresco, alle traduzioni di epica e tragedia, per infine cimentarsi in creazioni originali di natura epico-religiosa, eroica e sacra – nella sperimentazione di generi letterari sempre più 'alti' e religiosamente impegnati.[50]

Egli raggiunse pertanto l'apice della notorietà soltanto al limitare dell'esperienza biografica: le produzioni dei primi anni, fin verso gli inizi degli anni Ottanta, non gli diedero la sperata «fama duratura»[51]. Le liriche di occasione erano sì numerose ed eterogenee per tematica, ma sparse – fin dagli anni Sessanta – in varie miscellanee e rendevano quindi poco conto del valore artistico di esse. La *Thebaide* (1570), una traduzione del poema epico in latino di Stazio, non ebbe alcuna ristampa e fu ampiamente criticata, anzitutto perché poco fedele all'originale. L'opera cavalleresca *I quattro primi canti del Lancilotto* rimase parzialmente inedita, in quanto nel 1580 ne furono pubblicati quattro canti. Solo sul finire degli anni Ottanta due nuove pubblicazioni, il poemetto sacro, più volte ristampato con altre opere dello stesso genere, le *Lagrime di S. Maria Maddalena* (1586), e una seconda traduzione, questa volta di una tragedia e dal greco, quella dell'*Elettra* di Sofocle (1588), raccolsero maggiori consensi. In quegli anni, difatti, il Valvasone veniva «celebrato per ingegno raro, anzi singolare»[52] e, in secoli successivi, considerato «un fiore del friulano Parnaso»[53]. Sulla scorta di queste due nuove e incoraggianti esperienze letterarie – le *Lagrime di S. Maria Maddalena* e la traduzione dell'*Elettra* –, accompagnate da numerose lodi di illustri scrittori dell'epoca,[54] egli diede

---

Governativa dei Gerosolimitani di Napoli e nel citato *Fondo Joppi*. Al riguardo si vedano R. Norbedo, *Appunti su un'edizione dell'*Angeleida *di Erasmo di Valvasone*, in «Lettere italiane», 40/1, 2008, pp. 102-115; E. di Valvasone, *Le rime*, cit., p. 372.

[50] Ivi, p. 106.

[51] F. Foffano, *Erasmo da Valvasone (appunti su la vita e le opere)*, cit., p. 111.

[52] Dalla lettera dedicatoria di Giacomo Vincenti a Orazio Guarguante in *Le Lagrime di s. Pietro del signor Lvigi Tansillo, con le Lagrime della Maddalena, del signor Erasmo da Valuassone, di nuouo ristampate, et agiuntoui l'Eccellenze della gloriosa Uergine Maria, del s. Horatio Guarguante da Soncino*, Uenetia, Giacomo Uincenti, 1589, c. [2*v*].

[53] Dalla lettera dell'editore ai lettori in *Le Lacrime della Maddalena di Erasmo da Valvasone*, Udine, Tip. Murero, 1838, p. 3.

[54] Basti citare il componimento (*Rim.* 13a) di Benedetto Guidi in lode del «signor Erasmo di Valvason, gentiluomo nobilissimo per antico splendore de' suoi, ma molto più nobile per propria virtù, di grandezza d'animo e di liberalità regia, et oltre a ciò d'elevato ingegno e poeta toscano dolcissimo e candidissimo», in

finalmente alle stampe nel 1590 il suo scritto forse più ambizioso: l'*Angeleida*, un poema sacro dal forte carattere epico-cavalleresco, in cui convivono l'argomento biblico, quello encomiastico e quello politico. Chiude il cerchio delle sperimentazioni valvasoniane, in linea con i gusti letterari dell'epoca, l'opera didascalica *Della caccia* (1591).
L'*Angeleida* e la *Caccia* sono i due testi maggiori del poeta, sia per ampiezza sia per valore letterario. Difatti, come scrisse già Flamini, Erasmo «[…] fondò la sua reputazione» con le *Lagrime* «che gli fu subito dopo confermata, per l'*Angeleida* e per la *Caccia*.»[55]

Insieme alle principali opere elencate, altre, seppur brevi o inedite, mostrano la volontà dello scrittore di sperimentare continuamente nuovi generi letterari o di affrontare stimolanti questioni letterarie preparatorie ai suoi poemi più noti, per inserirsi nella più ampia e complessa problematica critico-letteraria di quel tempo. A titolo esemplificativo ricordiamo il capitolo indirizzato *A Cesare di Valvasone suo nipote (In difesa della poesia)*, nel quale il Valvasone tratta alcuni punti cruciali di poetica, indispensabili per la piena comprensione delle pagine della *Dedicatoria*, anteposte all'*Angeleida*. Va tenuto inoltre in debita considerazione che tale ragionamento si allinea alle discussioni teoriche sulla poesia, sorte nel delicato contesto culturale della Riforma Cattolica. È lecito pertanto supporre che le riflessioni presenti ne *In difesa della poesia* siano state – insieme alla frequentazione del genere cavalleresco con il *Lancilotto* e di quello sacro con le *Lagrime* e la *Giudith* – un importante punto di partenza per la composizione dell'*Angeleida*.[56]

Componimenti lirici

«[…] La costante e ferma fedeltà alla poesia vagheggiata e coltivata […], con tenace e virtuosa ambizione»[57] per tutto il corso della vita diede a Erasmo di Valvasone la sperata consacrazione pubblica soltanto in tarda età. Come abbiamo evidenziato, la sua notorietà non è da ricondursi agli sforzi lirici, però alcuni componimenti – in origine disseminati e ora, talvolta, andati verosimilmente perduti –[58] gli avevano dato fin dagli anni Sessanta

---

particolare «'l divino / vostro valore, e rime alte e leggiadre» (vv. 12-13), o il sonetto – *Vili al secol moderno, antichi danni* – dell'Uranico Camillo Camilli per l'*Elettra* (in E. di Valvasone, *Le rime*, cit., pp. 251-252).

[55] F. Flamini, *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, cit., p. 439.

[56] Per una panoramica delle opere di Erasmo di Valvasone, cfr. l'*Appendice 1* (del presente lavoro).

[57] E. di Valvasone, *Le rime*, cit., p. IX.

[58] Come già lamentavano Liruti e Foffano, a cui pure rimandiamo per l'elenco di componimenti valvasoniani (G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. II, pp. 395-398; F. Foffano, *Erasmo da Valvasone (appunti su la vita e le opere)*, cit., pp. 92-98). Di tema e carattere vario, le poesie si trovano ora riunite e commentate, come abbiamo detto, nel volume E. di Valvasone, *Le rime*, cit. da integrare con M. Favaro, *Su alcuni componimenti sconosciuti di Erasmo da Valvasone*, cit. Per ulteriori e puntuali considerazioni sulla lirica erasmiana, si vedano S. Ritrovato, *«… per raccor senza pro vani ligustri». Il "post-petrarchismo" di Erasmo di Valvasone*, cit., pp. 265-279 e *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, cit., pp. 474-482. Secondo Cremona, il Valvasone scrisse alcune liriche in latino, ma su tale

qualche riconoscimento. La prima pubblicazione, nella quale trova spazio il nome di Erasmo, si intitola *Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori, in morte della signora Irene delle signore di Spilimbergo* e fu edita da Dionigi Atanagi nel 1561.[59] In tale raccolta, in onore della poetessa Irene di Spilimbergo prematuramente scomparsa nel 1559,[60] si possono leggere tre sonetti valvasoniani, nei quali si rinvengono echi petrarcheschi e motivi mitologici.[61] Già l'*incipit* della prima poesia accoglie memorie del rimatore di Laura, come si nota dal sottostante confronto:

de' miei dolci pensier', *mentre a Dio piacque*; (*RVF* 37, 36)	Poté Irene gentil, *mentre a Dio piacque*, (*Rim.* 1, 1)
che tenne gli occhi mei *mentr'al ciel piacque* (*RVF* 320, 3)	

Il secondo emistichio erasmiano riprende due versi del Petrarca: il primo alla lettera (dalle cosiddette *Rime in vita di Laura*), mentre il secondo con una leggera variazione (dalle *Rime in morte*). Oltre a questa evidente reminiscenza, è bene indicare che il poeta friulano ripropone le medesime parole-rima del modello, secondo la seguente successione:

piacque : spiacque : acque (*RVF* 37, 36, 40 e 41)	~	*piacque : compiacque : acque* (*Rim.* 1, 1, 4 e 5)
acque : giacque (*RVF* 320, 6 e 7)	~	*acque : giacque* (*Rim.* 1, 5 e 8)

Il terzo e ultimo componimento in onore della giovane poetessa inizia con due versi che rinviano agli episodi mitologici di due madri, l'Aurora e Tetide, ossia: «se 'l lacero figliuol pianse l'Aurora, / se il pianto bagnò Tetide il figlio, […] noiar pò forse cotai numi ancora»[62]. Nel primo caso Memnone («'l lacero figliuol»), figlio di Eos (l'Aurora) e di

---

questione, del tutto opinabile, preferiamo rimandare a V. Cremona, *Erasmo da Valvasone poeta e traduttore: saggio critico-monografico*, cit., pp. 25-27.

[59] *Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori, in morte della signora Irene delle signore di Spilimbergo [...]*, Venezia, Domenico et Gio. Battista Guerra, 1561. Su Dionigi Atanagi, si leggano le notizie biobibliografiche contenute nel cap. 1.3 del presente lavoro.

[60] Irene di Spilimbergo (1538-1559) fu pittrice e letterata. È specialmente con la divulgazione della sua biografia (*Vita della Signora Irene*), inclusa all'inizio della raccolta di *Rime* in sua morte e attribuita all'Atanagi, che divenne figura nota. Cfr. *Vita della Signora Irene*, in *Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori, in morte della signora Irene delle signore di Spilimbergo*, cit. (17 pagine non numerate) e la voce a cura di P. Casadio in *Dizionario biografico dei Friulani. Nuovo Liruti on-line*, *ad vocem*.

[61] E. di Valvasone, *Le rime*, cit., pp. 7-9 e 185-186. Sul motivo amoroso, modellato sul Petrarca, si consideri la breve analisi del madrigale inedito *A Laura* (scoperto da Favaro presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia), in M. Favaro, *Su alcuni componimenti sconosciuti di Erasmo da Valvasone*, cit., pp. 224-225.

[62] *Rim.* 3, 1-2 e 4.

Titone, fu ucciso da Achille e le sue ceneri furono poi trasformate in stormi di uccelli. Come l'Aurora *pianse* il figlio morto, a sua volta Tetide bagna con le lacrime il cadavere del figlio (Achille). Il *planctus* di queste due madri esemplifica il paragonabile, ma ancor più grande, dolore provato dal mondo per la grave perdita di Irene («'l mondo anco si duole»[63]).

Seppur con pochi componimenti, la partecipazione alla miscellanea di rime in morte di Irene di Spilimbergo diede al già maturo poeta friulano «un'apertura di credito» e un «autorevole riconoscimento»[64], in modo particolare, su scala nazionale. L'Atanagi lo volle assieme a numerosi (oltre un centinaio) e, spesso, illustri scrittori del tempo, quali ad esempio Bernardo e Torquato Tasso, Ludovico Dolce, Vitale Papazzoni, Luigi Tansillo, Federico Frangipane, segno evidente di un certo apprezzamento nei suoi confronti.

Alcuni anni dopo, nel 1565, l'Atanagi pubblicò dieci sonetti di Erasmo in *De le rime di diversi nobili poeti toscani*.[65] Tra i presenti nella raccolta ci sono ancora celebri rimatori come Michelangelo Buonarroti, Sperone Speroni, Giulio Camillo Delminio e altri, forse meno noti, legati all'ambiente di frequentazione del valvasonese come Cesare Pavesi, Giovanni Battista Amalteo, Giovan Mario Verdizzotti, ecc. Questa nuova opportunità diede un quadro d'insieme più completo della produzione erasmiana che va oltre la rievocazione di singoli motivi petrarcheschi o mitologici. Troviamo ad esempio il sonetto *Gli occhi, ch'al sol toglion l'onore; il crine* (*Rim.* 4), in cui si espongono le bellezze e le virtù di Isabella di Spilimbergo, sorella di Irene, secondo un petrarchismo – come sottolinea Cerboni Baiardi – rifunzionalizzato in chiave manierista o, in altre parole, secondo «una lirica amorosa d'alto e mondanissimo *standard* manieristico».[66] Segno di una sorta di

---

[63] *Rim.* 3, 11.

[64] E. di Valvasone, *Le rime*, cit., p. XIV.

[65] *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi, libro secondo,* Venezia, Lodovico Avanzo, 1565. I dieci componimenti erasmiani corrispondono alle *Rime* 4-13, in E. di Valvasone, *Le rime*, cit.

[66] Ivi, p. XIV. In aggiunta alle poche indicazioni presenti nel cap. 1.3 del presente lavoro e senza entrare nei dettagli del discorso (che si prefigurerebbe di tutto apprezzabile interesse, ma distante dalla direzione da noi intrapresa), segnaliamo che la critica letteraria non è unanime nel scegliere il modello di poesia adottato dal Valvasone. C'è chi propende per una lirica di chiara derivazione petrarchesca: «le rime d'occasione […] rappresentano l'obbligatorio tributo dell'autore all'intramontabile petrarchismo italiano» (G. Marchetti, *Erasmo di Valvason (1523-1593)*, cit., p. 290); chi invece crede che l'esempio del Petrarca sia ormai sorpassato: «affievolita se non scomparsa l'egemonia del modello petrarchesco-bembesco» (*Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei Friulani. 2. L'età veneta*, vol. III, cit., p. 2558). Per la questione si veda, oltre all'*Introduzione* in E. di Valvasone, *Le rime*, cit., pp. IX-XVIII, specialmente S. Ritrovato *«… per raccor senza pro vani ligustri». Il "post-petrarchismo" di Erasmo di Valvasone*, cit., pp. 265-279. Per un quadro sul petrarchismo italiano, rimandiamo almeno a *Prospettive del petrarchismo italiano* in *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, cit., pp. 16-29 e, su quello specifico veneziano, a M. Bianco, *Petrarchismo e filologia nel secondo Cinquecento veneziano,* in *Le forme della tradizione lirica*, Padova, Il Poligrafo, 2012, pp. 61-86; mentre per il concetto di manierismo, cfr. E. Raimondi, *Per la nozione di Manierismo letterario*, in *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 219-251 e, nel particolare contesto veneziano, E. Taddeo, *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1974, in aggiunta a F. Erspamer, *Petrarchismo e manierismo nella*

renovatio poetica, complice il vivace ambiente letterario veneto sorto intorno a Domenico Venier – modello di riferimento anche per quest'ultimo componimento –,[67] è l'indicazione dell'argomento da parte del rimatore: «sopra una immascherata de la signora Isabella di Spilimbergo, donzella bella e virtuosa, e degna sorella de la famosissima Irene, ne la stagion del verno mentre che la terra era tutta coperta di neve». Oppure abbiamo *Fisso in voi col pensiero io ho talora* (*Rim.* 6), in cui il poeta canta, come nel sonetto precedente della raccolta (*Par pregio di beltà non ebbe quella*), le bellezze della sua donna, ma richiamandosi a personaggi mitologici. Nella quinta poesia, la donna supera in bellezza Didone, Medea o Circe e, in quella successiva, la voce autoriale si esprime perfino con: «o nessuna altra vi somiglia, / unica al mondo donna, o sol l'Aurora.»[68] In quest'ultima rima ricompare peraltro la medesima dea dell'ultimo sonetto in onore di Irene di Spilimbergo, questa volta però non più in qualità di madre, bensì di amante. Secondo la tradizione mitologica, infatti, ella si sarebbe invaghita del giovane mortale Cefalo e, in un primo momento, lo avrebbe spinto a tradire la moglie, ma poi l'uomo finì per ricongiursi alla propria sposa. Con tale paragone, ed è il poeta stesso a evidenziarlo negli ultimi sei versi, si intende stabilire uno scarto tra la dea e la donna terrena oggetto del componimento. A differenza dell'Aurora («di voi per contrario») che non riuscì a trattenere l'amante in cielo, «ogni spirto divin» accetterebbe invece «d'abitar vosco il terreno»[69], ovverosia di stare in terra con la donna (con "voi").

Nel contesto del mito dell'Aurora è bene rimarcare un significativo modello, al quale il Valvasone volse probabilmente gli occhi per scrivere questa poesia (ma forse anche altre).[70] Non soltanto, come si riscontra dall'intero *corpus* erasmiano, Torquato Tasso ebbe un ruolo decisivo nella maturazione poetica (in ispecie epica) del friulano, bensì pure Bernardo. Il padre dell'autore della *Gerusalemme*, così aderente nel suo percorso letterario alla classicità greco-romana – se pensiamo soprattutto alle sue *Rime* –, scrisse l'ode *A l'Aurora*, in cui compare il medesimo episodio presente nei due sonetti erasmiani (nn 3 e

---

lirica del secondo Cinquecento, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento*, vol. IV/1, a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1983, pp. 189-222.

[67] Sul Venier, e sempre nel contesto delle maniere cinquecentesche, si leggano E. Taddeo, *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, cit., pp. 39-65 e F. Erspamer, *Petrarchismo e manierismo nella lirica del secondo Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento*, vol. IV/1, cit., pp. 192-200, in particolare le pp. 196-197, in cui si rende conto del nostro poeta.

[68] *Rim.* 6, 7-8.

[69] *Rim.* 6, rispettivamente vv. 12, 13 e 14.

[70] Ricorrente nella lirica cinquecentesca è il motivo dell'invocazione al sonno, sollevata dal Valvasone in *Rim.* 68 (*Dove ti stai così lontano, o sonno*) e già presente in Bernardo, ad esempio, nei componimenti *Al Sonno* (*Libro Primo*, CXLIII) e *Al Dio del Sonno* (*Libro Quarto*, XXXV), in B. Tasso, *Rime*, voll. I e II, a cura di D. Chiodo e V. Martignone, Torino, Res, 1995, rispettivamente pp. 119 e 31.

6). Seppur dal confronto di tali testi non si possano rintracciare chiare occorrenze intertestuali,[71] l'uso di questa come di altre memorie mitologiche (sia greche sia romane) si pone come linea guida nel profilo letterario di entrambi gli scrittori.[72] Infatti, nella lettera dedicatoria al Duca di Savoia che apre la sezione di *Inni et Ode* – inaugurata proprio da *A l'Aurora* –, Bernardo dichiara:

> queste mie ode et inni fatti *ad imitazione de' buoni poeti Greci e Latini*, non quanto al verso, il quale in questa nostra italiana favella è impossibile d'imitare, ma ne l'invenzione, ne l'ordine e ne le figure del parlare […].[73]

Dal repertorio lirico del poeta friulano possiamo, ad esempio, citare la *Rim.* 25 (*Rimirò Marte da sublime monte*), nella quale compare un dio romano, Marte, oppure la numero 8 (*Se de la Tana, d'uom crudele sposa*), modellata sul *Carmine* III, X di Orazio, uno scrittore classico di cui Bernardo seguì ampiamente le orme.[74]

L'aderenza alla classicità greco-romana costituisce fin dagli anni Sessanta una chiara direzione di ricerca perseguita dall'autore dell'*Angeleida* nelle *Rime*, ma anche – come vedremo nel prosieguo del capitolo – in altre opere erasmiane. D'altronde, non va dimenticato che nel periodo rinascimentale il ricorso a moduli tematici o retorico-formali della tradizione classica – specialmente ad autori latini, da Virgilio a Orazio – era oramai divenuta una prerogativa ricorrente nella lirica di molti scrittori e, intrecciandosi talvolta al petrarchismo, sfociò in una varietà di modalità espressive. A tale proposito basti pensare ai centri nevralgici della produzione poetica cinquecentesca, quali la Roma farnesiana (con il suo spiccato classicismo), Firenze (con gli esemplari esercizi petrarchistici del Bronzino

---

[71] Si badi però al verso «manda da l'oceano il giorno fora» (*Rim.* 6, 4), che riecheggia debolmente «del lucido oriente uscendo fuori» (Ode I - *A l'Aurora*, v. 56). Per l'intera poesia, si veda B. Tasso, *Rime*, vol. II, cit., pp. 249-252, presente pure al numero CXXV del *Libro Primo* in ivi, vol. I, pp. 102-105.

[72] Per alcuni studi sulla lirica di Bernardo, cfr. G. Cerboni Baiardi, *La lirica di Bernardo Tasso*, Urbino, Argalia, 1966; R. Cremante, *Appunti sulle rime di Bernardo Tasso*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di S. Albonico et al., Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1996, pp. 393-407; G. Ferroni, *Come leggere «I tre libri degli Amori» di Bernardo Tasso (1534-1537)*, in *Quaderno di italianistica 2011*, a cura di S. Albonico e A. Di Dio, con la collaborazione di M. Fuchs, Pisa, ETS, 2011, pp. 99-144.

[73] B. Tasso, *Rime*, vol. II, cit., p. 247. Si noti anche l'*incipit* della lettera dedicatoria *Al Prencipe di Salerno suo Signore*, premessa alle *Rime*: «porto fermissima opinione, illustrissimo Signor mio, che la novità de' miei versi […] moverà molti a vituperarli: e di questa novella tela altri le fila, altri la testura biasimerà, parendoli forse mal convenirsi alla lingua volgare, posto da canto le Muse toscane, *alle greche et alle latine* accostarsi, e quelle oltre il loro costume in varie e strane maniere di rime, inni, ode, egloghe e selve, quasi per viva forza costringer a favellare» (ivi, vol. I, p. 5).

[74] Anche se il discorso meriterebbe ben altro spazio e approfondimento, basti segnalare che, nel contesto veneto di tardo Cinquecento (inciso in modo non del tutto trascurabile nel percorso letterario valvasoniano), Celio Magno (1536-1602) – forse il massimo poeta di tale periodo – accolse nelle sue rime il modello oraziano, mirando altresì a infondere nei lettori – proprio come il poeta latino – insegnamenti morali. Notizie sul Magno si trovano in F. Erspamer, *Petrarchismo e manierismo nella lirica del secondo Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento*, vol. IV/1, cit., pp. 215-222; E. Taddeo, *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, cit. (specialmente capp. VI-VII).

e del Varchi), Napoli e, soprattutto, Venezia (con il loro petrarchismo dalle risonanze manieristiche).[75]

Il micro-canzoniere *Al serenissimo don Giovanni d'Austria, generale della Santa Lega: sonetti, & canzoni dell'illustre sig. Erasmo di Valvasone, per l'espeditione contra Turchi, et per la vittoria ottenuta* vide riunite nel 1572 alcune liriche erasmiane attorno all'evento storico della battaglia di Lepanto (1571).[76] Sotto l'influsso di papa Pio V le potenze cristiane si unirono in una lega, la cosiddetta Lega Santa, a cui aderirono, contribuendovi in modo decisivo, la repubblica di Venezia e il regno di Spagna e si scontrarono con i Turchi. Il conflitto navale fu vinto dalla flotta cristiana, capitanata da don Giovanni d'Austria, facendo così indebolire la potenza ottomana sino ad allora considerata invincibile.
Lo sforzo valvasoniano vide la luce grazie all'intervento di Pietro di Strassoldo, il quale sollecitò lo scrittore friulano a pubblicare le poesie. Nella lettera dedicatoria a *Don Diego Gusman di Silva, consigliero et ambasciator della maestà catolica in Venetia*, in chiusura del volume, è Erasmo medesimo a confessare il debito di gratitudine verso lo Strassoldo.

> Non sapeva però con che mezzo dar fine a questo mio onesto desiderio, senza mostrar aperta prosonzione, quando il Signor Pietro di Strasoldo, mio onorato parente, et affezionatissimo servitore di V. S. Illustr. mi si offerse di far la scorta e mi spronò a dover secondo il mio disegno mandarle quanto avea composto et inanzi, e dopo la cristiana vittoria per sua Altezza con gran grido del mondo ottenuta.[77]

La breve raccolta contiene un sonetto e una canzone «per l'espedizione contra Turchi» (*Rim.* 21-22), un sonetto e una canzone «per la vittoria ottenuta» (*Rim.* 23-24) e due sonetti di riflessione storico-morale sul conflitto lepantino (*Rim.* 25-26), tutte liriche indirizzate all'eroe don Giovanni d'Austria e volte a esortare il generale della Santa Lega («il nobil campion»[78]) a intraprendere l'impresa o a esaltare la vittoria conseguita nel 1571.

---

[75] Per una prima e breve panoramica sulla lirica cinquecentesca, cfr. *La lirica* (cap. VII) in G. Alfano et al., *Il Rinascimento. Un'introduzione al Cinquecento letterario italiano*, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 192-224. Ulteriori informazioni (per esempio sui classicismi locali) si trovano in *Storia della letteratura italiana. Il primo Cinquecento*, vol. IV, diretta da E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 1996.

[76] *Al serenissimo don Giovanni d'Austria, generale della Santa Lega: sonetti, & canzoni dell'illustre sig. Erasmo di Valvasone, per l'espeditione contra Turchi, et per la vittoria ottenuta,* Venezia, Domenico et Gio. Battista Guerra, 1572. Sulla battaglia di Lepanto e sulla letteratura ispirata a tale evento, cfr. almeno C. Dionisotti, *Lepanto nella cultura italiana del tempo*, in «Lettere italiane», XXIII, 4, 1971, pp. 473-492; S. Mammana, *Lèpanto: rime per la vittoria sul Turco. Regesto (1571-1573) e studio critico*, Roma, Bulzoni, 2007; C. Gibellini, *L'immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana*, Venezia, Marsilio, 2008. Quanto al tema nel contesto dell'*Angeleida*, si veda il cap. 2.6 del presente lavoro.

[77] Lettera dedicatoria a *Don Diego Gusman di Silva, consigliero et ambasciator della maestà catolica in Venetia*, c. [9*r*] in *ibidem*.

[78] *Rim.* 22, 29.

Imprescindibili punti di riferimento per la rievocazione dell'episodio della battaglia di Lepanto sono le vicende della classicità. Al riguardo è bene citare la *Rim.* 22, nella quale il poeta incoraggia don Giovanni ad affrontare l'Impero ottomano, richiamandosi a memorabili gesta di eroi mitici, come si desume dal seguente brano.

> *Di molte teste* cassa
> fece l'Idra restar Ercole ardito,
> e per ciò *dopo sé tal fama lassa*; 50
> Giason *tra i tori e 'l gran serpente* crebbe.
> Sì magno eroe non debbe
> le vestigia fermar per camin trito;
> ma là 'v'altri riman spesso schernito,
> là dove ha 'l mondo men di vincer speme, 55
> così onorato seme
> deve a punto levar l'alma e l'ingegno:
> che, dove un giusto sdegno
> et un fermo valor la lancia mova,
> nulla del mondo appar difficil prova. 60
> (*Rim.* 22, 48-60)

Di Ercole viene evocata la seconda fatica che vide il personaggio mitologico romano sconfiggere l'Idra, mostro «di molte teste», mentre di Giasone – capo della spedizione degli Argonauti – vengono menzionate le imprese «tra i tori e 'l gran serpente». Quest'ultimo eroe (greco) affrontò difatti il «gran serpente», ovvero il drago che custodiva il vello d'oro, e domò i tori che sputavano fiamme. In merito a Ercole si aggiunge che di lui rimase poi il solo ricordo, ossia «dopo sé tal fama lassa»; un verso, questo, che filtra – seppur reso in positivo – il dantesco «fama di loro il mondo esser non lassa»[79].

Dopo aver elencato pure azioni militari di celebri figure storiche – quali Alessandro Magno e Caio Mario (cfr. vv. 61-75) –, l'autore del capitolo s'indirizza al capo della Santa Lega con la sottostante domanda:

> Ma che *cercando vò l'antique cose*,
> se 'l tuo gran genitor, *a' giorni nostri*, 85
> questi medesmi mostri,
> che sol perché non han più contra lui
> vengon sì audaci a nui,
> là tra' Pannoni al primo impeto spinti,
> fece lor imparar ad esser vinti? 90
> (*Rim.* 22, 84-90)

[79] *Inf.* III, 49. Su Ercole e le sue fatiche, rimandiamo nuovamente alle *Rim.* 43 e 82.

Erasmo si concentra su un ulteriore episodio, questa volta però cinquecentesco. Se nei versi precedenti del componimento egli era andato «cercando l'antique cose» – dei fatti antichi –, ora si propone di passare «a' giorni nostri» per restituire un avvenimento, a cui parteciparono il «gran genitor» di don Giovanni d'Austria (Carlo V) e «questi medesmi mostri» (i Turchi). Con tali parole egli allude all'assedio del 1529 in lontano territorio romano – la Pannonia (v. 89) –, che vide l'imperatore Carlo V coinvolto nello scontro per fermare l'avanzata ottomana verso l'Europa centrale ed evitare quindi l'occupazione della città di Vienna. Il conflitto si risolse con il fallimento dell'espansione turca.

Il trionfo di don Giovanni conseguito nel 1571 è, in realtà, il naturale risultato di un disegno provvidenziale in origine affidato al padre. Questi, infatti, le cui mire consistevano nel fondare un impero cristiano, abdicò nel 1556, rinunciando in questo modo a concludere il piano salvifico di lotta contro la potenza ottomana. Partecipando alla battaglia, e vincendola, l'eroe di Lepanto poté dunque completare il progetto iniziato dal padre e difendere la Cristianità dalla minaccia del nemico (vd. specialmente vv. 131-150).

Nel quadro dell'elogio erasmiano, sulle memorabili gesta del generale della Santa Lega, s'inserisce pure la canzone numero 24, che celebra l'impresa del figlio di Carlo V paragonandola a quella sostenuta da Tifi, il nocchiero della nave Argo. Si ripresenta così un mito classico, altresì materia delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio,[80] e che coinvolge nuovamente le vicende intorno a Giasone, un eroe introdotto – come abbiamo visto – con il componimento 22.

L'apertura di *Rim.* 24 (vv. 1-20) restituisce sinteticamente l'attraversata delle isole Simplegadi da parte di Giasone e degli Argonauti, conclusasi felicemente per merito di Tifi che «[…] si dice / aver salvato con pieghevol corso / la gran nave […]»; «[…] da l'audace / ingegno vinte del nocchier prudente, / l'una e l'altra Simplegade crudele».[81] Come il timoniere viene ricordato e lodato per il suo decisivo intervento e la sua fama «per tante etadi a noi perviene» (*infra*), allora non c'è ragione per cui non lo sia almeno parimenti (cfr. v. 24, *infra*) pure il «giovane ardito», don Giovanni d'Austria, che sconfisse in battaglia molti infedeli, cosicché «or il nome cristian sorge e respira»[82].

> Ma se fama et onor celebre e degno
> *per tante etadi a noi perviene*, e vale
> di Tifi alzar fin a le stelle il nome,

---

[80] Presente nella rassegna di vari eroi, Tifi è descritto in I, 105-114. Il suo intervento provvidenziale nell'attraversata delle Simplegadi è narrato soprattutto in II, 531-647.

[81] *Rim.* 24, 8-10 e 12-14.

[82] *Rim.* 24, 81 e 82.

qual mai fia gloria al vostro merto eguale,
Signor, che non difeso avete un legno 25
di nostra armata, ma disperse e dome
tante squadre nemiche, e tante some
tolte dal dorso de le nostre piagge?
(*Rim.* 24, 21-28)

La straordinaria fioritura di una produzione poetica sul tema lepantino si verificò fin dal 1571, mobilitando generi differenti, da quello epico-narrativo o sacro, alla lirica dialettale, volgare e latina, su scala nazionale e internazionale:

> Si direbbe che, in occasione della vittoria di Lepanto, la poesia latina improvvisamente risorgesse in figura antagonistica accanto alla poesia volgare, quasi che nella scelta linguistica si riflettesse la tendenza della letteratura ad appropriarsi di un *evento così nuovo e grande*, sottraendolo al controllo dei politici, e imponendo dell'evento stesso un'*interpretazione religiosa e romana insieme*, direttamente ostensibile in quella lingua ai lettori di *tutta Europa*. Certo è che questa *mobilitazione* della poesia latina importò allora una mobilitazione di cultura prevalentemente ecclesiastica.[83]

Le dimensioni assunte dall'evento storico «così nuovo e grande» – una «nuova crociata, voluta e diretta dalla Controriforma»[84] – testimoniano la portata singolare delle ripercussioni letterarie che furono non solo di ordine quantitativo (e ci riferiamo appunto al notevole numero di componimenti o poemi e ai generi adottati in essi),[85] ma ancora di ordine interpretativo: in quest'ultimo caso, infatti, la vittoria di Lepanto venne letta in chiave cristiana, quale risultato della vittoria della Chiesa sugli infedeli (i Tuchi, come pure gli eretici in Europa) e i protagonisti della Santa Lega vennero glorificati, al punto tale da divenire veri e propri eroi. Oltre a tale sfondo religioso, i poeti – come abbiamo notato, il Valvasone medesimo – attinsero copiosamente al mito classico. Il periodo tridentino non impedì, inoltre, di intrecciare l'immaginario biblico-cristiano a quello mitologico-classico, come puntualmente sottolinea Gibellini nel sottostante brano.

> Oltre al serbatoio del sacro, i poeti che celebrarono Lepanto attinsero a piene mani a quello del mito classico: ed è questo il segno di quanto, anche in clima tridentino, le due radici della cultura occidentale, quella biblico-cristiana e quella mitologico-classica, fossero parimenti riconosciute, conciliate, intrecciate.[86]

---

[83] C. Dionisotti, *Lepanto nella cultura italiana del tempo*, cit., p. 483.

[84] Ivi, p. 479.

[85] Per «un quadro quanto più possibile esaustivo» (S. Mammana, *Lèpanto: rime per la vittoria sul Turco. Regesto (1571-1573) e studio critico*, cit., p. 23) della produzione letteraria relativa alla Battaglia di Lepanto, si consulti il *Regesto (1571-1573)*, ivi, pp. 127-268.

[86] C. Gibellini, *L'immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana*, cit., p. 60. Per alcuni esempi, cfr. ivi, p. 60 sgg.

Cinquantasei liriche uscirono, ai margini della biografia del poeta friulano, nella *Nuova scielta di rime dell'ill. sig. Erasmo Valvasone*.[87] Come si ricava da una lettura dei numerosi componimenti riuniti in questa raccolta (come in altre), le tematiche trattate sono alquanto diversificate e di "occasione", come ad esempio le bellezze o le virtù di una donna (di Flavia Peretta Orsina in *Rim.* 36 o della propria donna in 40 e 70-72), l'amore (*Rim.* 77 e 80 e il binomio Amore e Morte in 59), la morte di personaggi illustri (di Alessandro Guarnello, poeta e segretario del cardinale Alessandro Farnese, in *Rim.* 54; di Giovan Battista Pona, poeta e medico, in 61) o l'elogio delle loro imprese (quelle del re di Spagna Filippo II in *Rim.* 53, o del duca Alessandro Farnese in 62), la riflessione sul Crocifisso nel giorno del Venerdì Santo (*Rim.* 37), la rievocazione di episodi mitologici (*Rim.* 42 o 74) o di paesaggi familiari (in occasione di un viaggio in mare, come in *Rim.* 73).

Dopo aver menzionato le principali raccolte in cui figurano liriche del valvasonese,[88] è necessario ricordare i poco noti capitoli *In difesa delle donne* e *In difesa della poesia*.[89]

In difesa delle donne, edito nel 1572 nel volume di *Rime* di Vitale Papazzoni, è un componimento in terzine (per un totale di 226 versi), in cui il suo autore difende le donne e le loro qualità, considerate non inferiori a quelle degli uomini.[90]
Tale *Difesa* – «con furor di cervel fatt[a] in due notti»[91] – prende spunto da uno dei motivi più tipici e ricorrenti della letteratura di metà Cinquecento, in prosa e in versi. Senza addentrarci nei dettagli della questione, basti ricordare il volume di trattati cinquecenteschi sulla donna, in cui si trovano riuniti i testi di Alessandro Piccolomini (*Dialogo de la bella creanza de le donne*, del 1539), Michelangelo Biondo (*Angoscia, Doglia e Pena le tre furie del*

---

[87] *Nuova scielta di rime dell'ill. sig. Erasmo Valvasone,* Bergamo, Comino Ventura, 1592. Tali poesie corrispondono alle *Rim.* 32, 36-90, riunite in E. di Valvasone, *Le rime*, cit.

[88] Per una cronologia delle raccolte in cui figura il nome di Erasmo di Valvasone, rimandiamo a ivi, pp. 182-184 e 297-307.

[89] A differenza degli altri componimenti presenti in E. di Valvasone, *Le rime*, cit., questi due sono privi di commento. Inoltre, date le brevi considerazioni in V. Cremona, *Erasmo da Valvasone poeta e traduttore: saggio critico-monografico*, cit., pp. 21-25, abbiamo deciso di proporre uno studio particolareggiato.

[90] *In difesa delle donne a M. Vitale Papazzoni. Cap. XXXIIII,* in V. Papazzoni, *Le rime di M. Vital Papazzoni […],* in Venetia, appresso Domenico Nicolino, 1572, cc. [140*v*-144*r*]; a cui segue la *Risposta al capitolo predetto di Erasmo signor di Valvasone, in difesa delle donne, conforme alla proposta. Cap. XXXV*, cc. [144*v*-147*r*]. D'ora in poi citiamo da E. di Valvasone, *Le rime*, cit., pp. 159-165. Il bolognese Vitale Papazzoni (1530-1571/1572) fu un letterato poco conosciuto. Le sue liriche sono, per la maggior parte, d'amore e indirizzate a una certa "Laura": lampante è il richiamo al modello petrarchesco, come peraltro attesta l'indicazione sul frontespizio delle sue *Rime* (*Le rime di M. Vital Papazzoni, tra le quali vi sono alcuni sonetti, madrigali, sestine, canzoni, capitoli, et stanze ad imitation del Petrarca; parte intitolati ad una madonna Laura […]*, cit.). Partecipò, come il nostro poeta, alla miscellanea in morte di Irene di Spilimbergo. Su Vitale, cfr. *Notizie degli scrittori Bolognesi raccolte da Giovanni Fantuzzi*, vol. VI, Bologna, Tommaso d'Aquino, 1788, pp. 280-286; W. L. Bullock, *Vitale Papazzoni: A Whimsical* Petrarchista *of the Cinquecento*, in «Italica», XII, 2, 1935, pp. 51-65.

[91] *In difesa delle donne*, 226.

mondo, del 1546),[92] Federico Luigini da Udine (*Il libro della bella donna*, del 1554) e Giovanni Battista Modio (*Il convito, overo del peso della moglie*, del 1554).[93] Per la verità, come giustamente puntualizza il curatore della raccolta,

> tutto il Cinquecento fu ripieno di trattati filosofici e letterari, di dialoghi, di esposizioni, di galatei, che la donna avevano come obbietto finale.[94]

Nelle varie *Difese* cinquecentesche si coglie un progressivo allontanamento dalla visione misogina quattrocentesca.[95] Su questa linea si colloca pertanto pure Erasmo di Valvasone. La sua difesa prende, ad esempio, spunto da autorità letterarie anteriori al XVI secolo.

> Quel Boccaccio da ben, che il ver conobbe, 190
> […]
> Egli non fu ne le lor lodi parco
> in quel suo libro de le donne illustri,
> (*In difesa delle donne*, 190; 193-194)

L'autore fa riferimento alla raccolta, di natura prettamente morale, di biografie di donne illustri intitolata *De mulieribus claris* (circa 1361), in cui compaiono le vite di figure bibliche, mitologiche e storicamente esistite quali, ad esempio, Eva, Minerva, la maga Circe, Penelope o le regine di Sicilia e di Napoli, rispettivamente Costanza d'Altavilla e Giovanna I. Il nutrito numero di stampe, in particolar modo cinquecentesche, sia in latino sia in volgare, testimonia la fortuna dell'opera ancora nel corso della seconda metà del XVI secolo.[96]

---

[92] Le prime due parti, *Angoscia* e *Doglia*, furono edite già nel 1542.

[93] *Trattati del Cinquecento sulla donna*, a cura di G. Zonta, Bari, Laterza, 1913. Per una storia del ruolo della figura femminile tra XIV e XVI secolo, tratteggiata a partire dagli oggetti offerti a fanciulle, mogli e madri, consigliamo l'interessante volume *Doni d'Amore. Donne e rituali nel Rinascimento*, a cura di P. Lurati, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2014. Per un puntuale quadro tra Rinascimento e Controriforma, cfr. M. Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 31-63.

[94] *Trattati del Cinquecento sulla donna*, cit., p. 374.

[95] Il Cinquecento presenta tuttavia testi che restano fedeli a tale visione. Ad esempio, quello del Biondo è «l'esemplare del trattato misogino» (ivi, p. 377), come peraltro testimonia il seguente brano: «subito che averai detto "donna", hai detto tutto il male che si pò dir in una parola, non considerando perciò la donna come cagion della generazione umana: ma in qualunque altro modo la consideri, tu troverai essere la donna un vaso puzzolente, che amorba quanti passano d'appresso; perciò pensate quello che fa, quando l'uomo se accosta a lei» (dal *Proemio* di *Angoscia*, ivi, p. 73).

[96] Ricordiamo le edizioni latine di Basilea (Heinrich Petri, 1531) e di Berna (Mathias Apiarius, 1539). Inoltre, il volgarizzamento di Giuseppe Betussi (Venezia, 1545) è particolarmente interessante in quanto contiene un'aggiunta – *una additione* – di alcune vite di donne illustri, *fatta dal medesimo delle donne famose dal tempo di m. Giovanni fino a i giorni nostri e alcune altre state per inanzi*. A tal proposito, cfr. V. Caputo, *Una galleria di donne illustri: il De mulieribus claris da Giovanni Boccaccio a Giuseppe Betussi*, in «Cahiers d'études italiennes», 8, 2008, pp. 131-147. Sulla fortuna europea dell'opera boccaccesca, rimandiamo a C. Scarpati, *Note sulla fortuna editoriale del Boccaccio. I volgarizzamenti cinquecenteschi delle opere latine*, in *Boccaccio in Europe. Proceedings of the Boccaccio Conference Louvain (December, 1975)*, edited by G. Tournoy, Leuven, Leuven University Press, 1977, pp. 209-

Assai elogiativi sono i versi erasmiani nei quali si discutono i pregi femminili, come ad esempio la dedizione alle cure domestiche o la capacità di affrontare in guerra i nemici o, per meglio dire, «delle case elle son vere colonne»[97] e pure in grado «con valor trattar guerre e con arte»[98]; anzi,

> La donna, al mio parer, è più amorosa
> e delicata e bella assai che l'uomo,
> ma non è già di lui men valorosa.
> (*In difesa delle donne*, 22-24)

A dimostrazione delle spiccate abilità militari femminili, il poeta porta un solo caso, ma esemplare.

> E potrei dir di molti, ch'io non nomo, 25
> che fur vinti da donne, come Ciro,
> che fe' ne l'otro di Tamiri il tomo.
> (*In difesa delle donne*, 25-27)

Nei tre versi citati si fa riferimento alla regina degli Sciti Tamiri che, per punire l'assassinio del figlio, uccise crudelmente in battaglia il colpevole, l'imperatore persiano Ciro il Grande, poi fece decapitare la testa del cadavere e comandò di farla mettere in un otre pieno di sangue umano. Tamiri, oltre a essere ricordata da Dante in *Purg.* XII, 55-57, fa parte del centinaio di personalità femminili riunite nel citato *De mulieribus claris* (cfr. cap. XLVII).

Inoltre, la donna non è imperfetta, come alcuni erroneamente sostengono, bensì «[…] ell'è nell'esser suo fatta a misura, / et era mal ch'ella fusse altramente»[99].

> Ma dirà alcun, c'ha pien di tosco il seno,
> che questa feminil figura e 'l sesso 80
> non son come ne l'uom perfetti a pieno.
> Et io a questo rispondo che confesso
> che *ne la forma sua l'uomo possiede*
> un non so che, che non fu a lei concesso.
> (*In difesa delle donne*, 79-84)

220; mentre per un quadro più generale sul *De mulieribus*, si veda il recente volume di H. W. Wittschier, *Boccaccios "De mulieribus claris". Einführung und Handbuch*, Frankfurt am Main, Peter Lang Edition, 2017.

[97] *In difesa delle donne*, 6.

[98] *In difesa delle donne*, 10.

[99] *In difesa delle donne*, 74-75. Si noti pure «ma tra due estremi sta nel mezzo giusta» (v. 89).

Stante la tesi per la quale ella non sarebbe imperfetta, lo scrittore passa a spiegare «questa imperfezion com'io la intendo»[100]. Con il verso «ne la forma sua l'uomo possiede», egli allude al fatto che la donna ha parte del corpo maschile e l'uomo parte di quello femminile; una considerazione, questa, che si fa in seguito più esplicita con il sintetico richiamo al più lungo e articolato ragionamento di Platone, esposto nell'ottavo capitolo del *Simposio*.[101]

> Io dico che nel primo tempo antico
> era l'uomo e la donna uniti in modo,
> che facean di lor stessi insieme un plico.
> Attaccati per schena senza nodo,
> ma per nativitade, erano insieme, 110
> sì che faceano un corpo tondo e sodo.
> Disgiunte aveano poi le parti estreme:
> sun duo colli duo capi, e quattro braccia;
> con quattro piè ciascun la terra preme.
> (*In difesa delle donne*, 106-114)

Il brano erasmiano ricalca – come pure una sezione de *Il convito, overo del peso della moglie* di Giovanni Battista Modio –[102] i contenuti del discorso di Aristofane (*Eros come aspirazione all'Uno*), in cui viene narrato il mito dell'androgino. In origine infatti esistevano tre generi: il maschile, il femminile e l'androgino, nel quale convivono congiunte le due prime entità, tonde e compatte («faceano un corpo tondo e sodo»; «la più perfetta forma de la tonda»[103]) e composte da due colli con due teste, quattro braccia e quattro piedi.

> percioché ella è per tutto alta e profonda;
> e non ha capo, e non ha piè, né bande,
> né parte che sia in lei prima o seconda, 135
> […]
> percioché è tutta uguale […]
> di quella, cose belle et ammirande.
> (*In difesa delle donne*, 133-135; 137-138)

Non c'è motivo, pertanto, secondo l'autore del capitolo, di credere che la donna sia imperfetta o inferiore all'uomo, tanto più che in principio – secondo la descrizione del filosofo greco – Zeus, per punirli della loro superbia, tagliò in due gli esseri androgini. Leggiamo come lo stesso episodio viene risolto da Erasmo di Valvasone.

> Così eravamo prima, ma s'avide poi

---

[100] *In difesa delle donne*, 57.
[101] Si veda *Simposio* VIII, 189 D-193 E.
[102] Cfr. *Trattati del Cinquecento sulla donna*, cit., pp. 328-329.
[103] *In difesa delle donne*, 131.

la Natura che non stavam bene, 140
[…]
ond'ella prese un suo coltello in mano,
ne saltò addosso, e ne *spartì le schiene*.
(*In difesa delle donne*, 139-140; 143-144)

Il compito di separare le due metà della creatura è affidato a Natura che con un coltello «spartì le schiene». Ne consegue che

onde imperfetta fu la nostra essenza,
che quel che manca a l'un nell'altro avanza;
[…]
questa imperfezion come sia fatta,
dica a suo modo pur la gente stolta.
Ambo siamo imperfetti fin ch'è astratta,
da l'uom la donna, et è commun difetto,
(*In difesa delle donne*, 151-152; 161-164)[104]

L'imperfezione, si può allora concludere, sarebbe il naturale risultato della divisione delle due parti, dal momento che tale gesto ha portato all'origine di due corpi disuguali secondo la formula «che quel che manca a l'un nell'altro avanza»; pertanto «ambo siamo imperfetti». Chiusa l'argomentazione, il poeta friulano esorta il Papazzoni a non farsi suggestionare da (pre)giudizi altrui (vd. «a quel che ciarla il volgo non mirate»[105]) e aggiunge:

Fate veder al mondo che voi avete 220
la vista sana, e che del tutto è cieco
chi non vede quel bel che voi vedete.
(*In difesa delle donne*, 220-222)

Altro capitolo, lungo circa il doppio del primo e dai toni apertamente didattici, è quello *A Cesare di Valvasone suo nipote (In difesa della poesia)*, edito postumo nel 1743 e incluso nell'appendice delle *Rime*,[106] in cui l'autore impartisce al nipote ammaestramenti morali

[104] Nel seguito del mito, Platone spiega che la separazione portò naturalmente le due parti a ricongiungersi. Ogni entità infatti è alla ricerca di quella mancante e, una volta trovata, le due si uniscono carnalmente per recuperare quell'unità *ab originem*, persa in seguito alla punizione di Zeus (cfr. soprattutto *Simposio* VIII, 191 A-193 E). Di tale narrazione troviamo un succinto richiamo ai versi 165-171 della *Difesa* erasmiana.

[105] *In difesa delle donne*, 217.

[106] Cfr. *Miscellanea di varie operette*, t. 7, Venezia, Bettinelli, 1743, pp. 271-294 ed E. di Valvasone, *Le rime*, cit., pp. 166-179.

(dando sfoggio della sua erudizione classica), tra i quali l'incoraggiamento allo studio della poesia.[107]

Il componimento è databile verosimilmente agli anni Ottanta del XVI secolo: in quel periodo infatti Cesare studiava a Padova e di ciò ne rende testimonianza una lettera del 25 febbraio 1584, in cui Erasmo di Valvasone scrive al cugino Curzio di Colloreto che «il S.r Bertoldo è a Venezia, et Cesare si partì l'altro ieri per andar a Padoa»[108]. E ne *In difesa della poesia* si menziona proprio la città di Antenore – del mitico fondatore di Padova –, nella quale il giovane fu mandato dal padre per attendere agli studi di diritto.

Il padre tuo da nobil cura tratto
ne la città d'Antenor t'ha condutto, 5
ch'è de l'antica Atena oggi un ritratto.
Brama egli che costì tu resti instrutto
e di scienze e di costumi tanto
che comparer tra buon possi per tutto.
(*In difesa della poesia,* 4-9)

Dell'istruzione scelta dal padre di Cesare, in ispecie della professione di giurista che al termine del periodo padovano il figlio avrebbe esercitato, il Valvasone non pare compiacersi, anzi dai sottostanti versi traspare una non così velata critica.

Il Friul nostro n'ha tanti di questi,
ch'ovunque vai t'ingombrano le strade
le crespe toghe e l'allargate vesti. 15
[…]
Non dico già che in così *folta schiera*
non ne sian molti, che si pon dir rari,
né scemo al grado la sua *gloria vera.*
[…]
Se nol vuoi tu, nol voglio anch'io: coloro
che *fan divenir merci le parole*,
han più che non hai tu bisogno d'oro. 45
(*In difesa della poesia,* 13-15; 22-24; 43-45)

[107] Figlio di Bertoldo di Valvasone e da Giulia di Colleredo, Cesare (1569-1601), terminati gli studi a Padova, nei quali ottenne buoni profitti, si recò a visitare le principali corti d'Italia. Sebbene non ci sia giunta alcuna sua opera, edita o manoscritta, secondo lo zio egli fu abile verseggiatore. Per ulteriori (seppur scarne) notizie sul nipote del Valvasone, si veda G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. II, pp. 402-404.

[108] Lettera numero 15 dell'*Epistolario*, in F. Colussi, *Erasmo di Valvasone: appunti per una biografia (cronologia, epistolario, testamento)*, in *Erasmo di Valvasone (1528-1593) e il suo tempo*, cit., pp. 257-258.

Seppur lo scrittore riconosca tra la «folta schiera» qualche personalità di «gloria vera» e si mostri un poco accondiscendente al verso 43,[109] nel complesso il giudizio sullo studio intrapreso dal nipote rimane alquanto scoraggiante, tanto che lo zio propone – secondo il suo personale avviso – una più valida alternativa (la poesia).

> Or se 'l tuo cor quella dottrina sdegna,
> e l'esercizio suo ti par venale, 35
> che fu già cosa gloriosa e degna,
> a quest'altra ti volgi, a questa l'ale
> stendi de l'intelletto, ed a me credi,
> che farti onor in mille imprese vale.
> […]
> t'esorto assai che con vivace affetto 185
> *ne l'alma poesia tuoi studii avanzi.*
> Tu vedrai quivi e l'utile e 'l diletto,
> il bello e 'l buono, onde informar tua vita
> possa di bei costumi, aperto e schietto.
> (*In difesa della poesia,* 34-39; 185-189)[110]

Erasmo fornisce tutta una serie di inviti e di insegnamenti che, se messi in pratica, consentiranno a Cesare di «tener la dritta via» nell'esercizio de «l'arte del dir».

> L'arte del dir può la tua vita ornare
> in ogni occasion: Cesare, prendi,
> prendi consiglio mio, fa' che l'impare.
> Sovra il bel monte poi d'Apollo ascendi, 70
> e qual dolzor ha il fonte di Pegaso
> gustando tu per viva prova intendi.
> Molti tentan di gir oggi in Parnaso,
> ma pochi san tener la dritta via,
> e gli altri i passi suoi muovono a caso. 75
> (*In difesa della poesia,* 67-75)

Poiché alcuni «fan divenir merci le parole» (vd. *supra* v. 44), è bene volgere l'eloquenza («l'arte del dir») a un più nobile e onesto scopo, mettendola pertanto a disposizione della poesia.

---

[109] «Or io solo ti mostro il mio talento, / non t'obbligo che 'l segua, e non m'adiro / quand'anche sparga le parole al vento» (*In difesa della poesia,* 286-288). Cfr. pure vv. 307-324.

[110] Si presti attenzione al seguente brano tratto dalla *Lettera di precetti et avvertimenti*: «Ecco che di tutti i vostri studii non vi rimane omai altro che quello delle lettere, ove la somma delle vostre lodi appoggiar possiate. Io vi veggio arditamente farmivi all'incontro a dire che voi appresso a tante altre cose apprendete ancor delle scienzie, et fin'ora con questo mezo vi presuporrete de avermi chiusa la bocca […]» (*Lettera di precetti et avvertimenti del molto illustre sig. Erasmo de' signori di Valvasone al molto illustre signor Cesare suo amatissimo nipote,* in S. Treo, *Lettera di copioso discorso […]*, Treviso, Angelo Reghettini, 1610, cc. [28*r*-40*v*], a cc. [32*v*-33*r*]).

Molta importanza hanno per noi alcuni precetti, inseriti nel lungo ragionamento intorno alla poesia e concentrati principalmente sulla legittimità dell'uso di riferimenti classici o mitologici nella trattazione di tematiche sacre.

Alcuni son che increspano la fronte,
tosto ch'odon nomar *versi o poeti*,
sì come tal suon ricevan onte. 105
Troppo severi, e' citano i divieti
che fe' de la repubblica Platone,
al cui saper voglion che ognun s'acqueti.
Altri vi son che *per religione*
non puon patir che sian chiamati dei 110
Mercurio o Giove o Venere o Giunone:
(*In difesa della poesia,* 103-111)

Se alcuni non sopportano «versi o poeti», e sono troppo severi nel giudicare gli insegnamenti di Platone, altri preferiscono che non si confonda religione e mitologia. I temi sacri, inoltre, non dovrebbero essere trattati licenziosamente.

Religion non deve esser derisa
sotto favole antiche, e via si tolga
chi ne' suoi scritti cose empie divisa. 120
Ma non però la nostra ira si volga
contra i poeti de le etadi antiche,
sì che da lor nessun frutto si colga.
Roder Saturno i figli, e l'impudiche
voglie di Giove, e far che poggi al cielo 125
Ercole al fin di tante sue fatiche,
oggi sono empietà, fur allor zelo
di santitade, e gran misterio chiuso
si stava sotto ad un leggiadro velo.
Nostra fede ricerca ora un altr'uso, 130
e quel che negli antichi approbo e lodo
ne' moderni confesso esser abuso.
(*In difesa della poesia,* 118-132)

Assai illuminanti ci paiono tali versi, in quanto mostrano un chiaro adeguamento, da parte del maturo autore, alle nuove esigenze della poesia della seconda metà del Cinquecento, altresì dettate dall'urgenza controriformistica. Se prima degli anni Ottanta il Valvasone sfoggiò una «sovrabbondante erudizione mitologica»[111], in particolar modo nelle sue rime, in questo brano della *Difesa* egli dimostra come le «favole antiche» vadano usate altrimenti e conformate al nuovo clima culturale. Fondamentale è che lo scrittore – senza "abusi" – studi i classici, l'antichità, ma trovi adeguate modalità di espressione per evitare di cadere

[111] V. Cremona, *Erasmo da Valvasone poeta e traduttore: saggio critico-monografico*, cit., p. 25.

in una mera imitazione dei modelli della classicità (cfr. vv. 127-128 e 132). «Nostra fede ricerca ora un altr'uso», dunque:

> […] A noi non lice
> usar *l'opra degli angeli*? e Michele 140
> di Mercurio non può prender la vice?
> Puossi il poema far senza quel fele
> che tanto il gusto or de' moderni attosca,
> quanto fu al secol prisco ambrosia e mele.
> (*In difesa della poesia,* 139-144)

Del tutto giustificato parrebbe allora trovare nella cristianità personaggi che possano riprodurre quelli mitici: a tal proposito è il poeta stesso a portare alcuni esempi gloriosi di gesta di grandi eroi antichi, al fine di mostrare come (al di là di quelli biblici) pure i modelli pagani possano essere fonte preziosa di sapere. È proprio in tale contesto che rientra la questione della condanna della poesia e dei poeti esposta da Platone nella *Repubblica* (libri I, II e X),[112] appena accennata ai riportati versi 106-107. Sempre nel quadro della sua argomentazione in difesa della poesia, Erasmo spiega (soprattutto ai vv. 145-183) che la critica sollevata dal filosofo greco nacque in realtà per vendicare Socrate.

> Fu già *un poeta che stimò sì poco* 160
> *la dottrina di Socrate e l'ingegno*,
> ch'al popolo ne fe' pubblico gioco.
> Per ciò Platon prese i poeti a sdegno,
> e per vendetta del maestro offeso
> farli tutti cacciar fu suo disegno. 165
> […]
> Di cotai sottigliezze gli ritorse 175
> una gran schiera primamente addosso,
> poi con più acuto dente anco lo morse.
> (*In difesa della poesia*, 160-165; 175-177)

Siccome «un poeta […] stimò sì poco / la dottrina di Socrate e l'ingegno», «Platon contra i poeti gira»[113], per attuare quindi il suo piano di vendetta. Va d'altronde ricordato che egli

---

[112] Particolarmente in II, 376-380; III, 387-393; X, 604-607. Sulla critica del filosofo greco nella *Repubblica*, rimandiamo a B. Botter, *Condanna e assoluzione della poesia nella Repubblica di Platone*, in «Éndoxa», Series Filosóficas, 36, 2015, pp. 31-52. Per i libri II e III, si veda R. Naddaff, *Exiling the Poets: The Production of Censorship in Plato's Republic*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, mentre per il libro X, cfr. A. Nehamas, *Plato on Imitation and Poetry in Republic 10*, in J. Moravcsik and P. Temko, *Plato on Beauty, Wisdom, and the Arts*, Totowa (New Jersey), Rowman and Littlefield, 1982, pp. 47-78. Di ordine invece più generale, ovvero sulla critica platonica presente in più opere dell'autore, è il volume di M. Valle, *Un'antica discordia. Platone e la poesia: Ione, Simposio, Repubblica e Sofista*, Napoli, Paolo Loffredo, 2016.

[113] *In difesa della poesia*, 146.

stesso non esprime in assoluto sulla poesia un giudizio di valore negativo:[114] la condanna della *Repubblica* andrebbe, per la verità, ridimensionata, in quanto la critica del filosofo non era rivolta a tutti i poeti e alla poesia in generale, ma soltanto ai lascivi, a tutti gli Antichi cioè che usarono in modo sconveniente le immagini dei Celesti. Sin dalla sua origine – sacra – la poesia è strumento di educazione e di insegnamento: essa in effetti ha un intrinseco intento didattico e i poeti sono pedagoghi, proprio come i filosofi.

> Né meglio può mostrar lo Stagirita 190
> quel che fuggir, quel che seguir si deve,
> di quel che Omero o che Maron ti addita:
> (*In difesa della poesia*, 190-192)

Al pari di Aristotele, pure Omero e Virgilio sono in grado di «informar la tua vita»[115] di nobili precetti, quelli che si ritraggono, ad esempio, da coppie di personaggi come Ulisse-Penelope (vv. 196-202) o Enea-Anchise (vv. 202-207).

> *Da questi esempii* e da molt'altri scorto,
> del mondo passerai l'empie procelle
> e giugnerai de la virtù nel porto. 225
> E sì t'inchineranno anco le stelle
> a finger di tua mano, e pinger versi
> che possan superar l'arte di Apelle.
> Gran diporto, e ne l'ozio e ne gli avversi
> tempi, saratti or imitar cantando 230
> un afflitto amator uso a dolersi,
> or una bella o crudel donna, e quando
> un cavalier tutto coperto d'armi
> per longinquo terren mandar errando.
> *Lodar e Dio* talor conviensi in carmi, 235
> componer inni: e che già tutta fusse
> la poesia volta a tal segno parmi.
> (*In difesa della poesia,* 223-237)

In osservanza di tali esemplarità, utili altresì per condurre una vita onesta e virtuosa, Cesare potrà coltivare con successo la poesia, dedicandosi a temi di varia natura (amorosa, cavalleresca o sacra).

L'opinione, sostenuta dallo scrittore valvasonese nella sua *Difesa*, di mettere al servizio della poesia la religione, senza però dimenticare i modelli del passato, si radicalizza – come

---

[114] È ciò che invece avviene, ad esempio, nel dialogo giovanile dello *Ione*. Sulla questione, che non si riassume in modo unanime, si legga almeno l'*Introduzione* in C. Capuccino, *Filosofi e rapsodi: testo, traduzione e commento dello Ione platonico*, Bologna, CLUEB, 2005, pp. 15-19.

[115] *In difesa della poesia,* 188.

vedremo nel cap. 2.3 – nella *Dedicatoria* che precede l'*Angeleida*.[116] In questa opera, come già si coglie, in filigrana, nel capitolo con il cenno a Michele e a «l'opra degli angeli» (*supra* v. 140), la religione è la matrice narrativa delle vicende celesti. Non dovrebbe pertanto stupire che, fin dagli anni Ottanta, Erasmo meditasse un sacro poema sulle accese discordie tra l'Arcangelo e Lucifero, teorizzando, proprio nei versi indirizzati al nipote, alcune questioni nodali intorno alla poesia. Dimostrazione evidente della centralità della componente sacra, che viepiù si andava radicando nella produzione letteraria valvasoniana, è la chiusa del capitolo.

> Fa' che di tutti i tuoi moti e tuoi studi
> *prenda sol Dio per guida*, e riconosci 425
> in grazia e in don da lui le tue virtudi.
> E te medesmo essamina e conosci.
> (*In difesa della poesia,* 424-427)

Proprio nella speranza che «tu faccia meglio i' ti fo vezzo»[117]. E non sentendosi pienamente un *exemplum* – «perch'io versi fo di poco prezzo»[118] –, il *magister* affida a Dio il compito di istradare il *discipulus*.

In tale contesto è opportuno ricordare che Cesare fu anche dedicatario di una *Lettera di precetti et avvertimenti del molto illustre sig. Erasmo de' signori di Valvasone* che, come il capitolo, fu verosimilmente scritta intorno al 1584.[119] La lettera, forse l'unico testo in forma non poetica del friulano, è «fecondissima di precetti morali e feconda non meno, per eccitamento alla disciplina, et essercitii»[120]. Prima di elencare al giovane numerosi consigli e ammaestramenti, lo zio si congratula con lui per il profitto che sta conseguendo negli studi:

---

[116] Il tema della licenziosità della poesia pagana dei Greci e dei Latini è sviluppato in *Ded.* § [5].

[117] *In difesa della poesia,* 261.

[118] *In difesa della poesia,* 259.

[119] *Lettera di precetti et avvertimenti […],* in S. Treo, *Lettera di copioso discorso […],* cit.; Treo è menzionato ne *In difesa della poesia* al verso 26. Per alcune informazioni sulla *Lettera*, cfr. G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. II, pp. 398-399, 402-403 e V. Cremona, *Erasmo da Valvasone poeta e traduttore: saggio critico-monografico*, cit., pp. 27-28. Segnaliamo il recente intervento di Maiko Favaro dal titolo *Trasmettere la virtù da una generazione all'altra: la* Lettera *di Erasmo da Valvasone al nipote Cesare*, in occasione del convegno *Inventing the Good Life. How Italy Shaped Early Modern Moral Culture. An Exploration of the* Ethica *Section in Wolfenbüttel* (Wolfenbüttel, 18-20 ottobre 2018), che uscirà negli Atti come *L'etica del gentiluomo nella Serenissima: sulla* Lettera di precetti et avvertimenti *di Erasmo di Valvasone al nipote*, in *Inventing the Good Life. How Italy Shaped Early Modern Moral Culture. An Exploration of the* Ethica *Section in Wolfenbüttel*, a cura di M. Roick et al., in «Romanische Studien» [in corso di stampa].

[120] Dalle indicazioni presenti sul frontespizio della *Lettera di precetti et avvertimenti […],* in S. Treo, *Lettera di copioso discorso […],* cit.

> Io ho, signor Cesare, e *dalle vostre lettere* l'ordine che voi tenete attorno i vostri studii inteso, e dalla *voce di molti*, che communemente ne parlano, *il profitto che voi fate in quelli*, non una, ma molte volte udito […].
> (*Lettera,* c. [28*r*])[121]

A partire da queste righe di apertura è verosimile ipotizzare che Cesare si trovasse già da un po' di tempo a Padova, per attendere agli studi di diritto: ciò lo provano la menzione delle *lettere*, ricevute dal Valvasone (ma di cui non si hanno notizie), e della *voce* di chi – nel frattempo – stava parlando dei risultati del giovane promettente. Per questa ragione la *Lettera di precetti et avvertimenti* potrebbe collocarsi in un periodo successivo a *In difesa della poesia*: nel capitolo, difatti, si indica che il padre di Cesare *brama* che il figlio a Padova «resti instrutto» (*supra* v. 7), mentre, dalle parole della lettera, il giovane pare essere a uno stadio più avanzato del suo apprendimento. Più oltre nel testo, l'autore menziona che «del parlar bene altre volte mi ricorda avervi significato di quanta importanza sia»[122]: in tale brano, però, non viene esplicitata la sede in cui un possibile discorso sarebbe avvenuto (forse in una o più di quelle lettere?). È pur vero che – come abbiamo notato – nel capitolo a Cesare si fa riferimento all'arte dell'eloquenza; ci pare pertanto di poter suggerire che il valvasonese abbia voluto richiamare proprio quest'altro suo componimento e ciò, se davvero fosse in tal modo, costituirebbe un ulteriore e significativo elemento a favore della tesi per la quale la *Lettera di precetti et avvertimenti* sarebbe posteriore alla *Difesa.*
Proprio per i buoni risultati che Cesare stava conseguendo, Erasmo lo mette in guardia dagli adulatori, consigliandogli di accogliere modestamente le lodi, al fine di usarle come stimolo per ottenerne altre:

> vi essorto che modestamente le vostre lodi ascoltando ve le lasciate penetrar al cuore, come stimoli, se vere sono, da farvi continuare per la medesima strada, che condotto vi ha a meritarle […].
> (*Lettera,* cc. [29*r*-29*v*])

Molti e di varia natura sono i precetti che in seguito vengono impartiti al nipote: dall'importanza della virtù, grazie alla quale «si perviene all'onore»[123], o di adorare Dio «in ogni tempo, in ogni luoco»[124], a sequenze – introdotte di frequente con *siate/non siate* – come «siate considerato a scieglier gli amici, fedele a mantenerli e tardo a separar

---

[121] Si presti attenzione al titolo, sul frontespizio, che cita «fece memorabile riuscita».
[122] *Lettera,* c. [38*r*].
[123] *Lettera,* c. [31*v*].
[124] *Lettera,* c. [35*r*].

l'amicizie»[125]; «siate liberale, ma non prodigo, parco, ma non avaro»[126]; «non siate dunque schivo di far beneficio altrui, e meno di renderlo, se d'altri ricevuto l'avete»[127] e via di seguito. L'interesse delle pagine valvasoniane sta quantomeno nella presenza di esempi tratti da ambiti del sapere diversi – filosofia, mitologia, religione, storia, ecc. – che, di volta in volta, vengono riportati a illustrazione dei precetti, attraverso la mediazione di autori o personaggi-modello, che quella disciplina ben rappresentano o in essa si distinguono. Necessario è, ad esempio, fuggire il vizio per arrivare alla virtù:

> onde Orazio dell'essenza sua intendendo disse: *virtus est vitium fugere* e la strada di pervenir a lei, non è così facile come l'uom si crede. Anzi, ella è montuosa, erta e piena di sudore, perloché il medesimo Orazio disse: *virtutisque viam deserit arduae*, la qual via fu dal Petrarca chiamata parimente *poggio faticoso*[128] et alto […].
> (*Lettera,* c. [33*v*])

Oppure

> Giova ben la menzogna alle volte, ma non la loquacità. Giovò ad *Ulisse* il saper mentire, ma non però si trova ch'egli cicalasse, se non quanto portava la bisogna […].
> (*Lettera,* c. [37*v*])

Oltre a richiamare Orazio e Petrarca, nonché l'eroe greco (Ulisse), lo zio di Cesare ricorda una personalità storica, l'imperatore romano Ottaviano Augusto, che ha saputo «far beneficio altrui»[129]. Nel contesto infatti della dimostrazione dell'importanza della gratitudine, si dice:

> Io non voglio tacere un nobile essempio di Ottaviano Augusto, dopo il fatto d'arme navale ch'egli vinse M. Antonio e Cleopatra, trovavasi un suo soldato de' veterani che era stato molto prode della sua persona. Questo aveva una lite e non aveva chi lo difendesse in giudicio, onde egli ricorse ad Augusto e si gli fece il suo bisogno palese che Augusto ne ebbe compassione […].
> (*Lettera,* c. [36*v*])[130]

---

[125] *Lettera,* c. [35*v*].
[126] *Lettera,* c. [36*r*].
[127] *Lettera,* c. [37*r*].
[128] Il Valvasone cita rispettivamente Orazio di *Epistole* I, 1, 41 e di *Odi* III, XXIV, 44 e Petrarca di *RVF* II, 12. Nel caso delle prime due occorrenze (oraziane), il corsivo non è nostro.
[129] *Lettera,* c. [37*r*].
[130] Abbiamo trascritto soltanto un breve frammento del più ampio episodio che allude alla battaglia navale di Azio (31 a.C.), combattuta tra Marco Antonio (alleato di Cleopatra, sua amante) e Ottaviano, e vinta da quest'ultimo.

Tutte le «regole del ben vivere»[131], sostenute da queste note personalità, non fanno altro che confermare un modulo ormai consolidato nel percorso letterario del nostro autore friulano, ovvero lo sfoggio di una manifesta erudizione (già in parte presente ne *In difesa della poesia*) che copre un arco di tempo assai ampio, rivelando un sapere che si propone di avere dimensioni enciclopediche.

Chiudono la lettera, coerentemente a come era cominciata, alcune righe in lode di Cesare.

> Voi sete appresso così compito, nobile e magnanimo cavaliero e di tanto giudicio e di tale isperienza di cose […] non si deve, né si può dubitare che facilmente non siate per aggiunger a quella perfezzione, alla quale felicissimamente sono indrizzati i nostri principii.
> (*Lettera,* c. [40*v*])

Thebaide

Oltre che poeta in proprio e d'occasione, il Valvasone fu anche traduttore. Primo tentativo di volgarizzamento in ottava rima fu la *Thebaide* (1570),[132] un poema epico in latino di Stazio, considerato da Erasmo superiore a tutti gli altri della letteratura latina, a eccezione dell'*Eneide*, e pertanto meritevole di indossare la veste italiana.[133]

> Nobil coppia e fedel, spiriti magni,
> voi vincerete ancor gli anni e l'oblio
> e se Niso e Eurialo compagni
> vi son, come fu già vostro desio,
> io spero ancor far sì che non si lagni, 5
> (benché più basso sorga il cantar mio)

---

[131] *Lettera,* c. [34*r*].

[132] E. di Valvasone, *La Thebaide di Statio ridotta dal sig. Erasmo di Valvasone in ottava rima. Alle illustrissime, & eccellentissime madama Lucretia Estense della Rovere principessa d'Urbino, et madama Leonora da Este*, in Venetia, appresso Francesco de' Franceschi Senese, 1570. Contributi imprescindibili sulla traduzione valvasoniana sono: G. Dalle Mule, *Erasmo di Valvasone traduttore della* Tebaide *di Stazio: saggio critico*, in «Antologia Veneta», II, 3, Feltre, Premiata Tipografia Panfilo Castaldi, 1901, pp. 3-19; C. Calcaterra, *Le "Thebaidi" di Erasmo da Valvasone e di Gacinto Nini*, in *La Tebaide di Stazio di Cornelio Bentivoglio*, Torino, UTET, 1928, pp. XXXIV-LXXV; G. Bettin, *Studi sulla Tebaide di Erasmo da Valvasone*, cit.; M. Favaro, *Un'autorità alternativa per l'epica cinquecentesca? Stazio e il volgarizzamento della* Tebaide *di Erasmo da Valvasone*, in *«Ascendere sovra tutte le stelle»: le forme del poema dal Tre al Seicento*, a cura di V. Caputo, in «Studi Rinascimentali», 16, 2018, pp. 89-97. Benché pubblicata nel 1570, la *Thebaide* si trovava già a uno stadio avanzato di elaborazione nel 1566. Ciò è deducibile dalle seguenti ed elogiative parole dell'umanista e traduttore Tommaso Porcacchi (1530-1576): «ho letto, mercè della sua singolar cortesia che me n'ha riputato degno, *la tradozzion ch'ella per gran parte ha fatto della Thebaide di Stazio*» (in *Tutte l'opere di M. Giulio Camillo Delminio; il catalogo delle quali s'ha nella seguente facciata; nuouamente ristampate, & ricorrette da Thomaso Porcacchi con la tauola delle cose notabili, & con le postille in margine*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito De' Ferrari, 1567, c. [4*r*]).

[133] A farsi da intermediario di tale apprezzamento è Pietro Targa [pseudonimo di Cesare Pavesi], nella prefazione *A' lettori*, in E. di Valvasone, *La Thebaide di Statio ridotta dal sig. Erasmo di Valvasone in ottava rima,* cit., c. [2*r*] («il detto Sig. Erasmo tra tutti i Latini (lasciando Virgilio da parte) elesse di tradurre Stazio, come quello, che per la vaghezza dell'invenzione et per l'altezza delli spiriti, che vi sono sparsi per entro, salvo l'onore di chi altramente sentisse, supera di gran lunga tutti gli altri poeti, si come si comprende nella disposizion delle cose trattate da lui con somma maestà et vaghezza»).

il gentil *Cloridan co 'l suo Medoro*
d'accorvi un giorno nel commercio loro.
(*Theb.* X, 132)

Da tale ottava si possono riconoscere alcuni modelli cari al volgarizzatore staziano: Virgilio, con i guerrieri di Troia e grandi amici Niso ed Eurialo (*Aen.* IX, 176-313), e Ariosto, i cui personaggi di Cloridano e Medoro (*OF* XVIII, 164-192 e XIX, 1-16) riecheggiano quelli virgiliani e staziani di Opleo e Dimante. Come questi ultimi furono modellati su quelli virgiliani (cfr. *Thebais* XII, 816-819 e X, 445-448), Erasmo spera che «Cloridan co 'l suo Medoro» possano essere accolti nella sua traduzione, attribuendo così un posto privilegiato al poeta del *Furioso* (vd. anche *Theb.* XII, 241) e collocando sé medesimo in appendice alla schiera Virgilio-Stazio-Ariosto (v. 6). Si noti inoltre al verso 1 la reminiscenza dantesca «spiriti magni»[134] – le grandi anime escluse dalla salvezza, in quanto pagane – usata, nel nostro caso, per Opleo e Dimante, giovani sfortunati che pagarono con la morte la loro fedeltà al re.[135]

È sulla scorta di questa breve esemplificazione che si comprende come l'*Orlando Furioso* sia stato per il traduttore della *Thebaide* una fonte indispensabile d'ispirazione: nelle quasi tremila stanze che vanno a comporre i dodici libri della versione in volgare è possibile trovare numerosi episodi modellati sull'Ariosto. La marcata patina ariostesca – o più genericamente cavalleresca – sottesa all'intera opera erasmiana giustifica la qualifica (coniata da Calcaterra) di «*Thebaide* travestita cavallerescamente»[136].

Se ci caliamo nei dettagli della questione, scopriamo che il Valvasone non soltanto inserisce delle digressioni che riprendono alcuni motivi dello scrittore ferrarese – come nel caso appena illustrato di Cloridano e Medoro –, ma riproduce quasi fedelmente dei versi del *Furioso*. Leggiamo un esempio.

---

[134] *Inf.* IV, 119.

[135] Per l'intero episodio, rimandiamo a *Theb.* X, 103-132 con il testo latino di *Thebais* X, 347-448. Sul racconto di Opleo e Dimante ripreso da quello ariostesco di Cloridano e Medoro, cfr. M. C. Cabani, *Gli amici amanti. Coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, Napoli, Liguori, 1995, pp. 35-41 (vd. pure pp. 10-16, per la prima coppia, e 17-35, per la seconda). Quanto alla coppia ariostesca di chiara ispirazione virgiliana, cfr. A. Subrizio, *Le* precationes *di Niso e Medoro: da retorica fallimentare a orazione efficace. Un esempio di riscrittura virgiliana nell'*Orlando Furioso, in *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea. Atti della Tredicesima Giornata di Studi,* (Sestri Levante, 11 marzo 2016), a cura di S. Audano e G. Cipriani, Foggia-Campobasso, Il Castello Edizioni, 2017, pp. 59-91.

[136] C. Calcaterra*, Le "Thebaidi" di Erasmo da Valvasone e di Gacinto Nini*, cit., p. LXVI.

Oh gran bontà de' cavallieri antiqui!
Eran rivali, eran di fé diversi,
e si sentian degli aspri colpi iniqui
per tutta la persona anco dolersi;
e pur per selve oscure e calli *obliqui*
(*OF* I, 22, 1-5)

Oh gran bontà di quel secolo antiquo,
oh solo al vero onor anime pronte,
oh de la nostra età costume *obliquo*.
Oggi si stima obbrobrioso, e vile
quel, che era allor di cavalier gentile.
(*Theb.* I, 144, 4-8)

Assai eloquente ci pare il richiamo intertestuale: il traduttore non solo riporta (quasi alla lettera) il primo verso ariostesco, bensì ricrea la rima (*antiqui : obliqui* ~ *antiquo : obliquo*). Un'altra rispondenza, benché meno fedele, pur rivelatrice della ripresa lessicale del modello, è la seguente:

Stendon le nubi un tenebroso velo
che né sole apparir lascia né stella.
Di sotto il mar, di sopra mugge il *cielo*,
il vento d'ogn'intorno, e la procella
che di pioggia oscurissima e di *gelo*
(*OF* XVIII, 142, 1-5)

Quand'ecco innanzi al sol stendersi un velo
d'ombre e di nebbie repentine e nove
e l'aer pien d'un improviso *gelo*
mandar miste nel mar grandini e piove,
crollarsi i poli e rimbombar il *cielo*,
(*Theb.* V, 108, 1-5)

L'*incipit* valvasoniano riecheggia quello ariostesco per il sostantivo *velo* e per il verbo *stendere*; riconosciamo inoltre nei cinque versi le medesime parole in rima, disposte però diversamente, ovvero *velo : cielo : gelo* ~ *velo : gelo : cielo*. Tale esempio diventa ancor più efficace, e documenta ancor meglio l'influsso del ferrarese sul friulano, solo se lo ricolleghiamo a un altro luogo, ben più lontano, del volgarizzamento.

Cominciato a muggir l'ira del *cielo*:
e' l sol, e l'aria al mondo omai toglica
di fosche nebbie *un tenebroso velo*,
e tal era l'orror che ben devea 5
ogni più ardito cor render di *gelo*:
(*Theb.* X, 263, 2-6)

Sulla tessera intertestuale non abbiamo ora alcun dubbio: Erasmo riprende fedelmente il secondo emistichio del verso 1 dell'ottava 142 del *Furioso* («un tenebroso velo») e ripropone le stesse parole-rima, già dell'Ariosto e poi sue, ma ancora permutate (*velo : cielo : gelo* ~ *velo : gelo : cielo*) *cielo : velo : gelo*.[137] Del modello cavalleresco, il Valvasone si servì dieci anni più tardi nel *Lancilotto*, nel quale ritroviamo la reminiscenza ariostesca qui in esame.

[137] Oltre a ciò, menzioniamo la descrizione di Palpeto di *Theb.* X, 94-96, già in *OF* XVIII, 176 (a monte di Ariosto sta il modello virgiliano di *Aen.* IX, 344-350). Per altri esempi, cfr. G. Bettin, *Studi sulla Tebaide di Erasmo da Valvasone*, cit., innanzitutto p. 35 sgg.

Senza scerner la via dritta, o l'*obliqua*,
avea gran spazio e sempre a briglia sciolta
trascorso omai de la foresta *antiqua*,
temendo pur ancor d'esser involta 5
tra l'aspre man di quella turba *iniqua*.
Ma quale, o Dio, rimase poi che 'l *cielo*
vide coperto dal *notturno velo*.
(*Lanc.* IV, 47, 2-8)

Oltre alla sequenza *obliqua : antiqua : iniqua* costruita, seppur di nuovo con un ordine diverso dei costituenti, sui citati versi 1, 3 e 5 di *OF* I, 22,[138] il poeta replica la rima *cielo : velo* dei versi 1 e 3 di *OF* XVIII, 142. Si noti inoltre la scelta dell'aggettivo *notturno* anziché *tenebroso*, legato al sostantivo *velo*, e l'evidente eco dantesca in *via dritta* (per «diritta via»[139]).

L'attrazione esercitata dall'Ariosto, sia per l'ottava sia per i contenuti del poema cavalleresco, va ricondotta ben oltre il riconoscimento da parte del Valvasone di un imprescindibile modello della tradizione. Si dovrebbero difatti prendere in causa i presunti influssi di Stazio sul poeta ferrarese medesimo. Giova a questo punto menzionare il commento di Ludovico Dolce pubblicato in occasione della ristampa del *Furioso* del 1566,[140] nel quale l'autore ripropone, ampliandola alla luce dei suggerimenti di Erasmo, la sua nota (*Brieve dimostratione*) del 1542: in origine quest'ultima comprendeva soltanto riflessioni sul rapporto tra l'*Eneide* virgiliana e il *Furioso*.[141] Senza purtroppo avere sufficienti notizie al riguardo, pare che il Valvasone e il Dolce fossero in buoni rapporti e che il primo – vista la sua profonda conoscenza dell'opera staziana – avesse individuato alcuni punti di contatto tra la *Thebais* e l'*Orlando Furioso* e li avesse poi comunicati al commentatore, che finì per riconoscere pure i legami tra Ariosto e Stazio.[142] A tale proposito si vedano gli esempi che seguono: il primo si inserisce nel quadro della discussione su *OF* XIX, 151, mentre il secondo in quella su *OF* XLVI, 134.

---

[138] Per le stesse parole-rima nell'ordine *iniqua : antiqua : obliqua*, si veda *Lanc.* IV, 104 (vv. 1, 3 e 5).

[139] *Inf.* I, 3.

[140] *Orlando furioso di m. Lodouico Ariosto con cinque nuoui canti del medesimo. Ornato di figure, et con queste aggiuntioni. […] Annotationi, imitationi, et auertimenti sopra i luoghi difficili di m. Lodouico Dolce, et d'altri […]*, in Venetia, per Gio. Andrea Valuassori detto Guadagnino, 1566.

[141] *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto nouissimamente alla sua integrità ridotto et ornato di varie figure. Con alcune stanze del S. Aluigi Gonzaga in lode del medesimo. Aggiuntovi per ciascun canto alcune allegorie et nel fine una breve espositione et tavola di tutto quello che nell'opera si contiene*, in Venetia, appresso Gabriel Iolito de' Ferrari, 1542.

[142] Per la questione, cfr. D. Javitch, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'*Orlando Furioso, prefazione di N. Gardini, Milano, Bruno Mondadori, 1999, soprattutto il capitolo *I commenti sulle fonti dell'*Orlando Furioso, pp. 81-123. Occorre precisare che lo stesso Stazio riprese Virgilio: la relazione dunque è in realtà "composita". Difatti i «commenti denotano la consapevolezza di Dolce che non solo Ariosto aveva imitato due modelli, ma che i due modelli erano essi stessi affiliati» (ivi, p. 97).

> *Non dimeno più m'accosto al parer del mio valorosissimo e virtuosissimo sig. Erasmo de' Signori di Valvasone*, il quale tiene, che per la differenzia che si vede fra Virgilio e l'Ariosto, questa comparazion sia più tosto presa da Stazio nel lib. 7 della Tebaide […].
>
> Questo luogo è tratto dal sesto libro della Tebaide di Stazio, dove quell'autore scrive la lotta d'Agilleo, quasi gigante, che giuoca con Tideo: a che si vede in gran parte avere alluso questo poeta, *come ben nota il mio giudiciosissimo signor Erasmo de' Signori di Valvasone.*[143]

Prova che ci fossero delle relazioni – seppur di indeterminata natura – tra il veneziano e il valvasonese è il sottostante passo, tratto dalla lettera dedicatoria *All'illustre et honorato mio signore il S. Erasmo delli signori di Valvasone* del letterato Francesco Sansovino premessa alle celebri e apprezzate *Trasformationi* dolciane del 1568:[144]

> accetti il mio buon volere, il quale non è meno fervente a riverirla di quello che si fusse già la buona memoria di M. Dionigi Atanagi, di M. Lodovico Dolce, di M. Hieronimo Ruscelli e di tutti gli altri più nobili ingegni di queste parti. *Da quali essendo V. S. stata lor protettore, fautore e difensore nelle loro occorrenze, fu riverita, osservata et amata.*[145]

Tali righe confermano inoltre che sin dalla fine degli anni Sessanta (e a Venezia) Erasmo di Valvasone era poeta conosciuto e stimato, malgrado non avesse ancora prodotto le sue opere maggiori. Ed erano anche gli anni (come dicevamo all'inizio), in cui egli stava verosimilmente «sudando» la sua «cara Thebaide»: una traduzione cioè rivestita di «novi panni»[146] che intendeva valorizzare – e "naturalizzare" – quella tragedia greca così poco in auge nel Cinquecento, peraltro mai trasposta in italiano prima di allora,[147] e attraverso la mediazione di un autore esemplare dell'età moderna (Ariosto). «Valvasone non avrebbe

---

[143] *Orlando Furioso di M. Lodovico Ariosto; delle annotazioni de' più celebri autori che sopra esso hanno scritto [...]*, Venezia, Stefano Orlandini, 1730, rispettivamente pp. 212 e 549.

[144] Uscite per la prima volta nel 1553, le *Trasformationi* furono oggetto di aspre critiche da parte del Ruscelli nell'ultimo dei suoi *Tre discorsi*. Cfr. *Tre discorsi di Girolamo Ruscelli a m. Lodovico Dolce,* in Venetia, Plinio Pietrasanta, 1553, pp. 83-287.

[145] *Le Trasformationi di M. Lodouico Dolce tratte da Ouidio. Con gli argomenti et allegorie al principio & al fine di ciascun canto. Et con la giunta della uita d'Ouidio. Di nuouo rivedute, corrette et di molte figure adornate a suoi luoghi*, in Venetia, Francesco Sansouino, 1568, cc. [2*r-v*].

[146] Si presti attenzione all'epilogo della *Thebaide*: «*Cara Thebaide* mia, dopo molti anni / ch'assai *sudando* verso il fin ti porto, / girerai molto in questi *novi panni* / il mondo poi che il tuo padron fia morto?» (*Theb.* XII, 238, 3-6).

[147] Come prima traduzione della tragedia staziana, Berlincourt menziona il *Thebano* (1503) dello sconosciuto Battista Caracini da Macerata (in V. Berlincourt, *Commenter la* Thébaïde *(16e-19e s.). Caspar von Barth et la tradition exégétique de Stace*, Leiden-Boston, Brill, 2013, p. 58). Come invece afferma giustamente Guthmüller non si tratterebbe in realtà di un vero volgarizzamento, malgrado l'autore lo divulghi come tale: «Überraschenderweise gibt Caracini sein Werk als eine Übersetzung der *Thebais* des Statius aus («per mio exercitio presi a traslare statio el Thebaicho», Bl. 2r), während er in Wirklichkeit der Handlung der *Thebais* nur in den grossen Linien folgt und die farbenreiche und dramatische Erzählung des Statius auf eine trockene Synthese des Geschehens reduziert» (in *Renaissancekultur und antike Mythologie*, a cura di B. Guthmüller e W. Kühlmann, Berlino, Walter de Gruyter, 2015, p. 58). Per un approfondimento, si veda anche B. Guthmüller, *Note sul* Thebano *di Battista Caracini da Macerata*, in ID., *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana da Dante al Rinascimento*, Roma, Carocci, 2009, pp. 229-240.

potuto essere più esplicito nella scelta. Non l'antico autore Stazio è il suo modello letterario, ma il moderno Ariosto»[148], nuovo classico della letteratura nazionale. Tuttavia, riprendendo porzioni di racconto o stilemi del ferrarese, Erasmo non fa nient'altro che richiamarsi a una fonte comune – Stazio – mostrando indirettamente il debito con l'italiano e legittimando la scelta dell'opera tradotta. Le discussioni nate intorno alla *Thebaide* paiono quindi – in tale contesto – del tutto naturali.

Nel volgarizzamento del friulano, in aggiunta a episodi e richiami testuali di ascendenza ariostesca, possiamo leggere interi brani estranei (per contenuto e ambientazione storica) alla vicenda narrata dal poeta latino. Troviamo, per esempio subito all'inizio del primo libro, alcune stanze (*Theb.* I, 6-10) in lode delle sorelle Lucrezia e Leonora d'Este, dedicatarie della *Thebaide*. La prima sposò, proprio nel 1570, il duca d'Urbino e la seconda fu donna influente alla corte ferrarese al tempo di Torquato Tasso. Di seguito riportiamo l'esordio della dedica alle due principesse.

> Voi, voi, cui diede il largo ciel non meno,
> che di rara beltà splender di fuori,
> o gran Lucrezia e Leonora, in seno
> tutti albergar de le vertù gli onori,
> accogliete con cor lieto e sereno 5
> volto i novelli miei *lunghi sudori*
> e nel vostro regal splendido tetto
> non negate al mio *don picciol* ricetto.
> (*Theb.* I, 6)

Il Valvasone elogia le due donne come *exempla* di saggezza, onestà e bellezza (vd. pure *Theb.* II, 156, 3-4) e offre loro un «don picciol» – la *Thebaide* –, risultato appunto di «lunghi sudori». Nei versi successivi egli dichiara che ai tempi di Stazio, nonostante le donne di «eterno […] nome» non fossero ancora nate, già si preannunciava la loro venuta.

> Che quell'età parlava anco di Voi, 5
> e che foste non nate illustri e note,
> così, (ma tardi il ciel vi chiami) come
> fia dopo morte *eterno il vostro nome*.
> (*Theb.* I, 8, 5-8)

Al di là di questa prima interpolazione – una profezia, in realtà, che porta alla luce la contemporaneità del traduttore –, segnaliamo la lunga digressione del secondo libro, alle

[148] ID., *Letteratura nazionale e traduzione dei classici nel Cinquecento*, in «Lettere Italiane», XLV, 4, 1993, pp. 501-518, a p. 511.

ottave 93-192. Come tratteremo più diffusamente nel prossimo capitolo (cap. 1.3), nelle quasi cento stanze vengono elencati personaggi illustri del tempo, le cui figure si trovano scolpite sulle pareti del tempio di Argo: re, principi, letterati e belle dame, tra le quali scorgiamo nuovamente Lucrezia e Leonora, le cui nobili doti vengono descritte nelle ottave 156-169. Nel libro VIII (ott. 38-51) il volgarizzatore si concentra, invece, su una schiera di donne friulane virtuose e «di bellezza anco si altera, e nova, / che poche pari a lor Febo ritrova»[149]. Nel quadretto femminile trovano pure spazio Irene di Spilimbergo (ott. 42) – che abbiamo menzionato in occasione della raccolta di *Rime* in suo onore (1561) – e la cugina del poeta, Giulia (ott. 48).

Gli interventi dello scrittore di Valvasone sul testo staziano dimostrano come la *Thebaide* non sia un semplice trasferimento di contenuti da una lingua a un'altra, ma piuttosto una reinterpretazione dell'originale in chiave moderna e il friulano stesso – per dare ragione a Favaro – si scopre più un «"nuovo autore"»[150] che non un vero traduttore. Gli episodi dei libri I (con l'elogio delle principesse d'Este) e VIII (con l'elenco di donne friulane) illustrano come il volgarizzamento accolga, accanto ai protagonisti staziani, personaggi reali e contemporanei al traduttore.

> […] il nostro autore ha tradotta una opera che rappresenta una istoria di quei tempi inanzi il nascimento della salute delle genti e successa tra quegli uomeni che il vero Dio non conoscevano e che per ciò è stato sforzato lasciar ne' versi suoi, si come ne' latini ha trovato alcune cose dell'antica superstizione […].[151]

E così gli eventi raccontati da Stazio si mescolano a quelli del XVI secolo ma, come giustamente osserva Calcaterra, tali inserzioni, seppur ingombranti, non danneggiano l'azione generale dell'ipotesto; si tratta difatti di sequenze narrative autonome.[152]

Circa lo scarto tra il testo di partenza e quello di arrivo, la critica letteraria dei secoli scorsi si è espressa in modo alquanto negativo. Per la verità, in un primo tempo Pietro Targa (pseudonimo di Cesare Pavesi, sul quale avremo modo di soffermarci nel cap. 1.3),

---

[149] *Theb.* VIII, 39, 7-9.

[150] M. Favaro, *Un'autorità alternativa per l'epica cinquecentesca? Stazio e il volgarizzamento della* Tebaide *di Erasmo da Valvasone*, cit., p. 93.

[151] Da Pietro Targa *A' lettori*, in E. di Valvasone, *La Thebaide di Statio ridotta dal sig. Erasmo di Valvasone in ottava rima,* cit., c. [2*v*]. Sulla prefazione, si legga M. Favaro, *Un'autorità alternativa per l'epica cinquecentesca? Stazio e il volgarizzamento della* Tebaide *di Erasmo da Valvasone*, cit., soprattutto pp. 91-93.

[152] E precisamente: «in fondo tutti i vari accrescimenti non intaccano la vera e propria azione generale della guerra di Tebe, […] essi si riducono a null'altro che a sfiancate e bolse divagazioni, […] a sviamenti laterali e a richiami secondari, quasi posti tra parentesi» (in C. Calcaterra*, Le "Thebaidi" di Erasmo da Valvasone e di Gacinto Nini*, cit., pp. LII-LIII).

nella prefazione e nel sonetto premessi all'opera del 1570, impiegò parole assai elogiative nei confronti del volgarizzamento dell'amico friulano:

> Le bellezze poi di questo poema per tutto si fanno chiaramente vedere e particolarmente quando si descrivono essequie, cataloghi, nozze, amori, duelli, battaglie, assalti di città, cortesie, discortesie, ingiustizie, torti, viaggi, navigazioni […] è rimasto tutto dolce, facile, piano, intelligibile et in ogni parte pieno di somma utilità e delettazione: […].[153]

Dalle Mule, invece, in una diversa prospettiva accoglie severamente le digressioni erasmiane, constatando che «le licenze del traduttore sono molte; ogni qual volta gli viene in acconcio, tralascia, aggiunge, o mette altrimenti il piede in altre orme che non son quelle dell'originale»[154]; e, più oltre nel suo discorso, aggiunge che Erasmo rivestì la sua *Thebaide* di

> un'armatura più moderna e confacente al gusto d'allora. Messosi su questa via era naturale che desse a tutto il poema un'impronta particolare e nuova; e qui fu il suo errore: volle far un lavoro d'arte, e fu stravagante; pretese di temperare i colori di Stazio, e li annacquò, quando non li rese più forti; promise una versione, e diede una lunga parafrasi.[155]

Fattorello – in linea col pensiero dello studioso, ma con toni più neutrali – afferma che la traduzione «fu fedele e spesse volte maestosa, ma alla quale egli aggiunse del suo e non sempre conforme al puro gusto dell'opera antica»[156]. Ancora Marchetti si trova d'accordo con l'opinione dei suoi due predecessori, e conferma che il volgarizzamento «è una parafrasi, piuttosto che una versione, del poema latino, in circa tremila stanze»[157].

La prolissità erasmiana – legata al processo di attualizzazione, cioè di immissione «sulla scena della comunicazione poetica del tempo»[158] – non costituisce un fattore discriminante per indicare la qualità del testo. Tutte le critiche sorte a proposito di questa *belle infidèle*[159] non apportano sostanziali benefici all'indagine che stiamo conducendo, in

---

[153] Da Pietro Targa *A' lettori*, in E. di Valvasone, *La Thebaide di Statio ridotta dal sig. Erasmo di Valvasone in ottava rima,* cit., cc. [2*r*] e [2*v*]. Al Pavesi si devono ancora le pagine di commento, ossia le *Annotationi*, presenti alla fine di ogni libro. Su tale apparato paratestuale, cfr. *Pavesi ("Targa") et la traduction de Valvasone (Venise 1570)*, in V. Berlincourt, *Commenter la* Thébaïde *(16e-19e s.). Caspar von Barth et la tradition exégétique de Stace*, cit., specialmente pp. 58-62.

[154] G. Dalle Mule, *Erasmo di Valvasone traduttore della* Tebaide *di Stazio: saggio critico*, cit., p. 5.

[155] Ivi, p. 19.

[156] F. Fattorello, *Erasmo da Valvasone*, cit., p. 18.

[157] G. Marchetti, *Erasmo di Valvason (1523-1593)*, cit., p. 286.

[158] L. Borsetto, *L'Eneida tradotta: riscritture poetiche del testo di Virgilio nel XVI secolo*, in «Quaderni dell'Istituto di filologia e letteratura italiana dell'Università degli studi di Padova», 6, 1993, pp. 57-88, a p. 59.

[159] Cfr. R. Zuber, *Les "belles infidèles" et la formation du goût classique*, Paris, Albin Michel, 1995.

quanto si reggono unicamente su fattori estetici, dettati dai gusti o dai diversi orientamenti dell'epoca in cui tali critiche furono prodotte. Seppur mal compreso, tale *modus operandi* costituisce infatti un *refrain* stilistico nella produzione dello scrittore valvasonese e anticipa quel filone di traduzioni dette appunto "belle infedeli" che ebbero nella Francia del Seicento la loro origine, e il loro autorevole corrispettivo in Italia con l'*Eneide* (1581) di Annibal Caro.[160]

Non va d'altronde trascurato che le alterazioni della *historia* – come la dilatazione o l'aggiornamento del testo tradotto – rappresentano una costante nel Cinquecento italiano: pensiamo specialmente al *best-seller* delle *Metamorfosi d'Ovidio* (del 1553, in forma ridotta, e del 1554, nella loro versione integrale) del romano Giovanni Andrea dell'Anguillara.[161] Tale volgarizzamento arriva a triplicare le dimensioni dell'originale, pure per la presenza (non rara) di squarci descrittivi di più ampio respiro, se confrontati con quelli ovidiani, come – per fare un solo esempio – l'*ekphrasis* del palazzo del Sole (II, 1-12). Oppure, nel quadro delle numerose riscritture dell'*Eneide* virgiliana, l'*Enea* (1568) del Dolce, il cui testo di partenza subisce in alcuni luoghi un'*amplificatio*, tipica ancora (del medesimo) delle citate *Trasformationi*. Queste ultime infatti accolgono volentieri riferimenti alla storia contemporanea come digressioni di carattere encomiastico: ad esempio quelle indirizzate a Carlo V, dedicatario dell'opera, ma sopratutto quelle che omaggiano alcuni celebri letterati (al riguardo si veda la rassegna di poeti e scrittori nelle ottave iniziali del canto IV o quella dei massimi esponenti della lirica napoletana del canto XXX, 42 e sgg.).[162] Appare quindi del tutto ragionevole e pienamente comprovato da ulteriori e numerosi esperimenti letterari che "tradurre" significasse a quei tempi evolvere il testo di partenza: uguagliare e, persino, superare il modello. Si badi, difatti, alle seguenti parole di Guthmüller:

> Ovidio, Virgilio, Stazio, diventano pure fonti, semplici predecessori, ai quali si deve riverenza, ma sui quali si può passare oltre, fare delle critiche, delle aggiunte, dei tagli.[163]

---

[160] La traduzione in endecasillabi sciolti fu composta tra il 1563 e il 1566, ma fu pubblicata postuma (*L'Eneide di Virgilio del Commendatore Annibal Caro*, in Venetia, appresso Bernardo Giunti, & fratelli, 1581).

[161] Cfr. A. Cotugno, *Le* Metamorfosi *di Ovidio "ridotte" in ottava rima da Giovanni Andrea dell'Anguillara. Tradizione e fortuna editoriale di un best-seller cinquecentesco,* in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti», CLXV, 2007, pp. 461-535. Sull'autore e la sua traduzione, si leggano inoltre B. Guthmüller, *Letteratura nazionale e traduzione dei classici nel Cinquecento*, cit.; G. Bucchi, *«Meraviglioso diletto». La traduzione poetica del Cinquecento e le* Metamorfosi d'Ovidio *di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, ETS, 2011.

[162] Per un approfondimento, consigliamo *Riscrivere l'*historia*, riscrivere lo stile: il poema di Virgilio, nelle "riduzioni" cinquecetensche di Lodovico Dolce*, in *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a cura di G. Mazzacurati e M. Plaisance, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 405-437.

[163] B. Guthmüller, *Letteratura nazionale e traduzione dei classici nel Cinquecento*, cit., p. 506.

o ancora a quelle di Bucchi, del tutto in sintonia con il pensiero del suo predecessore

> riscrivere gli autori antichi significa dunque integrarli, correggerli, migliorarli, aggiornandoli al gusto del pubblico.[164]

Il libero rifacimento *ad sensum* del poema di Stazio operato dal Valvasone – una "metafrasi" per dirla con Fausto Longiano[165] –, benché non abbia conosciuto alcuna ristampa (cosa peraltro del tutto comune per le traduzioni di quei tempi), rappresenta comunque un apprezzabile e lucido tentativo di distaccarsi dall'originale; un originale che nel Cinquecento era stato rimproverato su vari punti, tra gli altri, per la mancanza di *decorum* e di verosimiglianza.[166] Il nostro giudizio critico

> va non tanto all''interprete' fedele a oltranza all'originale, a colui che ne riproduce la copia perfetta e inerte, ma all'*alter ego* che lo rifà per intrinseca affinità artistica, all''altro lui medesimo' che lo ricrea ridandogli vita e respiro, in sintonia con il proprio spirito […].[167]

I quattro primi canti del Lancilotto

Conservato in parte manoscritto presso il Fondo Joppi nella Biblioteca Comunale di Udine,[168] il breve poemetto sul personaggio di Lancillotto fu pubblicato nel 1580 e conobbe due ristampe, nel 1838 e nel 1839.[169] Tali ristampe furono edite insieme ad alcuni

---

[164] G. Bucchi, *«Meraviglioso diletto». La traduzione poetica del Cinquecento e le* Metamorfosi d'Ovidio *di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, cit., p. 14.

[165] Del *Dialogo del modo de lo tradurre* (Venezia, 1556). Per alcune notizie sull'autore e sulla sua opera (nonché per la trascrizione integrale del *Dialogo*, considerato il primo trattato italiano sulla traduzione), cfr. B. Guthmüller, *Fausto da Longiano e il problema del tradurre*, in «Quaderni Veneti», 12, 1990, pp. 9-152, specialmente pp. 9-54.

[166] Cfr. P. Venini, *Introduzione*, in P. Papini Stati *Thebaidos. Liber undecimus*, introduzione, testo critico, commento e traduzione a cura di P. Venini, Firenze, La Nuova Italia, 1970, pp. VII-XXVI, a pp. VII-VIII; M. Favaro, *Un'autorità alternativa per l'epica cinquecentesca? Stazio e il volgarizzamento della* Tebaide *di Erasmo da Valvasone*, cit., pp. 91-92.

[167] L. Borsetto, *L'Eneida tradotta: riscritture poetiche del testo di Virgilio nel XVI secolo*, cit., p. 58.

[168] Di mano tarda, il manoscritto 231, intitolato *Poesie italiane* (*Fondo Joppi on-line*, alle pp. 291-329 del documento digitale), riproduce soltanto il canto II e non mostra varianti importanti rispetto alla *princeps*. Sulla questione, cfr. R. Norbedo, *Appunti su un'edizione dell'*Angeleida *di Erasmo di Valvasone*, cit., pp. 107-108.

[169] E. di Valvasone, *I quattro primi canti del Lancilotto del sig. Erasmo di Valvasone*, Venezia, Fratelli Guerra, 1580; ID., *Lancilotto e Ginevra: primi quattro canti di Erasmo da Valvasone*, in «Parnaso italiano», vol. IV, Venezia, Giuseppe Antonelli, 1838, pp. 476-554; ID., *Lancilotto e Ginevra: primi quattro canti di Erasmo da Valvasone*, in «Parnaso italiano», vol. LX, Venezia, Giuseppe Antonelli, 1839, pp. 107-277. Per un primo quadro d'insieme sulla materia del ciclo arturiano, si legga – anche se un po' datato – E. G. Gardner, *The Arthurian legend in Italian literature*, London-New York, Dent Dutton, 1930, soprattutto le pp. 321-325 in cui sono presenti alcune considerazioni sul *Lancilotto* in relazione al *Della caccia*; mentre sul poemetto, specialmente nel contesto epico-cavalleresco del Cinquecento, cfr. G. Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, con un'appendice di studi cinque-secenteschi, Pisa, Edizioni della Normale, 2006; G. Bettin, *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni del poema epico e cavalleresco: 1520-1580,* 2 voll., Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2006; ma soprattutto M. Favaro, *Tra il* Furioso*, il* Floridante *e l'*Odissea: I quattro primi canti del Lancilotto *di Erasmo da Valvasone*, in «Schifanoia», XXXIV-XXXV, 2008, pp. 205-210. Sulla letteratura

poemi di tematica o genere simile: il *Lancilotto e Ginevra* (1521) di Niccolò degli Agostini, suddiviso in tre libri (rispettivamente di undici, cinque e undici canti) e con un'aggiunta di tre canti di Marco Guazzo (*Lancilotto e Ginevra: canti tre aggiunti all'Agostini da Marco Guazzo*), il *Teseida* (composto tra il 1339 e il 1341, ma edito nel 1475) di Boccaccio, il *Quadriregio* (1481) di Federigo Frezzi, ecc.[170] Ogni opera era preceduta dai *Cenni sulla vita* dello scrittore e, ogni canto, dagli argomenti. In entrambe le raccolte il poemetto erasmiano figurò con il titolo di *Lancilotto e Ginevra: primi quattro canti*.

Aprono la *princeps* una lettera dedicatoria di Cesare Pavesi a Ventura Maffetti (luogotenente di Ancona) e tre epigrammi in latino di Jacopo Critonio, Fabio Paolini e Giuseppe di Partistagno in lode dell'opera erasmiana.[171] Come si desume dal titolo (*I quattro primi canti del Lancilotto*), furono dati alle stampe, e verosimilmente senza il pieno consenso dell'autore, solo quattro canti dei ventiquattro previsti e su insistenza di Cesare Pavesi, il quale si incaricò di farsi da intermediario tra il Valvasone e Ventura Maffetti. Difatti:

> pensai con alcuni altri, che possono dispor di sua Sig. Illustre, di pregarla efficacemente, che si contentasse, che fossero stampati almeno li Quattro primi Canti di questo suo libro: il che *dopo alcune modeste repulse* abbiamo (sua mercè) finalmente ottenuto […]. Et ora che (la Dio grazia) questa parte ha già avuto il suo compimento, ho deliberato mandarla stampata a V. S. Illustr. e Rever. […].[172]

Iniziati verosimilmente attorno all'anno 1577,[173] *I quattro primi canti del Lancilotto* sono scritti in ottava rima e contengono rispettivamente 101, 109, 151 e 126 stanze. Unica e importante prova – quasi trascurata dalla critica, da ciò che ci risulta – del presunto seguito a quanto edito nel 1580 è il sottostante frammento di una lettera (datata 29 novembre

---

epico-cavalleresca in generale, cfr. M. Mastrototaro, *Il dibattito cinquecentesco sul poema epico-cavalleresco* (cap. I), in EAD., *Per l'orme impresse da Ariosto. Tecniche compositive e tipologie narrative nell'Amadigi di Bernardo Tasso*, prefazione di G. Distano, Roma, Aracne, 2006, pp. 15-74; *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, a cura di C. Gigante, G. Palumbo, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010.

[170] Il volume con la ristampa del 1839 raccoglie soltanto le opere di Valvasone e Agostini (con l'aggiunta di Guazzo), mentre quello del 1838 è molto più sostanzioso: oltre a queste ultime, esso contiene tutte le altre menzionate qui nel corpo del testo.

[171] Il giovane scozzese "James Crichton" (1560-1585 ca.) fu noto per la sua personalità brillante: padroneggiò molte lingue e fu anche poeta. Instancabile viaggiatore, si recò a Parigi e a Venezia, come in altri luoghi d'Italia, per esibire il suo grande sapere. Su di lui, cfr. *Dictionary of National Biography*, edited by L. Stephen, London, Elder & Co., vol. XIII, 1888, pp. 87-91. Sul Paolini e sul Partistagno torneremo nel prosieguo del lavoro.

[172] Dalla lettera dedicatoria di Cesare Pavesi, in E. di Valvasone, *I quattro primi canti del Lancilotto del sig. Erasmo di Valvasone*, cit., pp. 4-5.

[173] È la data indicata da Foffano (e confermata da Colussi); il Liruti, invece, menzionava il 1578 (cfr., rispettivamente, F. Foffano, *Erasmo da Valvasone (appunti su la vita e le opere)*, cit., p. 102; *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei Friulani. 2. L'età veneta*, vol. III, cit., p. 2559; G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, vol. II, cit., p. 389).

1737) di Apostolo Zeno a Giandomenico Bertoli, nel quale l'autore chiede notizie sulla collocazione del testo valvasoniano, ai fini della realizzazione del progetto di un'*opera omnia,* interamente dedicata al poeta friulano (di cui abbiamo detto all'inizio del capitolo).[174]

> Nel tempo che io mi trovava a Vienna, il signor suo fratello [Daniele Antonio Bertoli] dissemi di aver veduto, non mi sovviene appresso chi, in Friuli il poema del *Lancillotto* del famoso Erasmo di Valvasone in XXIV canti, de' quali non sono alla stampa se non i primi quattro. Dovendosi ora fare una bella edizione di tutte l'opere di questo autore, mi saprebbe ella dire ove si conservi quell'intero poema, e potrebbe ella contribuire ad averlo?[175]

Tuttavia dei venti canti, visti dal fratello di Giandomenico, non esiste alcuna traccia. Con ogni probabilità – nel caso il Bertoli dica il vero – il Valvasone decise di non pubblicare la restante parte del poema cavalleresco a causa delle «molte sue occupazioni»[176] o per dedicarsi ad altro: ad argomenti sacri, sicuramente più nobili e adatti ai gusti dell'epoca, come ipotizza Feruglio.

> A me però non reca meraviglia, che Erasmo ponesse in abbandono questa maniera d'argomenti […] non poteva a lungo andare appagarsi delle leggerezze di Parnaso, ed era forza, che materie a trattare egli imprendesse, le quali costituissero il *Magna sonaturum* d'Orazio. Nelle miniere pertanto della Religione egli entrò co' suoi pensieri, esaminandone tutte le ricchezze […].[177]

In mancanza di ulteriori elementi, non è purtroppo possibile stabilire se il valvasonese abbia davvero portato a termine il *Lancilotto*: se l'opera sia rimasta incompiuta, o semplicemente inedita per volontà dell'autore, rimane un mistero. Unico dato certo è la pubblicazione, nel 1580, del suo "principio" (*I quattro primi canti*).
Va peraltro tenuto presente che in quegli anni il Tasso stava ultimando la *Liberata*: di lì a poco, nel 1581, sarebbe uscita nella sua forma integrale, benché – come le altre edizioni dell'opera – ancora lacunosa e non autorizzata;[178] e di tali intenzioni era informato, tra gli

---

[174] Per alcune brevi notizie sul *Lancilotto*, si vedano F. Foffano, *Erasmo da Valvasone (appunti su la vita e le opere)*, cit., p. 106 e M. Favaro, *Un episodio della fortuna di Giulio Camillo nel Friuli del Cinquecento*, in «Rinascimento», XLVI, 2006, pp. 391-401, a p. 391.

[175] In C. Magno, *Per la biografia di Erasmo da Valvasone*, cit., p. 55 e in *Lettere di Apostolo Zeno, cittadino Veneziano, Istorico e Poeta Cesareo […]*, vol. V, Venezia, Francesco Sansoni, 1785, pp. 314-315 (la lettera completa si legge alle pp. 313-315).

[176] Dalla lettera dedicatoria di Cesare Pavesi, in E. di Valvasone, *I quattro primi canti del Lancilotto del sig. Erasmo di Valvasone*, cit., p. 4.

[177] Dalla ristampa dell'*Angeleida* del 1825, *Elogio di Erasmo di Valvasone detto nell'Accademia di Udine dall'abate Angelo Feruglio il dì 19 giugno 1825*, p. XIV.

[178] Ricordiamo che fu pubblicata, già nel 1580, una prima edizione dell'opera – intitolata *Goffredo* –, *in absentia* dell'autore e incompleta di alcuni canti, nonché ricca di errori. D'altronde «il Tasso non ha mai

altri, pure il poeta friulano. Inoltre, Erasmo era forse consapevole di non riuscire a revisionare (o chissà a concludere) in tempi ragionevoli il suo *Lancilotto*, prima che il pubblico conoscesse il capolavoro tassiano e, qualora fosse riuscito, non avrebbe potuto reggere il confronto.

La materia cavalleresca, praticata dall'Ariosto in modo così esemplare nel *Furioso*, costituì la base su cui nacque il progetto di un romanzo sulla figura di Lancillotto. Il Valvasone infatti riprese l'antica e consolidata storia del cavaliere di re Artù e la ripropose in una veste rinnovata, recuperando architettura e contenuti del poema ariostesco,[179] com'era già stato, ad esempio, per l'*Amadigi* (1560) di Bernardo Tasso, un'opera dalla quale, secondo il Liruti, Erasmo trasse più che uno spunto:

> Quest'è uno de' famosi Eroi favolosi dello strepitoso Romanzo della *Tavola ritonda*, ed essendo in esso questo *Lancilotto del Lago, che fu al tempo del Re Artù* il Cavaliere più rinomato in quel Libro, dopo il Re Artù, o sia Arturo d'Inghilterra; quindi avea Erasmo preso a formare un Epico Poema ad imitazione dell'Amadigi di Bernardo Tasso, e di altri, dando ad esso il titolo preso dal nome di questo Cavaliere ch'era il principal personaggio della *Tavola ritonda*.[180]

Benché tale esperimento letterario fu giudicato dagli studiosi come «serie di episodi staccati, in forma sbiadita, inelegante e artificiosa»[181], fin dal proemio è possibile dedurre – per dirla con Sacchi – «ciò che l'opera vuole essere»[182] e, nel nostro caso specifico, ciò che essa sarebbe dovuta essere.

> Io bramo dir d'un cavalier ardito
> i lunghi errori, e i peregrini affanni,

---

curato personalmente alcuna edizione della *Liberata* […] non ha mai autorizzato alcuna edizione del proprio poema […] non ha mai avallato alcuna delle edizioni uscite lui vivo» (L. Poma, *La quaestio philologica della* Liberata, in *Dal* Rinaldo *alla* Gerusalemme*: il testo, la favola. Atti del Convegno Internazionale di Studi "Torquato Tasso quattro secoli dopo"*, (Sorrento 17-19 novembre 1994), a cura di D. Della Terza, Sorrento, Città di Sorrento, 1997, pp. 95-111, a p. 95).

[179] A titolo esemplificativo basti citare l'uso frequente della tecnica narrativa dell'*entrelacement*, tipica dei poemi del ciclo arturiano nonché del *Furioso* e presente in chiusa del canto terzo (*Lanc.* III, 151, specialmente vv. 4 e 7-8: «perch'omai torni a dir di lui [il nipote d'Artù Galvano] m'aspetta, / […] / ma vo' anco i suoi passi e la sua prova / per l'altro canto sia materia nova»), e gli interventi moraleggianti di *Lanc.* I, 54 e III, 24. Per un approfondimento, rinviamo a V. Cremona, *Erasmo da Valvasone poeta e traduttore: saggio critico-monografico*, cit., pp. 41-51; M. Favaro, *Tra il* Furioso*, il* Floridante *e l'*Odissea: I quattro primi canti del Lancilotto *di Erasmo da Valvasone*, cit.

[180] G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. II, p. 389. Sull'*Amadigi* di Bernardo Tasso, si vedano almeno M. Mastrototaro, *Per l'orme impresse da Ariosto. Tecniche compositive e tipologie narrative nell'Amadigi di Bernardo Tasso*, cit.; R. Morace, *Dall'Amadigi al Rinaldo. Bernardo e Torquato Tasso tra epico ed eroico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, anzitutto pp. 51-83.

[181] F. Flamini, *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, cit., p. 439. Si veda anche G. Marchetti, *Erasmo di Valvason (1523-1593)*, cit., p. 287.

[182] G. Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, cit., p. 63.

che da l'*acuto stral*[183] d'amor ferito
fu costretto a soffrir *molti e molti anni*.
Oh stral inevitabil, che gradito 5
entri ne' cori, e dolcemente affanni,
quanto t'avanzi al mondo, e quanto puoi
oprar per mano de' piagati tuoi.

Molto fece per te, molto sofferse
del famoso re Ban l'inclito figlio: 10
genti, costumi, region diverse
vide in suo lungo, e sfortunato *essiglio*.
Meraviglia fu ben, che nol sommerse
il mar del pianto che versò dal ciglio,
di sì gran vento, e sì crudel procella 15
l'intorbidò la sua nemica stella.

Salvossi alfin, ma la sua assenza dura
fece a *molti guerrer sudar la fronte*,
e cose far, che ne la età futura
forse indegne non sian d'esser racconte. 20
Chi mi mostra la via, chi m'assecura,
che 'l volo mio, quanto è il desio, sormonte?
Chi nel tempio di Fama non caduca
farà che 'l voto mio s'appenda e luca?[184]
(*Lanc.* I, 1-3)

Particolarmente interessante è la focalizzazione sul protagonista del romanzo: nei primi quattro versi, infatti, si presentano «un cavalier ardito»[185] e le sue azioni, scaturite dalla sofferenza d'amore (vv. 2-4). Si viene inoltre a conoscenza, nella seconda e terza ottava, che Lancillotto, oltre a soffrire molti anni per amore, fu costretto a un lungo "essiglio", ovvero fu tenuto prigioniero dalla fata Morgana, innamorata del cavaliere senza però essere corrisposta.[186] Egli riuscì infine a salvarsi, facendo «molti guerrer sudar la fronte». Assistiamo così a una sorta di ritorno all'unità «del grand'eroe»[187] virgiliano, in contrasto con la molteplicità di personaggi e situazioni del *Furioso* («le donne, i cavallier, l'arme, gli amori / le cortesie, l'audaci imprese io canto»[188]) che, *de facto*, sopravvivono nel romanzo

---

[183] Cfr. l'occorrenza dantesca: «De' tuoi begli occhi un molto *acuto strale* / m'è nel cor fitto, […]», in Dante, *Rime dubbie XXVII* (*De' tuoi begli occhi un molto acuto strale*), vv. 1-2.

[184] Gli ultimi due versi della stanza echeggiano la memoria di *Poi, che nel tempio de la Fama avete* di Bernardo Tasso («sì ricco seggio, a que' be' spirti a paro / che le sue chiome di trionfi ornano», *Libro Secondo*, LXVI, vv. 2-3). Inoltre, pare che essi anticipino il finale dell'*Angeleida*, in cui S. Michele appende sulla colonna della vittoria asta e scudo in segno di trionfo (cfr. cap. 2.6 del presente lavoro).

[185] Si veda la medesima occorrenza nell'*Orlando innamorato* del Boiardo (I, II, 34, 1) e nella *Thebaide* del Valvasone (I, 7, 6-8).

[186] In origine, ovvero nel *Lancelot ou le Chevalier de la charrette* (ca. 1180) di Chrétien de Troyes, il personaggio vittima della prigionia era Ginevra. Si consulti la recente edizione italiana: C. de Troyes, G. de Leigni, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, a cura di P. G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.

[187] «L'armi canto e 'l valor del grand'eroe», così suona l'*incipit* del già citato volgarizzamento dell'*Eneide* di Annibal Caro.

[188] *OF* I, 1-2.

valvasoniano, ma si scoprono soltanto con il prosieguo della narrazione.[189] In un poema cavalleresco, come il nostro, potrebbe stupire che le armi assumano – perlomeno nella protasi – una posizione del tutto secondaria: il termine *armi* compare in effetti soltanto molti versi più oltre (*infra* st. 4, v. 8). D'altronde il nutrito numero di parole che rinviano alla sofferenza (come *affanni, soffrir, sofferse, pianto*) d'amore («l'acuto stral d'amor ferito»), sintomatico della presenza – specialmente nella seconda metà delle prime due ottave – di un non così velato substrato petrarchesco, rivela un chiaro e diverso orientamento a scapito delle armi. Una dorsale del tutto simile è quella adottata da Bernardo Tasso nell'*Amadigi*, come è particolarmente evidente in occasione dell'invocazione a Venere, una preghiera che esordisce con «santa madre d'Amore»[190]. A quanto risulta dalle nostre indagini, la scelta di rivolgere i propri versi alla dea, senza la parallela invocazione a Marte per sottolineare la coppia armi-amori o, anziché, alle più consuete e classiche Muse, costituisce un punto di svolta nella tradizione delle riscritture ariostesche.[191] Dal canto suo, il Valvasone fa un ulteriore e personale passo avanti: decide di inserire due invocazioni, una ad Amore (*infra* st. 4)[192] e l'altra alle «Ninfe d'Elicona»[193]. Similmente a quanto avviene nell'opera di Bernardo (che ne contiene una soltanto, nella seconda ottava), lo scrittore friulano introduce l'invocazione ad Amore con due interrogative retoriche (*supra* vv. 21-24). La soluzione adottata da Erasmo, oltre a incorniciare in pochi versi la componente degli amori, lascia supporre il proprio «gran bisogno»[194] di ricevere aiuto da due entità ispiratrici, accentuato peraltro dalla doppia anafora *chi* (*supra* vv. 21 e 23).[195] Leggiamo quindi come lo scrittore valvasonese si rivolge al dio.

Amor (però che del mio stil non vegno
a farti novo dono ignoto amante;
per entro il largo tuo famoso regno,
è già *gran tempo* ch'io men vado *errante*)
giudica me del tuo soccorso degno 5
e sostieni il mio *dir fioco e tremante*:
tu pensier vaghi, e tu mi detta carmi

---

[189] Al di là di Ginevra, ci riferiamo soprattutto ai cavalieri che si misero, sotto le istruzioni della Donna del Lago, alla ricerca di Lancillotto per salvarlo, come Galasso, Boorte e i tre nipoti di Galealto. È però principalmente Galeodino, che affrontò numerose imprese per salvare il suo signore.

[190] *Amadigi* III, 1. Citiamo, qui e in seguito, dalle *editiones principes* delle opere *Amadigi*, *Sacripante* e *Avarchide*.

[191] Cfr. G. Fumagalli, *La fortuna dell'Orlando Furioso in Italia nel sec. XVI*, in «Atti e memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria», XX, 3, 1912.

[192] Per l'invocazione ad Amore, cfr. Poliziano, *Stanze* I, II, 7-8 e II, 1-4.

[193] *Lanc.* I, 5, 2.

[194] *Lanc.* I, 5, 1.

[195] Si badi all'occorrenza *chi*, subito precedente all'invocazione a Venere, in *Amadigi* II, 1 («ma *chi* darà favore al canto mio»).

degni, ond'io canti le tue prove e l'*armi*.
(*Lanc.* I, 4)

Benché in un contesto tematico "altro", la stanza viene ripresa nel luogo della *Difesa della poesia*, in cui l'autore – soffermandosi sulla *vecchiezza* – mostra come questa età possa essere caratterizzata dagli aggettivi *errante* e *tremante,* riproposti, in entrambi i testi, in rima.

La vecchiezza egra e *tremante* 400
di sensi e senno a poco a poco manca,
e torna a rimbambir e farsi *errante*.
(*In difesa della poesia*, 400-402)

Da ciò possiamo dedurre che, trovandosi in età ormai avanzata e per poter innalzare in modo adeguato il proprio *volo* (*supra Lanc.* I, 3, 6), il poeta friulano si affida ad Amore (e poi alle Ninfe d'Elicona), in modo che possano sostenere il suo «dir fioco e tremante». Si badi all'occorrenza petrarchesca «così m'ha fatto Amor tremante et fioco»[196], che rafforza il legame tra la componente cavalleresca ("errante") e quella amorosa ("tremante").[197] Egli pertanto si sente da «gran tempo» nella medesima condizione di un cavaliere errante (*supra* I, 4, 4), che vaga alla ricerca di un posto «nel tempio di Fama», speranzoso di portare le sue aspirazioni letterarie in porto (*supra* I, 3, 7-8). Sintomo di tale ambizione, accennata a inizio capitolo e su cui torneremo a discutere (cap. 1.3), è il verbo *bramare*, collocato in posizione di rilievo fin dall'apertura del *Lancilotto* («Io bramo dir»).[198]

Che nel romanzo valvasoniano ci fosse un chiaro intento di anteporre gli amori al motivo cavalleresco,[199] è evidente se soltanto si mette a confronto l'*incipit* con quello di altri simili esperimenti, primo fra tutti l'importante precedente dell'*Amadigi*, interessante

---

[196] *RVF* 170, 11.

[197] Si noti «l'antico onor de' cavalieri *erranti*» (*Rim.* 32, 2), proprio a indicare i cavalieri di re Artù. Ricordiamo, inoltre, che l'epiteto *tremante* fu impiegato da Dante, nel quadro della rievocazione dell'amore tra Lancillotto e Ginevra («la bocca mi basciò tutto tremante», *Inf.* V, 136).

[198] Anticipiamo i versi, cronologicamente precedenti a quelli del *Lancilotto*: «i' bramai sempre, e bramo oltre misura / di poggiar sopra gli alti colli […]» (*Rim.* 13, 1-2).

[199] A latere della componente amorosa – di un Lancillotto "innamorato" e sofferente per amore – ritroviamo quella mitologica che, come abbiamo evidenziato in più occasioni, è una costante dell'*usus operandi* del poeta di Valvasone. Ne *I quattro primi canti* si intravede difatti il richiamo a Ulisse e all'isotopia del mare: fin dal proemio compare l'accostamento tra il re di Itaca e Lancillotto, rimarcabile ancora in vari luoghi degli altri canti (si veda, per citarne solo alcuni, I, 88; II, 33; II, 48; III, 4; III, 113). Ci sembra inoltre che la figura omerica, presente nel poemetto valvasoniano, non vada accostata soltanto a quella dell'*Odissea* (come discute Favaro in *Tra il* Furioso*, il* Floridante *e l'*Odissea: I quattro primi canti del Lancilotto *di Erasmo da Valvasone*, cit., pp. 209-210), ma anche a quella dantesca, tanto più che la *Commedia* costituisce uno dei numerosi modelli utilizzati da Erasmo nelle sue opere. A tale proposito si presti attenzione ad alcuni versi del prologo del *Lancilotto* (I, 2, 5-8), che paiono ricalcare – ma al rovescio – gli ultimi di *Inf.* XXVI (136-142).

altresì per il tentativo di innalzare il poema cavalleresco a eroico secondo i precetti aristotelici.[200]

> L'eccelse imprese, e gli *amorosi affanni*
> del prencipe Amadigi e d'Oriana,
> il cui valor dopo *tanti e tant'anni*
> ammira […]
> (*Amadigi* I, 1-4)

Dettato anche da esigenze classicistiche, il registro stilistico di tali versi è decisamente più sostenuto di quello del friulano. Il proemio presenta inoltre il motivo amoroso («gli amorosi affanni») – affiancato alle imprese con la congiunzione coordinante *e* – e il protagonista (il «principe Amadigi»), famoso per il suo ammirevole valore. I «tanti e tant'anni» diventano allora nel romanzo erasmiano «molti e molti anni» di pene d'amore sofferte dall'eroe. Malgrado Bernardo accenni nei primi versi dell'opera alle vicende amorose di Amadigi e dell'amante Oriana, non avviene lo stesso nel *Lancilotto*: Erasmo pare concentrarsi soltanto sull'amore dell'unico protagonista maschile.
Anche il *Sacripante* (nella sua versione del 1536) di Ludovico Dolce già anticipava alcuni elementi del catalogo erasmiano, quali le fatiche, gli affanni e gli errori sofferti per lungo tempo dal protagonista.

> E seguirò i martir, le pene tante,
> le *fatiche*, gli *affanni*, e 'l *lungo errore*
> che *gran tempo sofferse* Sacripante
> allor ch'ei visse in servitù d'Amore.
> (*Sacripante* I, 2, 1-4)[201]

Piena comprensione della scelta innovativa di Erasmo di Valvasone, incongruente rispetto ad altre opere del ciclo arturiano, si ha dall'accostamento del *Lancilotto* con l'*Avarchide* di Luigi Alamanni, poema edito postumo nel 1570 e in cui vengono narrate le vicende di re Artù e dei suoi cavalieri.[202]

> Canta, o Musa, lo sdegno e l'*ira ardente*
> di Lancilotto del Re Ban figliuolo

---

[200] Ci riferiamo specialmente all'attenzione rivolta a eliminare il più possibile gli elementi lascivi e a incentrare il racconto su una sola azione di un eroe unico e perfetto. Per il primo aspetto, rimandiamo alle interessanti considerazioni del Valvasone nella lettera dedicatoria all'*Angeleida* (vd. cap. 2.3).

[201] Per il motivo del soffrire, si veda pure il prologo del *Furioso* e, in particolare, «Orlando, che *gran tempo* inamorato / fu de la bella Angelica […]» (*OF* I, 5, 1-2).

[202] Sull'opera dell'Alamanni, cfr. S. Jossa, *Dal romanzo cavalleresco al poema omerico: il «Girone» e l'«Avarchide» di Luigi Alamanni*, in «Italianistica», XXXI, 1, 2002, pp. 13-37.

contra 'l re Arturo; onde sì amaramente
il Britannico pianse […]
(*Avarchide* I, 1-4)

Al centro del prologo dell'Alamanni – che ben ricalca quello omerico dell'*Iliade* –[203] troviamo sì il medesimo eroe, ma di lui si ricorda l'«ira ardente». Da questo punto di vista, *I quattro primi canti del Lancilotto* trovano un valido corrispettivo nell'*Orlando innamorato* boiardesco.[204] Benché riferita ad Agramante, e non all'eroe Orlando, l'occorrenza riecheggia il verso ariostesco «l'ire e i giovenil furori»[205].

Analisi ed esemplificazioni più pazienti mostrerebbero come tra il *Lancilotto* e l'*Amadigi* ci siano ulteriori punti di contatto, e oltre i perimetri del proemio.[206] Sebbene il Liruti – come abbiamo detto – avesse colto un rapporto tra i due poemi, in tempi recenti, Colussi afferma, però, che a favore di tale tesi non esistono sufficienti prove.[207] Se diamo ragione a Sacchi, il *Lancilotto* può ritenersi nientemeno che un "erede",[208] seppur divulgato in forma ridotta e incompleta e piuttosto tardo, della lunga e articolata opera del padre di Torquato. Per la verità, nel 1580 la materia dei romanzi del ciclo bretone – con fughe, incantesimi, rapimenti, ecc. – era sorpassata: il poema erasmiano, ma nella sua forma integrale di ventiquattro canti, sarebbe quindi stato un valido prodotto solo verso la metà del Cinquecento.

---

[203] A tal proposito Bettin si esprime nei seguenti termini: l'*Avarchide* è una «macchina di riscrittura dell'*Iliade*» (G. Bettin, *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni del poema epico e cavalleresco: 1520-1580*, cit., vol. II, p. 1543). Dai toni più decisi sono invece le frasi di Aurigemma: «l'Alamanni traduce addirittura alla lettera l'esordio dell'*Iliade*, mutando semplicemente i nomi […]. È curioso osservare come non vi sia neppur un lieve sforzo di trasformazione o di elaborazione» (N. Borsellino, M. Aurigemma, *Il Cinquecento. Dal Rinascimento alla Controriforma*, vol. IV/1, Roma-Bari, Laterza, 1973, p. 455).

[204] Ad esempio I, I, 6-7 e I, II, 2-8.

[205] *OF* I, 1, 5.

[206] Che Bernardo sia stato modello per Erasmo, lo mostra anche un'occorrenza – opportuna nel quadro del nostro studio –, che interessa però un'altra opera valvasoniana: in *Ang.* III, 107, 1-4 compare difatti (nel contesto della caduta degli angeli ribelli) l'immagine della quercia, ripresa verosimilmente da *Amadigi* IV, 43, 1-4. Torquato la riutilizzerà in *Gerusalemme conquistata* XVIII, 52, 1-4. Al riguardo, cfr. il commento di Borsetto, in E. di Valvasone, *Angeleida*, a cura di L. Borsetto, cit., p. 260.

[207] Infatti: «il rinvio all'*Amadigi* di Bernardo Tasso proposto dal Liruti non ha trovato adeguato sostegno negli studi successivi, ma mancano ancora indagini approfondite in proposito» (*Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei Friulani. 2. L'età veneta*, vol. III, cit., p. 2559). Inoltre, la promessa di Favaro (formulata in *Tra il* Furioso*, il* Floridante *e l'*Odissea: I quattro primi canti del Lancilotto *di Erasmo da Valvasone*, cit., p. 209, n. 5) circa uno studio sul rapporto tra le due opere in questione, non è stata, per il momento, mantenuta.

[208] G. Sacchi, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, cit., p. 97.

Lagrime di S. Maria Maddalena

Composte da settantasei ottave su vita, conversione e penitenza della peccatrice di Magdala, le *Lagrime di S. Maria Maddalena* furono edite nel 1586.[209] Il poemetto sacro è preceduto da una lettera dedicatoria dell'editore Guerra a Giulio Grimani (protonotario apostolico), nella quale si accenna all'«operare del buon poeta», che «partorisce i suoi divini componimenti […] ritraendoli dalla sembianza della natura». Il vero poeta – «uomo pio, da bene e virtuoso» – è quindi colui che «fa nascer da se stesso poemi divini, morali e santi». È proprio quello che «quel virtuoso Signor» (Erasmo di Valvasone) fece dando alla luce «questo divin poema». Merito dell'editore veneziano è ancora aver persuaso il friulano a pubblicare lo scritto, che rischiava di restare «sepolto nelle tenebre del silenzio»:

> essendomene venuto l'esempio alle mani dalla cortesia di quel Signore, e vedendo, che per difetto della sua troppo gran modestia esso poema veniva a restar quasi *sepolto nelle tenebre del silenzio*, essendo partecipato da pochi, *mi ho voluto dalla confidenza*, ch'io ho della molta benignità sua, *arrogare autorità di farlo pubblicare* per far partecipi gli animi cristiani, che del verso hanno gusto, di si pio e nobile componimento.[210]

Le ripetute ristampe, oltre una decina tra fine Cinquecento e metà Ottocento, e una traduzione in spagnolo (uscita a Napoli nel 1613) confermano l'ampia circolazione dell'opera, nonché il suo immediato e durevole apprezzamento.[211]

---

[209] E. di Valvasone, *Lagrime di S. Maria Maddalena del sig. Erasmo delli signori di Valvasone*, in Venetia, appresso Domenico et Gio. Battista Guerra, fratelli, 1586.

[210] E. di Valvasone, *Lagrime di S. Maria Maddalena del sig. Erasmo delli signori di Valvasone*, cit., pp. 3-4.

[211] *Le Lagrime di s. Pietro del sig. Luigi Tansillo, di nuovo ristampate con nuova gionta delle Lagrime della Maddalena del signor Erasmo Valvassone, et altre rime spirituali, del molto r. d. Angelo Grillo, non più vedute, et ora novamente date in luce*, Genova, Girolamo Bartoli, 1587; *Le Lagrime di s. Pietro del signor Luigi Tansillo, di nuovo ristampate con nuova gionta delle Lagrime della Maddalena del sig. Erasmo Valvassone, et altre rime spirituali, del molto r. d. Angelo Grillo non più vedute, et ora novamente date in luce*, Carmagnola, Marc'Antonio Bellone, 1588; *Le Lagrime di s. Pietro del signor Luigi Tansillo, con le Lagrime della Maddalena, del signor Erasmo da Valvassone, di nuovo ristampate, et agiuntoui l'Eccellenze della gloriosa Uergine Maria, del s. Horatio Guarguante da Soncino*, Uenetia, Giacomo Uincenti, 1589; *Le Lagrime di san Pietro del signor Luigi Tansillo, con le Lagrime della Maddalena, del signor Erasmo da Valvasone, di nuovo ristampate, et aggiuntovi l'Eccellenze della gloriosa Vergine Maria, del signor Horatio Guarguante da Soncino*, in Venetia, Simon Cornetti, & fratelli, 1592; *Raccolta di Lagrime, cioè di Maria Maddalena, di Maria Vergine, del Penitente*, Bergamo, Comin Ventura, 1593; *Le Lagrime di san Pietro del signor Luigi Tansillo, con le lagrime della Maddalena, del signor Erasmo da Valvasone, di nuovo ristampate, et aggiuntovi l'eccellenze della gloriosa Vergine Maria, del signor Horatio Guarguante da Soncino*, in Venetia, s.t., 1595; *Le Lagrime di s. Pietro del signor Luigi Tansillo, con le lagrime della Maddalena, del signor Erasmo da Valvasone, di nuovo ristampate, et aggiuntovi l'eccellenze della gloriosa Vergine Maria, del signor Horatio Guarguante da Soncino*, in Venetia, Agostino Spineda, 1599; *Le Lagrime di S. Pietro del signor Luigi Tansillo, et quelle della Maddalena, del Signor Erasmo Valvasone; di nuovo ristampate, et aggiuntovi l'eccellenze della gloriosa Vergine Maria, del signor Horatio Guarguante da Soncino*, con licenza de' Superiori, in Venetia, gli Heredi di Domenico Farri, 1605; *Lagrimas de san Pedro compuestas en italiano por Luys Tansillo; traducidas en español por el maestro fray Damian Alvarez de la orden de Predicadores de la Provincia de España*, Napoles, Iuan Domingo Roncallolo, 1613; *Le Lagrime di san Pietro del sig. Luigi Tansillo, con gli argomenti del sig. Giulio Cesare Carpaccio, aggiuntovi le Lagrime della Maddalena del sig. Erasmo Valvasone, con un Capitolo al Crocefisso nel Venerdì santo, del rev. p. d. Angelo Grillo. Consecrate al glorioso nome dell'Illustriss. et Eccellentiss. mio Sig. e Padrone sempre Colendiss. il sig. D. Fabrizio, signore della Casa Carafa, Duca d'Andria e del Castello del Monte, Co. di Ruvo, utile Sig. di Corato […],* In Napoli, Nella Novissima stampa di Antonio Parrino, al cantone di santa Chiara,

Nel solco delle *Lagrime di S. Pietro* di Luigi Tansillo (1585),[212] le *Lagrime* valvasoniane furono pubblicate insieme a quelle tansillane a partire dal 1587 e in seguito riunite sovente a componimenti sul medesimo *topos* delle lacrime di autori diversi, tra i quali ricordiamo (oltre il Tansillo) l'abate Angelo Grillo[213] (con varie poesie, il *Capitolo al Crocifisso nel Venerdì santo* e le *Lagrime del Penitente*), Orazio Guarguante da Soncino (con il sonetto *Nella Passione di Giesù Cristo* e le *Eccellenze di Maria Vergine*)[214] e Torquato Tasso (con il *Dialogo spirituale*, *Le Lagrime di Cristo* e *Le Lagrime della Beata Vergine*). Le varie raccolte furono edite in differenti città, quali Venezia, Genova, Bergamo, Udine, ecc.[215]

Le "rime di pentimento spirituale", così nominate dall'editore delle *Lacrime* del 1838,[216] comprendono – come si evince dai contenuti delle numerose ristampe delle *Lagrime* valvasoniane – non soltanto varianti sulla donna di Magdala, ma pure "pianti" di altri personaggi evangelici, come S. Pietro, la vergine Maria o Cristo. Sono *plancti*, questi, che assurgono – ad eccezione dei casi di Cristo e di Maria Vergine – alla medesima funzione purificatrice dal peccato e si fanno atto di penitenza, necessario per il cammino di edificazione dell'uomo.

---

incontro al Giesù Nuovo, 1697; *Lacrime di santa Maria Maddalena: poemetto di Erasmo da Valvasone*, in «Poemetti Italiani», Torino, Dalla nuova stamperia di Pane e Barberis in Doragrossa vicino a S. Dalmazzo, 1797; *Le Lacrime della Maddalena di Erasmo da Valvasone*, Udine, Tip. Murero, 1838; *Le Lacrime di s. Pietro, di Cristo, di M. Vergine, di s. Maria Maddalena e quelle del Penitente, con un Capitolo al Crocifisso e il Lamento di Maria Vergine: versi di Luigi Tansillo, di Torquato Tasso, Erasmo da Valvasone ed Angelo Grillo*, in «Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne», Milano, per Giovanni Silvestri, 1838; *Lagrime di santa Maria Maddalena di Erasmo di Valvasone*, in «Parnaso Italiano», Venezia, Giuseppe Antonelli, 1850.

[212] Nella sua forma definitiva del 1585, l'opera è composta da tredici pianti per un totale di 911 ottave, segnando in età controriformistica il tema delle "lacrime" come genere autonomo. La gestazione delle *Lagrime* del Tansillo risale però ad alcuni decenni prima: l'autore difatti iniziò il suo progetto fin dal 1539 e nel 1560 pubblicò alcune stanze (solo quarantadue) sotto lo pseudonimo di cardinale Pucci. Per un primo inquadramento sull'opera, rimandiamo alla scheda di C. Gigante, in G. Alfano et al., *Il Rinascimento. Un'introduzione al Cinquecento letterario italiano*, cit., pp. 322-323. Per studi invece più puntuali, cfr. G. P. Maragoni, *La devozione e la letteratura. Sulla poesia sacra di Luigi Tansillo*, Roma, Unitor, 1991; M. T. Imbriani, *Un poema per la Controriforma: "Le lagrime di San Pietro" di L. Tansillo*, in *La Bibbia nella letteratura italiana*, vol. V. *Dal Medioevo al Rinascimento*, cit., pp. 605-623.

[213] «L'abate Angelo Grillo, nobile genovese, Benedettino, della Congregazione di Monte Cassino, per quattro volte fu eletto Superiore generale della sua Congragazione: egli ricusò i vescovadi d'Aleria in Corsica e d'Albenga, che gli profferse Urbano VIII. Morì nell'abbazia di S. Giovanni Evangelista, in Parma, in età molto avanzata» (dalla *Lettera ai lettori* in *Le Lacrime di s. Pietro, di Cristo, di M. Vergine, di s. Maria Maddalena e quelle del Penitente, con un Capitolo al Crocifisso e il Lamento di Maria Vergine: versi di Luigi Tansillo, di Torquato Tasso, Erasmo da Valvasone ed Angelo Grillo*, cit., p. VII). Su Angelo Grillo (1550-1629) e alcuni suoi componimenti, rimandiamo a E. di Valvasone, *Le rime*, cit., pp. 225 e 366.

[214] Per un cenno al medico e letterato Guarguante da Soncino (1554-1611), cfr. ivi, p. 367.

[215] Ad esempio, nel 1593 Comin Ventura dichiara nella lettera dedicatoria al signor Aluigi Prioli (benemerito podestà di Bergamo) di aver «riformate et ampliate nel modo che ve le apporto io» le *Lagrime di S. Maria Maddalena* di Erasmo di Valvasone (in *Raccolta di Lagrime, cioè di Maria Maddalena, di Maria Vergine, del Penitente*, cit., p. 10).

[216] Dalla lettera del tipografo ai lettori, in *Le Lacrime di s. Pietro, di Cristo, di M. Vergine, di s. Maria Maddalena e quelle del Penitente, con un Capitolo al Crocifisso e il Lamento di Maria Vergine: versi di Luigi Tansillo, di Torquato Tasso, Erasmo da Valvasone ed Angelo Grillo*, cit., p. V.

Codificata in epoca medievale, la figura della Maddalena ha viepiù attratto su di sé gli interessi, a tal punto da essere spunto per una ricca produzione, specialmente letteraria e artistica, relativa al ruolo – come ben illustra Ussia – "composito" di peccatrice penitente (poi perdonata dal Signore) ed eremita, e costruitosi attorno a tre donne bibliche diverse.[217] Si è andata difatti delineando nel tempo, probabilmente facilitata dal rinnovato interesse per la dimensione sacra tra Cinque e Seicento,[218] una personalità dalle molteplici nature, riconosciute pure dalla tradizione canonica. Si possono distinguere la Maddalena "ordinaria" del Vangelo di Luca (VIII, 2), dalla quale uscirono sette demoni e che accompagnò Cristo sino al Calvario e che lo vide crocifisso e risorto; Maria di Betania (vd. *Mt* XXVI, 6-13; *Ioa* XII, 1-3), che unse di olio profumato il corpo di Cristo e ne asciugò i piedi con i capelli, e infine la peccatrice anonima: la grande peccatrice, pentita e poi convertita di *Lc* VII, 36-50. Senza entrare nei dettagli della questione, è sufficiente aggiungere che la consapevole tendenza a confondere le tre donne (a partire dalla rielaborazione del testo evangelico), preparò un terreno particolarmente fertile sul quale i poeti costruirono un personaggio dalle sfumature assai variegate. Nella tradizione letteraria sul tema della Maddalena gli elementi quali, ad esempio, il pianto, l'unzione e le bionde chiome divennero veri luoghi comuni, rintracciabili in svariati componimenti poetici. In particolar modo durante la Controriforma, Maria Maddalena fu l'*exemplum* della convertita e della penitente, in questo modo

> Veniva superato, attraverso la mortificazione della carne, la penitenza e la rinuncia, l'aspetto negativo che essa aveva in sé fondamentalmente radicato come diretta discendenza di colei che per prima fu la causa di peccato, Eva.[219]

---

[217] Per il ruolo della Maddalena nel Cinque e Seicento, cfr. S. Ussia, *Il tema letterario della Maddalena nell'età della Controriforma*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», XXIV, 3, 1988, pp. 385-424; A. A. Piatti, *«E l'uom pietà da Dio, piangendo, impari». Lacrime e pianto nelle rime sacre dell'età del Tasso*, in *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di M. L. Doglio, C. Delcorno, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 53-106 (entrambi i contributi contengono considerazioni utili, anche sulle *Lagrime di S. Maria Maddalena* del Valvasone); G. Getto, *La letteratura religiosa della Controriforma e la critica*, in ID., *Letteratura religiosa dal Due al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 159-164 (a p. 161 sono citate le *Lagrime* valvasoniane). Testi specifici sulle *Lagrime* erasmiane sono: F. Cavicchi, *Le lagrime di S. Maria Maddalena di Erasmo di Valvasone*, in «Antologia Veneta», III, 2, 1902, pp. 79-85; M. Pelosi, *Note su Le lagrime di Santa Maria Maddalena di Erasmo di Valvasone*, in *Erasmo di Valvasone (1528-1593) e il suo tempo*, cit., pp. 289-297.

[218] In proposito puntualizza Cremona: la «copiosa produzione, in versi e prosa, d'argomento sacro, cui, nella seconda metà del Cinquecento, diede luogo il rinfocolamento dell'ardore religioso, avvenuto per l'ingerenza diretta che la Chiesa […], per mezzo dei Gesuiti, esercitò nella letteratura […]» (V. Cremona, *Erasmo da Valvasone poeta e traduttore: saggio critico-monografico*, cit., p. 91). Per una prima panoramica sul poema biblico, tra Quattro e Cinquecento, cfr. M. Chiesa, *La tradizione quattro-cinqucentesca del poema biblico*, in *Atti della giornata di studi Tasso a Roma*, (Roma, Biblioteca Casanatense, 24 novembre 1999), a cura di G. Baldassarri, Modena, Franco Cosimo Panini, 1999, pp. 3-22.

[219] S. Ussia, *Il tema letterario della Maddalena nell'età della Controriforma*, cit., p. 389.

ma ancora (soprattutto in epoca barocca) della donna sensuale e carica di erotismo.[220]

Anche la Maddalena di Erasmo di Valvasone è il risultato della combinazione di figure diverse: l'indemoniata (Maria Maddalena) e la peccatrice (l'Anonima). La possessione pare quindi coincidere con lo stato di peccato, dal quale bisogna liberarsi.

Il poeta friulano tratteggia lungo tutto il suo poemetto la parabola della donna di Magdala, da quando vede Cristo al momento in cui questi muore sulla croce. Egli, inoltre, evidenzia in più luoghi dell'operetta il contrasto tra *prima* e *dopo* il cambiamento della protagonista: il passato (ripercorso dalla medesima attraverso il ricordo), caratterizzato dal male e da una vita ritirata e viziosa, e la conversione al bene, con un innamoramento repentino e profondo che nasce da alcuni sguardi rivolti al Figlio di Dio crocifisso.

> Te vero Dio, or amerotti solo:
> *i' sento*, *i' sento* il cor cangiarsi omai,
> e prender del passato e sdegno, e duolo:
> […]
> *I' sento* l'arco e le saette ardenti,
> che da' tuoi sguardi in questo petto aventi.
>
> *Già veggio* sfavillar *il novo foco*,
> ond'io me ne dileguo obietto frale:
> oh felici occhi miei dateli loco,
> mentre per voi discende e 'l cor assale,
> che struggermi per lui m'è dolce gioco, 5
> né d'altro cerco, o d'altro più mi cale,
> oh occhi miei statevi intesi in esso,
> (*Lagr.* XXV, 2-4 e 7-8; XXVI, 1-7)

Dopo che la peccatrice ha preso piena consapevolezza del *fallo* suo,[221] nasce un profondo fuoco d'amore («il novo foco»), grazie agli occhi che diventano canale privilegiato di trasmissione del sentimento, il quale è "sentito" fisicamente con un trasporto (e forse stupore) tale da essere sottolineato retoricamente dall'anafora «i' sento». L'azione del vedere («già veggio») produce pertanto la reazione amorosa. Da tali versi, enfatici e drammatici (scelti tra i molteplici),[222] possiamo ancora riconoscere un «apparato sentimentale amoroso» e «un velato alone di sensualità» che «aleggia in tantissimi

---

[220] Per un approfondimento e un più ampio *corpus* di testi della tradizione delle "lagrime", rimandiamo a *Paradigmi e tradizioni*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2005, specialmente pp. 176-196.

[221] «Lungo è stato, e maggior il *fallo* mio, / che debba esser omai di mercé degno» (*Lagr.* XXII, 3-4).

[222] Un altro esempio, nel quale peraltro compare il verbo *sentire*, si colloca nel quadro dell'apparizione di Gesù a Maria Maddalena: «A pena scorto l'ha, che 'l divin nume / *sente* spirar dal rustico sembiante, / e cade ad adorar l'usate piante» (*Lagr.* LVIII, 6-8), il cui ultimo verso fa eco a «la nobil peccatrice, che di sante / lagrime al Salvator lavò le piante» (*Lagr.* I, 7-8).

componimenti sulla Maddalena»[223]. Sotteso a tutto il poema sacro è proprio Amore che diventa la via necessaria alla scoperta del vero:

> Signor, se tu vorrai le colpe mie
> gir ricorrendo dal principio al fine,
> vedraile tutte, e sol per questo rie,
> ch'amor le fece, ove non debbe, chine:
> *Amor* per torte e dilettose vie 5
> dal ver le trasse erranti e peregrine,
> e fra tante arti e si mentite larve
> il falso mi mostrò, che ver m'apparve.
> (*Lagr.* XXIII)

Sin dalle prime ottave valvasoniane è evidente la metamorfosi del personaggio, prima di ottenere la grazia di Dio e di conoscere amore. Dalla condizione di donna bella ma lasciva

> Già riverita donna avezza a gli agi
> d'uno stato regal, ancelle, e manti,
> et ori, e gioie, e splendidi palagi,
> ozii, feste, armonie, conviti, amanti,
> cangiato aver in boschi aspri, e malvagi, 5
> in digiuni, in sospir romiti, e in pianti,
> (*Lagr.* II, 1-6)[224]

si passa a uno stadio in cui la penitente si accorge dei peccati commessi e si converte.

> Tra dure selve, e tra sassose rupi,
> ove uman piè segnar l'erba non suole,
> ospitali magion d'orridi lupi
> e d'augei, che notturni odiano il *Sole*,
> sotto umil tetto d'antri ascosi, e cupi 5
> celato avea le sue bellezze *sole*
> (*Lagr.* I, 1-6)

Il contrasto tra *male* e *bene* è reso con forza da una descrizione realistica dell'ambiente in cui è calata la Maddalena: dato che il presente si caratterizza per la dura penitenza, che porterà in seguito alla salvezza per il tramite del perdono e dell'amore di Cristo, il luogo è evocato con aggettivi aspri e duri (*dure, sassose, orridi, cupi*, ecc.).[225] Nel medesimo contesto

---

[223] S. Ussia, *Il tema letterario della Maddalena nell'età della Controriforma*, cit., p. 415.

[224] Nel contesto però del genere didascalico, si noti la ripresa di talune occorrenze: «[il cacciator] non può nodrito tra delizie et agi, / *avezzo* a lunghi sonni, a laute mense / gli uni, o gli altri soffrir tempi *malvagi* / […] restisi pur ne' ricchi alti *palagi*» (*Cacc.* IV, 40, 1-3 e 5).

[225] Per il contrasto tra passato e presente in una situazione realistica, si veda *Lagr.* LXXI-LXXII, in cui è evidente una sovrabbondante aggettivazione (*cupi, oscure, aspri* vs *dolci, cari, begli/bei*, ecc.).

troviamo l'opposizione *ombra* (passato) e *luce* (presente), peraltro anticipata nella stanza sopra riportata con la coppia *notturni-Sole* (v. 4).

> Purgata da quel dì l'interno affetto,
> che l'alma la facea nera e difforme,
> attrasse un non so che nel chiaro aspetto,
> ch'agguagliò in terra l'angeliche forme;
> attrasse un non so che nel *saggio petto*, 5
> che le fece imparar celesti norme:
> (*Lagr.* XXXVIII, 1-6)

Ne risulta così un'immagine ancora più forte di donna pentita e prossima alla redenzione, posta in netto contrasto rispetto a quella passata; difatti: «quanto mutata omai, quanto da quella, / che già lasciva fu, non men, che bella»[226].

Un altro elemento che mostra la metamorfosi della Maddalena è il diverso aspetto esteriore assunto dopo il pentimento. All'inizio del cammino di conversione si ha una descrizione del corpo della «bella donna ingrata al cielo»[227], dall'alto (testa) al basso (fianchi):

> […] in dosso pellegrina vesta,
> che di vari splendor sazia e colora
> d'oro e d'argento porpora contesta:
> e del più fin tesor ch'abbia l'Aurora, 5
> diverse gemme s'incorona in testa,
> chiaro piropo in fronte le fiammeggia
> *e sciolto il crin giù per le spalle ondeggia.*
>
> Aurea catena dal bel collo scende,
> sul bel petto le trema *aureo* monile
> et *aurea* cinta i fianchi *annoda* e prende
> mista di gemme con lavor sottile:
> (*Lagr.* XIV, 2-8; XV, 1-4)

La peccatrice si presenta quasi come una principessa: (ri)splendente per mezzo degli oggetti preziosi che indossa – si noti a tal proposito l'insistenza sull'aggettivo *aurea/aureo*, reminiscenza petrarchesca, degli ultimi versi – e sensuale, con i capelli sciolti sulle spalle. Tutti indizi, questi, che mostrano come «[…] già non pensa / altro, che vanitadi e desir stolto»[228].

---

[226] *Lagr.* II, 7-8.
[227] *Lagr.* XI, 1.
[228] *Lagr.* XVI, 3-4.

In un secondo tempo, la donna si fa più umile e casta,[229] ma è sempre bella e rilucente, non tanto però per la sua immagine esteriore quanto per la nobiltà d'animo (cfr. *supra* «saggio petto»).

> Le belle membra ascose e *l'alma saggia* 5
> seguendo col pensier l'amato Duce
> e *sol* divenne a quelle parti *sole,*
> cui l'aspro sito avea negato il *Sole*.
>
> Quivi non d'altro, che di aurata vesta
> che le *facean disciolti i lunghi crini*,
> coperta ne invaghia l'aspra foresta,
> *le dure quercie e i sordi massi alpini:*
> (*Lagr*. LXIX, 5-8; LXX, 1-4)

Si badi alla rima equivoca (*sol*) *sole : Sole*, la medesima dei già riportati versi 4 e 6 dell'ottava I, e all'ultimo verso, «le dure quercie e i sordi massi alpini» che richiama l'*incipit* del poema («tra dure selve, e tra sassose rupi»), entrambi segnali che accentuano nuovamente il passaggio ormai avvenuto da «donna avezza a gli agi» (*supra* II, 1) ad «alma saggia», a cui non è più negato il *Sole*.
L'insistenza sulla conversione della Maddalena o, detto altrimenti,

> sulla sua metamorfosi da peccatrice, a cui è preclusa ogni strada di virtù, a persona redenta e compiutamente inserita nel progetto divino di salvezza, dunque capace di operare il bene.[230]

era quindi già presente all'inizio del poema, e ancora all'ottava III:

> Cancellato ha dal cor l'antiche norme, 5
> *disciolti i lacci son, spuntati i dardi:*
> quanto già si le piacque, or le dispiace
> (*Lagr*. III, 5-7)

in cui torna il *Leitmotiv* dei capelli sciolti, già presente in un'altra opera – di tutt'altro genere – del valvasonese, ovvero ne *I quattro primi canti del Lancilotto*. Degno di menzione è l'esempio: «[…] le chiome, / che fuggir soglion gli amorosi nodi», che trova il suo simmetrico *pendant* in «che ne' suoi lacci amor stringa ed anode»[231], di chiara ascendenza

---

[229] Sulla metamorfosi della Maddalena, specialmente sui tratti dei capelli e degli occhi e sull'umiltà, cfr. *Lagr*. XXXI-XXXIII.
[230] A. A. Piatti, *«E l'uom pietà da Dio, piangendo, impari». Lacrime e pianto nelle rime sacre dell'età del Tasso*, cit., p. 75.
[231] Rispettivamente *Lanc*. IV, 19, 5-6 e IV, 65, 4.

petrarchesca.[232] Oltre ad alludere ai "lacci" in cui era stato imprigionato il cuore dell'innamorato, i capelli raccolti (in forma di treccia o trecce, i "nodi") sono «"segno visivo di controllo e ordine", e di difesa rispetto alle tentazioni della lussuria e dell'irrazionalità»[233], mentre le chiome disfatte, connotative della peccatrice (e indicative di una sorta di "sregolatezza" e "selvatichezza"), sono il «manifesto d'intensa sensualità, simbolo d'offerta e di fecondità»[234]. L'oscillazione tra l'acconciatura e i «disciolti […] lunghi crini» (*supra* LXX, 2), enfatizza così il cambiamento di condizione del nostro personaggio femminile.[235]

Il rimatore di Laura fu modello consolidato ne *Le lagrime di santa Maria Maddalena* di Camillo Camilli, un precedente che, per la verità, influì sull'omonimo poemetto di Erasmo. Pubblicata a Venezia nel 1582 e composta soltanto di quarantasette ottave, l'opera del Camilli già dava un profilo fisico di Maria Maddalena e, specialmente per le chiome, lo scrittore indicava: «le trecce scioglie in mille nodi avvolte»[236].

Il pianto, la conversione e l'amore assumono allora una dimensione totalizzante e "smisurata", in quanto coinvolgono l'ambiente circostante che si compiace della nuova creatura votata unicamente al bene, ovvero: «la nobil donna e i suoi bei pianti volse, / e gradirne le selve e i monti e i sassi»[237] e questa sente, fuori dal sepolcro, «un smisurato amor in seno umano / non vien giamai senza gran tema avolto»[238]. Oppure ancora, quando si trova ai piedi della croce

> Che dianzi la purgar d'antique mende
> abbraccia l'aspra trave e 'l pianto fonde
> a gli urli suoi da' monti eco risponde.
> […]
> E le valli e le selve e l'aere e 'l vento,
> ogni alpestre torrente, ogni umil rio
> fan rispondendo un flebile concento 5
> e mostran seco a gara animo pio
> e le più crude fere e empi augei

---

[232] Nelle *Lagrime* sono presenti ulteriori esempi; basti il seguente: «usava ella a se stessa il bel crin d'oro» (XXXVI, 2).

[233] U. Motta, *«Capei d'oro». Fortuna rinascimentale di un* topos *petrarchesco* in *Interdisciplinarità del petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania. Atti del Convegno internazionale*, (Berlino, Freie Universität, 27-28 ottobre 2016), a cura di M. Favaro e B. Huss, Firenze, Olschki, 2018, pp. 77-105, a p. 87.

[234] Ivi, p. 90.

[235] Cfr. D. Arasse, *Il vello di Maddalena*, in *La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico*, a cura di M. Mosco, Milano, Arnoldo Mondadori, 1986, pp. 58-59.

[236] VII, 7 in *Le lagrime di s. Maria Maddalena del sig. Camillo Camilli*, in Vinegia, appresso Giorgio Angelieri, 1582. Per la descrizione completa della Maddalena, si vedano le ottave VII-VIII; mentre per un profilo sull'autore (?-1615), cfr. la voce a cura di R. Pastore, in *DBI*, vol. XVII, 1974, pp. 210-212.

[237] *Lagr.* LXVIII, 6-7. Per questi componenti della natura, ricordiamo nuovamente l'*incipit* «tra dure selve, e tra sassose rupi» e «le rupi e i monti al suo duro lamento» (XLIX, 1).

[238] *Lagr.* LIV, 1-2.

imparano quel di pietà da lei.
(*Lagr.* XLVIII, 6-8; XLIX, 3-8)

Gli aspetti drammatici della trasformazione della protagonista, dei sentimenti che ella prova, sembrano contagiare luoghi e creature: il paesaggio naturale – «vivo palcoscenico su cui vanno a convergere i movimenti della vicenda»[239] – pare quindi assorbire le oscillazioni dei suoi stati d'animo (amore, inquietudine, ardore, gioia, ecc.)[240] e condividere la grazia ottenuta.

Per dare maggior rilievo alla metamorfosi della Maddalena, il motivo topico del pianto è ridotto a elemento accessorio. Nelle ottave erasmiane, infatti, troviamo soltanto brevi cenni alle lacrime che, però, diventano un'indispensabile componente drammatica. Come osserva giustamente Piatti,

> Il pianto, assimilato a strumento di redenzione, è sì espressione di tormento e lacerazione, ma diviene innanzitutto indizio visibile di uno stato di turbamento interiore.[241]

Il turbamento interiore è vivido, come mostrano esemplarmente i versi che seguono:

[…] non però scaccia
tutto il dolor, ond'ella ha l'alma impressa,
né di versar da gli occhi il pianto cessa.

Piange ella ancora e fra 'l piacer e i pianti
mille cose operar, mille dir tenta:
[…]
Sospira ancor in guisa, in guisa plora, 5
che in vento e in pioggia si dilegua e sface:
(*Lagr.* LIX, 6-8; LX, 1-2; LXI, 5-6)

Indizio visibile dell'impetuoso agitarsi di emozioni nel petto della donna è la manifestazione sovrabbondante e purificatoria delle lacrime in forma di acqua, rievocata attraverso la pioggia, la fontana («fontana d'acque si feconde, e terse»[242]) o il fiume («e

---

[239] A. A. Piatti, *«E l'uom pietà da Dio, piangendo, impari». Lacrime e pianto nelle rime sacre dell'età del Tasso*, cit., p. 76.

[240] A tale proposito ricordiamo il già citato verso: «in digiuni, in sospir romiti e in pianti» (*Lagr.* II, 6).

[241] A. A. Piatti, *«E l'uom pietà da Dio, piangendo, impari». Lacrime e pianto nelle rime sacre dell'età del Tasso*, cit., p. 61.

[242] *Lagr.* XXVIII, 4.

n'escan fonti e fiumi / di pianto, che vi lavi e vi rallumi»[243]), che lava via ogni male. È proprio in tale contesto che Ussia usa la felice espressione di "pianto catartico".[244]

Gli esempi che abbiamo riportato in queste pagine rivelano la capacità dello scrittore friulano di descrivere la protagonista anche da un punto di vista psicologico, evidenziandone in più occasioni i risvolti introspettivi.

> La Maddalena del Valvasone non è tanto una *convertita* come quella del Vangelo, ma piuttosto una *donna*, nella quale amore e fede si uniscono in un mirabile e felice connubio.[245]

La particolarità della carica emotiva avvertibile nelle *Lagrime di S. Maria Maddalena*, così distante dal modello petrarchesco, si rifà in realtà a quella riforma del codice lirico messa in atto dal Della Casa e accolta, oltre che dal Valvasone, dalla letteratura coeva, che vedeva di buon occhio «il rovesciamento dell'oggettività rinascimentale, lo irrompere dell'emotività, della visione sentimentale, che si sostituisce a quella intellettuale»[246]. Una forte tensione introspettiva, unita a qualche esperienza personale, emerge ancora da alcune liriche di Erasmo, nelle quali questi medita, ad esempio, sullo scorrere del tempo oppure sulla malattia che lo affliggeva. Un buon esempio è costituito dalla *Canzone del tempo*, in cui la voce autoriale si esprime sulla caducità della vita.[247] Si impone, in un certo qual modo, un ritratto di poeta che dice "io", accettando «di mostrarsi sulla pagina senza maschera»[248].

Su tale lucida vena meditativa, si pronuncia – sebbene non in modo del tutto esplicito – anche Cerboni Baiardi nell'*Introduzione* alle *Rime*.

> È un mondo frantumato quello che si raccoglie nei testi di queste carte (ma l'impressione era già suggerita anche dall'unica stampa cinquecentesca di qualche ampiezza delle liriche erasmiane, quella approntata da Comin Ventura nel 1592) […].[249] Le situazioni, gli oggetti hanno profili sicuri e insieme ambigui, doppi, enigmatici […]. Su quelle situazioni e su quegli oggetti Erasmo si interroga e interroga […].[250]

---

[243] *Lagr.* XXVII, 7-8.

[244] S. Ussia, *Il tema letterario della Maddalena nell'età della Controriforma*, cit., p. 404.

[245] F. Cavicchi, *Le lagrime di S. Maria Maddalena di Erasmo di Valvasone*, cit., p. 84.

[246] B. Tavella, *Erasmo di Valvasone nella cultura del suo tempo*, in «Itinerari», IV, 1, 1972, pp. 26-31, a p. 28.

[247] Al riguardo bastino i versi: «Voi, che passate giovenetti il varco / di questa breve vita / […] / Morte, che spesso in sul più bel v'arriva; / o l'ora fuggitiva / vi trasporti in quegli anni, / che riempie d'affanni / la nemica al gioir vecchiezza, e 'l tempo / mentre avete ancor tempo» (*Rim.* 84, 1-2; 8-13).

[248] F. Erspamer, *Petrarchismo e manierismo nella lirica del secondo Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento*, vol. IV/1, cit., p. 206.

[249] Il curatore si riferisce alla *Nuova scielta di rime dell'ill. sig. Erasmo Valvasone,* cit.

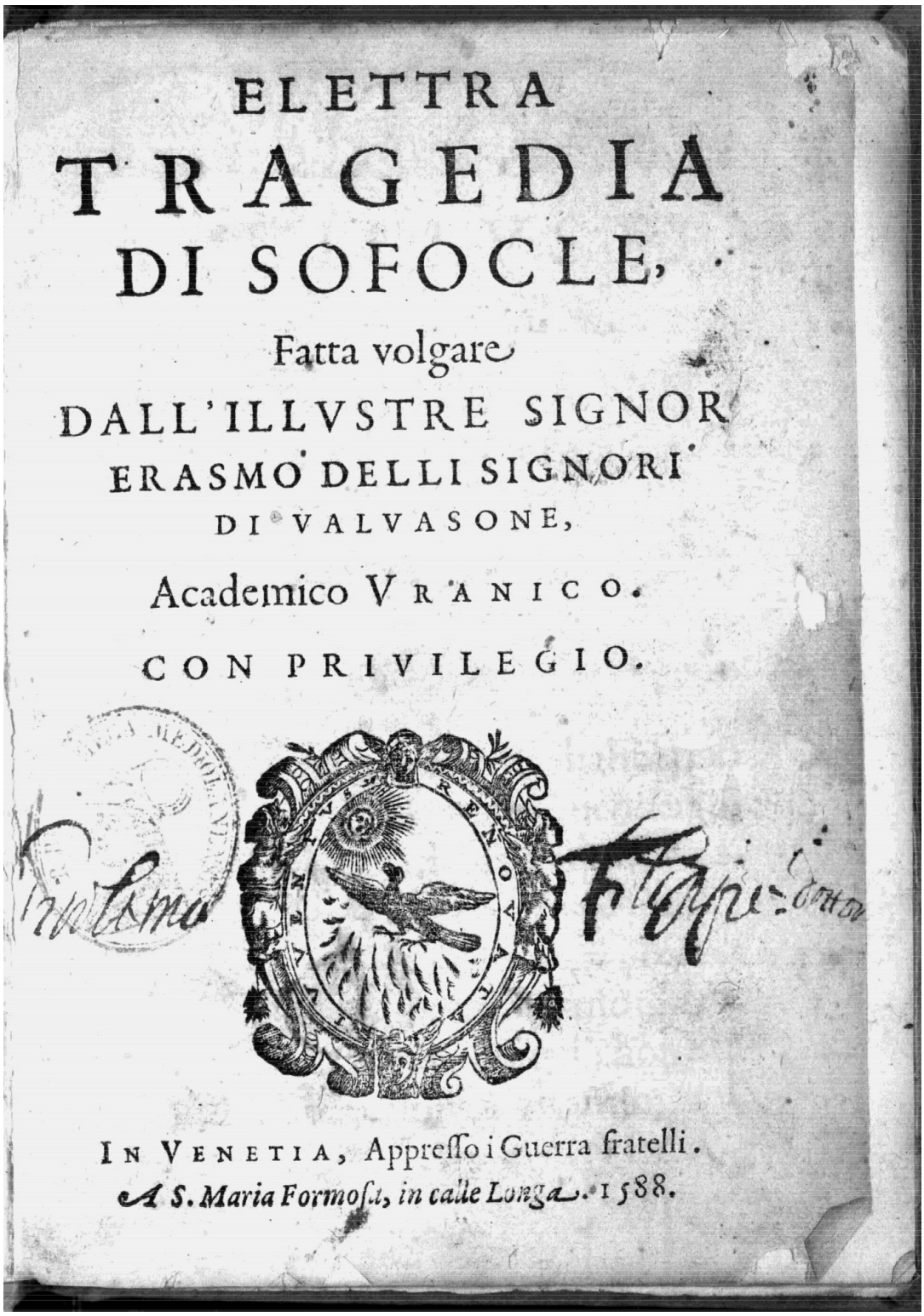
[250] E. di Valvasone, *Le rime*, cit., p. XVIII.

In conclusione possiamo dare ragione a Benedetto Croce, il quale, richiamando le ottave XXVIII-XXX delle *Lagrime* erasmiane, afferma che esse «possono essere assunte come simbolo del mutato stile letterario, che è insieme mutato sentire in cose di religione». E aggiunge che nelle immagini e nelle parole ivi presenti si percepisce «quella contaminazione di sensuale e di sacro che s'incontra frequentissima non solo nella poesia ma nella scultura e pittura del seicento»[251]. Si coglie quindi nel poemetto del valvasonese non soltanto una certa efficacia drammatica nella trattazione del tema, ma anche «un palese preludio della successiva stagione del Seicento»[252].

---

[251] B. Croce, *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento,* vol. I, Bari, Laterza, 1958, p. 350. Sulla figura della Maddalena nel contesto artistico, cfr. *La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico*, cit.

[252] A. A. Piatti, *«E l'uom pietà da Dio, piangendo, impari». Lacrime e pianto nelle rime sacre dell'età del Tasso*, cit., p. 74.



ELETTRA
TRAGEDIA
DI SOFOCLE,
Fatta volgare
DALL'ILLVSTRE SIGNOR
ERASMO DELLI SIGNORI
DI VALVASONE,
Academico VRANICO.
CON PRIVILEGIO.

IN VENETIA, Appresso i Guerra fratelli.
A S. Maria Formosa, in calle Longa. 1588.

Immagine 2: Frontespizio dell'*Elettra*, Venezia, 1588

Elettra

Pubblicata nel 1588[253] ma letta dal volgarizzatore friulano nel 1587 davanti alla nascente Accademia degli Uranici di Venezia (durante la seduta inaugurale), la traduzione dell'*Elettra* sofoclea – di un'opera cioè della maturità dell'autore greco e di datazione incerta (ma *post* 420 a.C.) – è stata fin da subito apprezzata. La stima nei confronti del Valvasone e della sua versione della tragedia emerge dalla lettera dedicatoria degli accademici uranici a Giovanni Grimani, patriarca d'Aquileia: «Questo è il primo componimento, che sotto nome universale d'URANICO viene in luce» e fu «dal comune giudicio della nostra Academia sommamente lodata, e riputata degna»[254]. Prova tangibile dei numerosi elogi sono le sei liriche di alcuni membri uranici premessi alla tragedia in volgare: quattro sonetti, uno di Camillo Camilli e tre di Giovanni Domenico Alessandri, e due epigrammi di Fabio Paolini, uno in latino e l'altro in greco.[255] Di seguito riportiamo un esempio che, secondo il nostro parere, sintetizza al meglio i giudizi sul valvasonese e sulla sua *Elettra*.

Felice Erasmo, che ne' sacri chiostri,
dove sorge il castissimo Elicona,
tessi a le tempie tue degna corona
e di salir la sù la via ne mostri.

Or che la Elettra tua, *che a giorni nostri* 5
oscura giacque, a gli occhi altrui si dona,
e con nove querele il cielo intuona,
fai gl'invidi tacer, lividi mostri.

Non così bella, o così vaga mai
ne' tragici coturni apparve, come 10
ne' tuoi carmi si scopre, o *saggio spirto*.

---

[253] E. di Valvasone, *Elettra: tragedia di Sofocle fatta volgare dall'illustre signor Erasmo delli signori di Valvasone*, Academico Uranico, in Venetia, appresso i Guerra fratelli, a S. Maria Formosa, in calle Longa, 1588. Per alcune notizie sul volgarizzamento, cfr. I. Pin, *Erasmo traduttore dell'*Elettra *di Sofocle*, in *Erasmo di Valvasone (1528-1593) e il suo tempo*, cit., pp. 299-335 e, in ispecie nel contesto dell'Accademia, E. Raimondi, *Il tragico in Accademia*, in *Rinascimento inquieto*, cit., pp. 349-362. Su Elettra e sulle opere ispirate a tale personaggio, si veda in particolare il cap. I in L. Tagliabue, *Eroine allo specchio. Elettra e Antigone*, Roma, Aracne, 2017.

[254] E. di Valvasone, *Elettra: tragedia di Sofocle fatta volgare dall'illustre signor Erasmo delli signori di Valvasone*, cit., cc. 2 e 3. Tuttavia nel 1587 il veneziano Faustino Tasso (1541-1597) – teologo francescano –, fu chiamato dagli Accademici Uranici a recitare l'orazione inaugurale della nuova istituzione (*Oratione della felicità, e del Sommo bene, del R. P. Faustino Tasso de' Minori Osservanti, da lui composta, e pubblicamente recitata in Vinetia Nell'accademia d'Uranici il giorno decimo di giugno l'anno 1587*, Venezia, Domenico Imberti, 1587). Dopo la menzionata orazione, l'*Elettra* fu quindi il primo componimento ad essere letto. A tale proposito, cfr. G. degli Agostini, *Notizie istorico-critiche intorno gli scrittori veneziani,* t. II, Venezia, presso Simone Occhi, 1754, p. 522; S. Radaelli, *L'Accademia degli Uranici: la musica nelle Accademie veneziane*, in «Musica e storia», V, 2, 1998, pp. 327-348, in particolare pp. 330-333.

[255] Già autore dell'epigramma in lode del *Lancilotto*, il Paolini (1550-1604) si firmò, in questa occasione, con il nome "Chiamei Oligenij". La sua biografia, a cura di F. Vendruscolo, si legge in *Dizionario biografico dei Friulani. Nuovo Liruti on-line*, *ad vocem*.

Con Urania però *cinto le chiome*
non pur di Lauro a gran ragion ten'vai,
ma ti si deve ancor l'Edera, e 'l Mirto.[256]

Nel primo dei tre sonetti del poeta bergamasco Alessandri,[257] appena trascritto, emerge un ritratto assai elogiativo del traduttore – un «saggio spirto» – salito fino al monte Elicona (simbolo di ispirazione poetica) e ora «cinto le chiome» di alloro, edera e mirto. L'*Elettra*, secondo l'autore del componimento, avrebbe dato gloria poetica a Erasmo, perché la versione di quest'ultimo risulta superiore al testo di partenza (vv. 9-10) e, come si evince dai versi 5 e 6, va a colmare una lacuna. Sino alla seconda metà del XVI secolo, difatti, non erano ancora state pubblicate traduzioni in volgare, e ne esisteva soltanto una in latino (Napoli, 1556) del vescovo calabrese Coriolano Martirano.[258] Di parere diverso, però, Cremona:

> se pur questa traduzione fu applauditissima dagli Uranici, nessuna novità essa apportò al suo apparire, – erano così in voga le traduzioni nelle Accademie, che allora pullulavano in Italia! – ed inoltre, prima del Valvasone, diversi aveano volgarizzata la stessa tragedia e cioè: Lud. Dolce, Giamb. Gelli, Giov. Balcianelli, Guido Guidi e Alb. Parma.[259]

Tuttavia la voce autoriale si rifà verosimilmente alle sottostanti, ma imprecise, notizie del Quadrio.

> L'*Elettra* di Sofocle fatta volgare da Lodovico Dolce fu impressa in Venezia in 8.
> La medesima fu tradotta da Giambatista Gelli, come narra il Salvini.
> La medesima fu volgarizzata da Giovanni Balcianelli, veronese.
> La medesima fatta volgare da Guido Guidi si conserva nella Biblioteca Strozzi in Firenze.
> La medesima fu volgarizzata da Alberto Parma, come narra l'Allacci.[260]

---

[256] E. di Valvasone, *Elettra: tragedia di Sofocle fatta volgare dall'illustre signor Erasmo delli signori di Valvasone*, cit., c. [4*v*].

[257] Su tale poeta, cfr. B. Vaerini, *Gli scrittori di Bergamo […]*, t. I, Bergamo, nella stamperia di Vincenzo Antoine, 1788, p. 89.

[258] Il Martirano (1503-1557) si dedicò principalmente, a latere del suo incarico di vescovo, alla produzione e alla traduzione in latino di numerose tragedie e commedie. Su di lui, si legga almeno la voce a cura di E. Valeri, in *DBI,* vol. LXXI, 2008, pp. 341-344. La sua *Electra* si trova in Coriolani Martirani Cosentini Episcopi Sancti Marci, *Tragoediae VIII*, Napoli, Giovanni Maria Simonetta, 1556, cc. [32*r*-59*r*].

[259] V. Cremona, *Erasmo da Valvasone poeta e traduttore: saggio critico-monografico*, cit., p. 69.

[260] F. S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, vol. III, Milano, Francesco Agnelli, 1743, p. 104. Seppur il Dolce sia stato un assiduo traduttore, il Quadrio si confonde forse con il volgarizzamento dell'*Agamennone* di Seneca, che vede ancora Elettra come uno dei personaggi centrali della tragedia (cfr. *Le tragedie di Seneca tradotte da M. Lodovico Dolce*, Venezia, Gio. Battista et Marchion Sessa F., 1560, cc. [219*v*-251*v*]). Prova che si tratti di un'informazione errata sul Gelli, sono le seguenti parole: «Tralasciamo la volgarizzazione dell'*Elettra* di Sofocle che solo il Quadrio, citando a sproposito il Salvini, attribuisce al Gelli […]» (A. Ugolini, *Le Opere di Giambattista Gelli. I Dialoghi - Le Comedie - Le opere minori*, Pisa, Francesco Mariotti, 1898, p. 155). Il Balcianelli traspose soltanto l'*Ecuba* di Euridipe (Verona, 1592) ed era vicentino, ovvero: «giova per correggere il Quadrio, il quale attribuendo a Gioan Balcianelli […] una seconda traduzion

Da quanto ci risulta, delle personalità menzionate dal Quadrio soltanto Alberto Parma traspose in volgare l'opera di Sofocle. È opportuno ricordare che a quei tempi esistevano in Italia delle traduzioni inedite del poema greco: oltre a quella del Parma, quella del fiorentino Alesssandro Pazzi de' Medici e quella del ferrarese Alessandro Sardi.[261] Segnaliamo inoltre la presenza di una versione della tragedia trasportata «nell'italiana favella», edita postuma, del lucchese Cristoforo Guidiccioni.[262]

Certo è che il genovese Giulio Guastavini stava lavorando in quegli anni a un volgarizzamento dell'*Elettra*, come attesta il seguente scambio di sonetti.[263]

Giulio Guastavini	Erasmo di Valvasone
Veloce corridor, corridor lento seguii da lunge; onde sol doglia e pianto meco del mio ardir mieto: applaude intanto a te ogni chiaro, ogni più dotto accento.	Ben poteva io, o Elettra *esser più lento* a far udir su l'Arno il tuo gran pianto, *s'altri devea di maggior prova intanto* farlo a noi chiaro con più dotto accento.

---

dell'*Elettra* di Sofocle, erra nel dir l'autor veronese. (Di questa traduzione peraltro io fin ad ora non ho altro lume che dal Quadrio suddetto, né posso render di quella alcuna ragione)» (*Biblioteca e storia di quegli scrittori così della città come del territorio di Vicenza che pervennero fin ad ora a notizia del P. F. Angiolgabriello di Santa Maria carmelitano scalzo vicentino*, vol. IV, Vicenza, Gio. Battista Vendramini Mosca, 1778, pp. CXXII-CXXIII). Dalle nostre ricerche, Guido Guidi tradusse in latino il trattato ippocratico *De vulneribus capitis*, presente (*Mss. lat.*, 6861) alla Biblioteca Nazionale di Parigi e confluito nella raccolta *Chirurgia e Graeco in Latinum conversa […]* (Parigi, 1544). Per il Parma, cfr. *Drammaturgia di Leone Allacci divisa in sette indici*, Roma, Mascardi, 1666, pp. 575 e 626. La traduzione (XVI secolo) si trova manoscritta presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (*Barber. Lat.* 3735).

[261] Letterato e nipote di Lorenzo il Magnifico, Alessandro Pazzi de' Medici (1483-1530/32) scrisse e tradusse anche tragedie (si veda ad esempio la *Dido in Cartagine*, databile al 1524, e la traduzione latina della *Poetica* di Aristotele del 1536). L'*Electra* (1527) si trova a Firenze presso la Biblioteca Nazionale Centrale, II, IV, 8 (= *Magl.* VII, 950 bis). Per un suo profilo, cfr. la voce a cura di P. Cosentino, in *DBI,* vol. LXXXII, 2015, pp. 21-23 e la *Notice biographique* in E. Borza, *Sophocles redivivus. La survie de Sophocle en Italie au début du XVIe siècle. Éditions grecques, traductions latines et vernaculaires*, Bari, Levante Editori, 2007, pp. 167-168. Pure critico e storico dello stato estense, il Sardi (1520-1588) si dedicò ancora allo studio di Dante e nei suoi *Discorsi* (Venezia, 1586) si possono leggere alcune considerazioni sull'*Inferno* della *Commedia*. Cfr. L. Ughi, *Dizionario storico degli uomini illustri ferraresi*, t. II, Ferrara, per gli eredi di Giuseppe Rinaldi, 1804, p. 159 e la voce a cura di M. Saccenti, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. V, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1976, pp. 35-36. La sua *Electra* (1544) è conservata a Modena presso la Biblioteca Estense (*Est. Lat.* 219; α.W.6.3).

[262] Si trova in *Tragedie trasportate dalla greca nell'italiana favella da monsignor Cristoforo Guidiccioni lucchese vescovo d'Ajace in Corsica*, Lucca, Filippo Maria Benedini, 1747, pp. 1-71. Il Guidiccioni (1536-1582) intraprese la carriera ecclesiastica divenendo vescovo di Ajace in Corsica e, in ambito letterario, è noto soprattutto per la traduzione delle cinque *Tragedie* (che sono, al di là dell'*Elettra* di Sofocle, le *Baccanti*, i *Supplichevoli*, le *Andromache* e le *Trojane* di Euripide). Su di lui si vedano le *Memorie spettanti alla vita*, in *Tragedie trasportate dalla greca dalla greca nell'italiana favella da monsignor Cristoforo Guidiccioni lucchese vescovo d'Ajace in Corsica*, cit., pp. I-XIX. Per un primo catalogo di edizioni, traduzioni e commenti di Sofocle (1400-1600), rimandiamo a E. Borza, *Sophocles redivivus. La survie de Sophocle en Italie au début du XVIe siècle. Éditions grecques, traductions latines et vernaculaires*, cit., in particolare alle pp. 263-268.

[263] Medico e letterato vissuto tra il 1560 e il 1636 circa, Guastavini è noto soprattutto per i suoi *Discorsi ed annotazioni sopra la* Gierusalemme liberata *di Torquato Tasso* del 1592. A latere della pratica di medico e di professore di medicina, egli coltivò la poesia dedicandosi con passione all'attività critica (specialmente allo studio del Tasso) ed editoriale. Per maggiori notizie sul personaggio e sulla sua opera, si veda M. Navone, *Dalla parte del Tasso. Giulio Guastavini e il dibattito sulla "Gerusalemme liberata"*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011. In origine, i due sonetti figurarono nella *Scelta di rime di diversi moderni autori non più stampate, Parte prima [...]*, Genova, Eredi di Gieranimo Bartoli, 1591, pp. 106-107.

Per te sorge di novo Egisto spento,
e in tue carte Oreste ha novo vanto,
e di Elettra ai sospir cede qual canto
più lieto e dolce ascolta il mondo intento.

Pur poggia innanzi, Erasmo, e 'n novi modi
di novo lauro rendi il tuo crin degno:
tu, cui cosa non è che 'l passo arresti.

Me, lasso, iniqua stella ad altro segno
rivolge, e ad arti mute e senza lodi,
né vuol che sì alto luogo a me si presti.

E ben puoi tu, col genitor tuo spento,
lacrimar anco il tuo scemato vanto;
e 'l mondo teco, che *sì nobil canto*
aspettando pendea già tutto intento.

Ma tu, spirto sovran, c'hai voce e modi
da formar carme fortunato e degno
del sofocleo coturno, a che t'arresti?

Che, s'io precorsi temerario, al segno
non giunsi; et oh secondo a le tue lodi
pur da lungi venir Febo a me presti!
(*Rim.* 35)

L'elogio della traduzione erasmiana mostra l'amarezza del genovese per aver abbandonato il suo progetto (vv. 12-14) in seguito alla pubblicazione del 1588. Prova che il Guastavini si stesse dedicando all'*Elettra*, con l'aiuto del professore di lingua greca Federigo Mezio, sono le sue stesse parole negli *Argomenti, ed Annotazioni* alla raccolta di *Rime* di Angelo Grillo del 1589. Egli difatti, nell'argomento al sonetto encomiastico IX (*In queste note, e 'n questi toschi accenti*) del Grillo, afferma che stava «per mandarla alla stampa, quando comparve l'istessa tradotta dal Signor Erasmo Valvasone»[264] e allora si astenne dal farlo. Dal canto suo, Erasmo comprende il rammarico del suo predecessore e risponde (all'*incipit* «veloce corridor, corridor lento») che avrebbe potuto «esser più lento» nel dare alla luce la traduzione, perché «altri [Giulio Guastavini] devea di maggior prova intanto». Il volgarizzatore friulano coglie inoltre l'occasione per esortare Giulio a non abbandonare i suoi propositi (vv. 9-11), tanto più che questi stava fabbricando un «sì nobil canto».

Malgrado i numerosi consensi, l'*Elettra* valvasoniana non ebbe ristampe e nemmeno un'edizione critica o commentata; in tempi recenti, però, è stata oggetto di studio da parte di Gloria Carbonara.[265]

Il nostro poeta, che non si era ancora dedicato alla tragedia, decise di sperimentare tale genere probabilmente perché suggestionato dal particolare clima culturale dell'epoca. Specialmente dagli anni Quaranta, infatti, si assiste – in grazia dell'ancora capillare diffusione libraria a stampa – a una rinascita delle tragedie antiche, accompagnata da un'ampia trattatistica, riconducibile al concorso di più fattori tra i quali la riscoperta delle

---

[264] *Parte prima delle rime del sig. don Angelo Grillo nuovamente date in luce*, Bergamo, Comino Ventura, 1589, c. 73. Si badi pure ai versi 9-11 del sonetto *supra* menzionato (in *Rime morali del signor Don Angelo Grillo*): «Opra tua Giulio ed il coturno Argivo / Italico Istrion calzar già parmi / felice a par di chi diè nome a l'arte»; ivi, c. 124.

[265] G. Carbonara, *L'Elettra sofoclea di Erasmo di Valvasone* [edizione commentata], Tesi di Laurea, relatore F. Spera, Università degli Studi di Milano, 1997-1998; E. di Valvasone, *Da "Elettra di Sofocle"* (1588), a cura di G. Carbonara, in «Lo Stracciafoglio», I, 2, II semestre 2000, pp. 13-19.

opere di Aristotele e soprattutto della *Poetica*, pervenutaci soltanto nella parte dedicata a quel genere, così nobile ("alto").[266] La comune riflessione sulla teoria aristotelica o, come sottolinea Mastrocola, una sua «infinita riscrittura»[267] si accompagna a una produzione altrettanto massiccia di tragedie, che si fece in sintonia con lo spirito di quel tempo; o, detto altrimenti,

> con la realtà sociale e politica contemporanea: quindi una società dominata dalla guerra, dall'instabilità politica, da una spiccata conflittualità religiosa, quale l'Europa del secolo XVI, può produrre tragedie nel tentativo di esorcizzare le disarmonie storiche del mondo […] il tutto sussunto sotto un orizzonte antropologico e culturale irrimediabilmente mutato dall'affermazione della religione cristiana e dalle lacerazioni confessionali del Cinquecento.[268]

Forma espressiva naturale, nelle sue varie espressioni (come produzioni, rifacimenti o traduzioni), e specchio delle vicissitudini cinquecentesche non poteva che essere la tragedia, palcoscenico su cui riflettere l'instabilità del secolo e al contempo un mondo ideale, migliore di quello reale.[269]

Alcuni esempi di tragedie stampate o ristampate a Venezia, città particolarmente sensibile a questo tipo di opere teatrali, sono costituiti dalla *Sofonisba* (edita nel 1524, ma del 1514-1515) di Gian Giorgio Trissino, dalla *Canace* (del 1542, pubblicata però nel 1546) di Sperone Speroni, dall'*Edippo* (1556) di Giovanni Andrea dell'Anguillara. In un ambiente così ricco e stimolante, e si pensi al più ampio contesto dei cenacoli veneti, non è quindi un caso che il Valvasone pubblicò sotto gli Uranici l'*Elettra*, un «esperimento classicistico»[270] di puro intento "accademico", ovverosia per la sola fruizione attraverso la lettura e non per la destinazione scenica.

Probabilmente allo scopo di conformarsi a quanto propose Orazio nell'*Ars poetica* (vv. 189-190), il friulano ripartì la materia in cinque atti, utilizzando endecasillabi sciolti alternati a settenari, metri d'altronde ampiamente utilizzati da traduttori, o scrittori, di

---

[266] Le riflessioni teoriche sulla tragedia erano talvolta inserite nelle pagine introduttive anteposte ai testi medesimi, come – per citare soltanto due casi – nella traduzione della *Poetica* di Alessandro Pazzi de' Medici, uscita postuma nel 1536, e nell'*Orbecche* (1541) di Giovan Battista Giraldi Cinzio. Quest'ultimo è peraltro autore di un trattato sulla tragedia, il *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* (datato 1543, ma edito nel 1554). Sul dibattito teorico intorno al genere tragico, si veda P. Mastrocola, *L'idea del tragico. Teorie della tragedia nel Cinquecento*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 1998, specialmente pp. 15-38.

[267] Ivi, p. 10.

[268] S. Giazzon, *Venezia in coturno. Lodovico Dolce tragediografo (1543-1557)*, Roma, Aracne, 2011, pp. 17-18.

[269] Sul tema, in una prospettiva regionale (veneta), si legga la prima parte del contributo di N. Mangini, *La tragedia e la commedia*, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento*, vol. IV/1, cit., pp. 297-326, a pp. 297-305 e si presti attenzione alla bibliografia ivi compresa.

[270] E. Raimondi, *Rinascimento inquieto*, cit., p. 354.

tragedie del tempo. L'originale presenta una distribuzione degli atti[271] di misura assai diversa rispetto al volgarizzamento che, difatti, contiene all'incirca il doppio dei versi del testo di partenza (3017 contro i 1510), suddivisi rispettivamente in 1097, 610, 578, 524 e 208.[272] Sui contenuti generali dell'*Elettra*, è il Valvasone stesso a proporre, nell'*Argomento* anteposto al testo tradotto, una breve sintesi.

> Agamennone tornato dalla guerra di Troia in Argo fu da Clitennestra sua moglie, e da Egisto suo cuggino, che s'erano innamorati insieme, con insidie ucciso. Cercarono di amazzar anco Oreste figliuolo di esso Agamennone, e bambino, ma per accortezza di Elettra sua maggior sorella, questi fu di nascosto dato ad un consiglier di Agamennone, che lo trasportò salvo in Focide. Per questa cagione Elettra era mal trattata dalla madre e da Egisto, che s'aveano occupato tutto il regno. Cresciuto Oreste torna secretamente a casa per vendicar il padre e liberar la sorella; ove arrivato, il detto Consigliero gli dà informazione di molte cose attorno il sito del paese e della città di Micene. Il rimanente si scopre da sé col progresso della favola.[273]

Il processo di amplificazione del testo greco, chiaro sin dal numero totale dei versi italiani e, come già sappiamo, del tutto in sintonia con le sperimentazioni cinquecentesche, costituisce per Erasmo una peculiarità scrittoria, come abbiamo ancora dimostrato in occasione della *Thebaide*. Basti menzionare, nel contesto dell'*Elettra*, un solo e circoscritto esempio.

ELETTRA:

Come state, Oreste? (*Elettra*, v. 1424)[274]	Ecco che tornan sanguinosi fore, e stillan da le mani le primizie di Marte. *Veggo assai ben* come il negozio passi, senza che più ve ne dimandi Oreste. (*Elet.* V, 45-49)

L'interrogativa di Sofocle – che Elettra rivolge al fratello Oreste, appena reduce dell'uccisione (assieme a Pilade)[275] di Clitennestra – viene resa con cinque versi, in cui l'autore palesa, con l'espressione «veggo assai ben», l'inutilità della domanda posta dal

---

[271] Conformemente alla partizione canonica della tragedia greca, abbiamo *prologo*, *parodo*, quattro *episodi*, tre *stasimi* ed *esodo*. È inoltre presente un dialogo lirico tra coro ed Elettra (*commo lirico*).

[272] Segnaliamo che la nostra numerazione non concorda con quella (che crediamo errata) proposta in I. Pin, *Erasmo traduttore dell'*Elettra *di Sofocle*, in *Erasmo di Valvasone (1528-1593) e il suo tempo*, cit.

[273] E. di Valvasone, *Elettra: tragedia di Sofocle fatta volgare dall'illustre signor Erasmo delli signori di Valvasone*, cit., c. [7*r*].

[274] Qui e in seguito, citiamo da *Tragedie e frammenti di Sofocle*, a cura di G. Paduano, 2 voll., Torino, UTET, 1982. L'indicazione dei versi si riferisce alla versione in greco.

[275] Sebbene sia attivo al fianco di Oreste, Pilade non ha voce nella tragedia sofoclea. Il Valvasone invece lo fa parlare, ad esempio, alla fine del quarto atto, nel momento in cui i due personaggi si stanno apprestando a uccidere Clitennestra (*Elet.* IV, 453-456).

poeta greco. Il valvasonese preferisce quindi sottolineare, attraverso gli occhi della fanciulla, l'immagine delle mani *stillanti* di sangue, già sufficientemente eloquente e che mira ad aumentare la tensione della sequenza del racconto e nell'insieme l'efficacia drammatica.

Al di là dell'*amplificatio* erasmiana, ci preme segnalare in questa sede la presenza di alcuni puntuali interventi del traduttore sul testo di partenza. Se soltanto ci concentriamo su pochi luoghi, ma illuminanti per la piena comprensione dell'esperimento del friulano, noteremo come il racconto di Elettra sia stato conformato al clima culturale del XVI secolo. Possiamo allora leggere interventi, nei quali la tragedia greca subisce una sorta di processo di cristianizzazione.

ORESTE:

Morire a parole non mi addolora quando nei fatti sono salvo e conquisto la gloria. Nessuna parola è cattiva, quando arreca vantaggio. (*Elettra*, vv. 59-61)	E veramente ch'io non stimo alcuna menzogna esser ad uom *prode* et *accorto* vietata mai, né disdicevol, quando *onorato* guadagno al fin gli apporte. (*Elet.* I, 124-127)

La legittimazione dell'uso della menzogna fornita da Sofocle non poteva essere accolta da un poeta, come Erasmo, calato nel clima controriformistico, così sensibile alla morale cristiana: quest'ultimo quindi attenua l'affermazione perentoria «nessuna parola è cattiva, quando arreca vantaggio» con l'aggiunta di una marcata aggettivazione (*prode*, *accorto*, *onorato*).[276]

Oppure troviamo brani, nei quali il volgarizzatore esplicita meglio i contenuti dell'originale, moralizzandolo.

CORO:

Perché vedendo quanto sono saggi gli *uccelli* del cielo, che si preoccupano di nutrire quelli da cui sono nati e hanno ricevuto tanti benefici, non ci comportiamo allo stesso modo? (*Elettra*, vv. 1058-1062)	Vanno per l'aria a volo vaghi e *pietosi augelli.* 500 tra cui la madre cara a l'affamato stuolo de' suoi figli novelli novo di man in man cibo prepara, e de la sua fatica 505 la lor tenera età pasce e nodrica. E i grati figli, quando gli anni maturi stanchi fan gravi i lor parenti, or quinci, or quindi errando 510

[276] Rimandiamo alle nostre osservazioni sulla *Lettera di precetti et avvertimenti*, in particolar modo si rilegga il brano tratto da c. [37*v*], in cui avevamo un accorgimento simile. Infatti, l'autore afferma che la menzogna giova "alle volte" (ovvero solo se «*onorato* guadagno al fin gli apporte», *supra*) e cita l'esempio di Ulisse.

procaccian, che non manchi
la copia lor de' debiti alimenti
e con ugual officio
rendono il ricevuto beneficio.
(*Elet.* III, 499-514)

Il Valvasone non soltanto agisce localmente sui versi del coro (*uccelli* > *pietosi augelli*), bensì sostituisce nuovamente una domanda, la cui risposta non viene fornita da Sofocle, con una spiegazione (vd. soprattutto i vv. 507-514): egli dunque scioglie e completa il paragone tra la *pietas* filiale e quella degli uccelli che nel testo di partenza è espressa sinteticamente e la cui comprensione potrebbe risultare un poco oscura.

> […] l'ambizione di moralizzare il genere drammatico teatrale, che, nella sua aderenza ai modelli della classicità pagana, si esprimeva mettendo in scena *drammi sfacciatamente violenti* e indifferenti all'interpretazione morale cristiana. […] È interessante notare […] come egli [Erasmo di Valvasone] tenti di armonizzare consapevolmente con i valori religiosi e morali cristiani la sua formazione letteraria di gusto classicistico, impregnata di figure e richiami mitologici.[277]

Se nei decenni precedenti alla pubblicazione dell'*Elettra* Erasmo fece grande uso di figure e richiami mitologici, ora, all'altezza del suo secondo volgarizzamento e prossimo alla pubblicazione dell'*Angeleida*, i cenni alla mitologia assumono soltanto valenza letteraria e, dietro il velo di tali favole antiche, si scorge la componente religiosa dai fini didattici.[278] Seppur dai toni un po' spropositati, la menzione di Pin ai «drammi sfacciatamente violenti» si riferisce a tutte quelle sfumature adottate dal traduttore volte ad attenuare la durezza di alcune immagini della tragedia. In tale direzione va proprio la sottostante esemplificazione.

CLITENNESTRA:

Essere madre *è una cosa terribile*; neanche se duramente colpita può avere odio per chi ha messo al mondo.
(*Elettra*, vv. 770-771)

Gran forza ha 'l partorire,
e non posso, e non deggio
(ch'a l'altra parte la natura inchina)
essendo madre aver il cor *giocondo*
di colui ne la morte,
che pur di questo ventre uscì nel *mondo*.
(*Elet.* II, 495-500)

---

[277] I. Pin, *Erasmo traduttore dell'*Elettra *di Sofocle*, in *Erasmo di Valvasone (1528-1593) e il suo tempo*, cit., p. 301.

[278] Al riguardo, e nel contesto della *pietas* filiale, ci pare opportuno menzionare nuovamente l'episodio di Enea e Anchise: «Vedi il pietoso Enea con qual virtude / si reca in spalla il vecchio padre, e 'l porta / tra 'l foco acceso e tra le spade ignude» (*In difesa della poesia*, 202-204).

In seguito alla notizia della morte di Oreste – una finzione inscenata dal Consigliero (il Pedagogo nella versione sofoclea, vd. vv. 680-763) per mettere alla prova la donna –, Clitennestra mostra due sentimenti contrastanti: letizia e dolore[279] ed è per tale motivo che, per un breve istante, non riesce a provare odio per il figlio. Il Valvasone riprende questo passo e ne attenua la carica espressiva (*terribile* > *gran forza*) e sottolinea che, proprio perché Clitennestra è madre, non può e non deve rallegrarsi per la perdita del figlio. Si noti a tal proposito la rima *giocondo : mondo* (vv. 498 e 500) di chiara derivazione dantesca (cfr. *Par.* XXII, 128 e 130).[280]

Prova che il Pin avesse calcato un poco la mano menzionando l'eccessiva violenza presente nei drammi, è il seguente confronto, nel quale ci pare che Erasmo riproponga in veste italiana la medesima durezza delle parole del poeta greco.

ELETTRA:

> Pura luce del sole, aria che avvolgi la terra, quanti miei gemiti hai sentito, *quanti colpi sanguinosi al mio petto*, quando scompare la notte oscura! Il mio letto odioso ben conosce le veglie in questa casa desolata, le *lacrime* per il mio infelice padre, non ucciso dal dio della guerra in terra straniera; mia madre e il suo amante gli hanno *spaccato la testa* con la *scure sanguinaria*, come il boscaiolo fa con la quercia. E nessuna pietà di donna se non la mia, padre, per la tua morte dolorosa e indegna. (*Elettra*, vv. 86-102)

Oh luce alma e serena,
oh pura aria ch'annodi
tutta la terra intorno, 180
quanti lamenti e quali
sparger m'hai tutto il giorno *udito, e odi*,
e di quante *percosse*
risonar *questo mio misero petto*
che *con continuo suon d'alti sospiri*. 185
Ti rende ad or ad or tepida e grave
poi come vien la notte,
voi, voi paterni sfortunati tetti
che consci foste del trattato iniquo
e sosteneste *l'omicidio ingiusto*. 190
E voi secrete mie camere e letti,
che de *l'eterne mie lagrime* sempre
sete bagnati e molli;
voi, voi sapete, dico,
con quai dure querele 195
vo' *rimembrando, e piango*
del mio gran Genitore
la *morte aspra e crudele*,
il quale non Marte stesso,
Marte cruento e fero, 200
ne le terre de' *Barbari feroci*
e in mezzo de gli esserciti nemici
poteo spegner, oh sorte,
e qui ne' propri suoi palagi in pace
la mia madre infedele, 205
e 'l concubin fallace,

[279] Ossia «[…] come dovrò chiamare queste notizie; liete o terribili […]» (*Elettra*, vv. 766-767).

[280] Quanto al lungo e minuzioso racconto della morte di Oreste (*Elet.* II, 323-482), è bene rifarsi alle rapide considerazioni in E. di Valvasone, *Da "Elettra di Sofocle"* (1588), cit., pp. 13-15. Tale episodio mostra come, al di là degli aspetti esposti in questa sede, il volgarizzamento si distingua per la presenza di descrizioni finemente dettagliate, ugualmente presenti in altre opere del valvasonese (ad esempio nel *Della caccia*).

come nel bosco far si suol d'un legno,
con una empia secure
il capo gli spezzar per fino a i denti.
Oh miser Padre mio, 210
e in cotal guisa defraudato e spento,
non hai fuor che me sola
tra tutti i tuoi seguaci,
chi la grande ombra tua pianga, od onori
d'un sospir, d'un lamento? 215
Oh nova crudeltade.
(*Elet.* I, 178-216)

La ferocia dell'azione di fracassare la testa del padre di Elettra viene similmente riproposta dall'autore friulano, e sempre accompagnata dall'immagine quotidiana del boscaiolo. Anzi il Valvasone sottolinea la brutalità dell'episodio attraverso parole chiave che rimandano proprio ad essa, come «morte aspra e crudele», «Marte cruento e fero» o «Barbari feroci», e a tale insistenza – di pura percezione visiva – si somma una certa tensione introspettiva, peraltro già sollevata in occasione dell'analisi delle *Lagrime di S. Maria Maddalena*. Al di là infatti della modifica locale «al mio petto» *vs* «questo mio *misero* petto» (v. 184), troviamo termini – *lamenti*, *sospiri*, *piango* (vv. 181, 185 e 196), ecc. – che possono essere ricollegati al *planctus Electrae* (vd. «l'eterne mie lagrime» del v. 192) e che evidenziano non soltanto i moti interiori della protagonista – questa volta di carattere prettamente uditivo (cfr. «udito, et odi» e «con continuo suon d'alti sospiri», vv. 182 e 185) –, bensì pure la crudeltà de «l'omicidio ingiusto». Quest'ultimo inoltre viene affiancato, per aumentarne l'enfasi, all'interiezione *oh* (vv. 178 e 179) e all'anafora *voi* (v. 188 e sgg.). Dimostrazione tangibile che il *pathos* ruoti strettamente attorno all'efferatezza dell'episodio della morte del padre di Elettra è proprio la particella *oh*, che apre e chiude il brano erasmiano e che mira a mettere in risalto la profonda sofferenza della figlia. Si può allora ricondurre il volgarizzamento del nostro versificatore – dando ragione a Giazzon, che riflette sulla situazione delle tragedie europee nel XVI secolo – ai numerosi tentativi del tempo, rivolti a «demistificare le dinamiche violente e sopraffattorie che sempre regolano l'azione del potere»[281].

Nel prosieguo della traduzione compaiono ulteriori luoghi, in cui non è difficile scorgere, e nuovamente per il personaggio di Elettra, la componente introspettiva.

ELETTRA:

Povera me, mio carissimo Oreste, la tua morte mi ha ucciso.	*Oh* me lassa infelice, *Oh* mio fratel gradito,

[281] S. Giazzon, *Venezia in coturno. Lodovico Dolce tragediografo (1543-1557)*, cit., p. 18.

(*Elettra*, v. 808)

ben di *lagrime eterne*
fia cagion la tua morte a gli occhi miei:
poi ch'è da la radice
tua ogni mio sperar tronco e sparito.
(*Elet.* III, 11-16)

Oltre a dilatare vistosamente la frase sofoclea, Erasmo diluisce la portata espressiva della disperazione della protagonista: anziché difatti trasportare alla lettera l'ultima parte del verso, egli si mostra meno arido e diretto del poeta greco stemperando il dolore di Elettra, anche grazie al reimpiego della ripetizione dell'interiezione *oh* e insistendo sulle «lagrime eterne», diretta conseguenza e manifestazione palpabile del tormento interiore.[282]
Alla concisione e alla concentrazione drammatica di Sofocle ci eravamo abituati già prima che intervenisse il Consigliero a riferire a Clitennestra la falsa notizia della morte di Oreste, di cui abbiamo detto più sopra.

CLITENNESTRA:
Pensa ai fatti tuoi. E tu, straniero,
dimmi la verità: come è morto?
(*Elettra*, vv. 678-679)

Vattene, o mio immortal tormento, e noia,
vattene, segui il tuo costume, piangi,
straziati il crin, battiti il petto, stridi.
Forestier, non le attender tu, ma segui
il modo, come si morisse Oreste.
(*Elet.* II, 316-320)

Con all'incirca il doppio di versi, il traduttore completa, precisa e perservera nell'intento di mostrare – anche retoricamente con l'anafora *vattene* e le allitterazioni aspre e dure in *t* e *s* (*tomento, straziati, stridi*, ecc.) – ciò che il greco aveva concluso un poco frettolosamente.

Ci pare allora di poter concludere che Erasmo di Valvasone non tenti soltanto (e nella misura precisata nel contributo di Pin) di sfumare quei passi più crudi e densi della tragedia di Sofocle, di neutralizzare cioè – prendendo a prestito le parole di Raimondi – quella «drammaturgia spettacolare del sangue e dell'orrore», quanto più di portare il suo

[282] Cfr. *Elet.* I, 192. Un ulteriore esempio, nel quale è ben evidente il *pathos* nella resa del verseggiatore friulano, è il seguente (si notino in particolare i lamenti, pianti e gemiti di Elettra). CORO: «Elettra, figlia di una *madre sciagurata*, perché continui sempre a consumarti nel gemito insaziabile per Agamennone, l'eroe che cadde un tempo nell'inganno più empio, ordito da tua madre, e fu ucciso da perfide mani? Possa morire chi ha compiuto ciò, se ci è lecito pronunciare quest'augurio!» (*Elettra*, vv. 121-127) e, la proposta del traduttore, CRISOTEMA (sorella di Elettra): «Oh Elettra, oh Elettra, oh figlia / de la più *iniqua madre*, / che mai vedesse il cielo, / vi stillerete / sempre / in si *duri lamenti*, / in si *dirotti pianti* / *gemendo* ad ora ad ora / del grande Agamennon genitor nostro, / e nostro inclito Duce / l'empia morte, e gli inganni, onde ei fu preso? / Et o quel fraudolente, / che nel sangue infelice / di si giusto Signore / tinse l'orribil mano, / degna del fallo suo pena sostegna, / s'ha me quello dir lice» (*Elet.* I, 249-264).

risultato a «una sofferente drammaticità»[283], nientemeno, a un «estremismo emozionale»[284] – come abbiamo notato, anche di natura religiosa –, in piena e coerente sintonia con il suo concluso e noto successo delle *Lagrime* e in preparazione della prossima pubblicazione dell'*Angeleida*.

Angeleida[285]

«Sigillo finale»[286] della sua parabola letteraria, pubblicata nel 1590, l'*Angeleida* è un poema sacro ripartito in tre canti in ottava rima, in cui si narra la ribellione e la sconfitta dei seguaci di Lucifero. Fu ristampata due volte nell'Ottocento: nel 1825 e nel 1842 e gode di un'edizione commentata del 2005.

Numerose sono le fonti rintracciabili nell'opera, alcune delle quali indicate dal Valvasone stesso nella *Dedicatoria* anteposta all'*Angeleida*: dai poemi classici e mitologici alle reminiscenze dantesca, ariostesca, sannazariana e vidiana. Essenziale, oltre al Testo Sacro, è il modello tassiano, come conferma Maria Luisa Doglio.

> Attraverso la mediazione decisiva del Tasso il poema sacro appare al Valvasone il modo per rappresentare le immagini simboliche a valenze multiple della battaglia degli angeli, della caduta di Lucifero e del trionfo di Michele […].[287]

La componente epico-cavalleresca, praticata ampiamente fin da *I quattro primi canti del Lancilotto* – forse la prima tappa di un percorso di sperimentazione che ebbe come esito l'*Angeleida* –, viene intrecciata a quella religiosa o, meglio, l'elemento sacro diventa mezzo indispensabile per poter ulteriormente elevare la materia della *Gerusalemme liberata*, con il fine ultimo di produrre un'opera ancora più nobile di quella del Tasso.
L'*Angeleida* si propone così di diventare, considerata pure l'attenzione dell'autore per le realtà culturali e letterarie di quel tempo, un testo prezioso per la restaurazione cattolica: «quale prodotto del movimento politico e della reazione cattolica»[288]. Come traspare fin

---

[283] F. Erspamer, *Petrarchismo e manierismo nella lirica del secondo Cinquecento*, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento*, vol. IV/1, cit., p. 206.

[284] Espressione usata nel contesto di alcune riflessioni sull'*Orbecche* di Giovan Battista Giraldi Cinzio e sull'*Irene* (1579) del friulano Vincenzo Giusti, in E. Raimondi, *Rinascimento inquieto*, cit., p. 353. Sul Giusti e la sua *Irene*, cfr. F. Fattorello, *Storia della letteratura italiana e della coltura nel Friuli*, Udine, Editrice La Rivista Letteraria, 1929, pp. 97-98.

[285] Per uno studio puntuale sul poema, rimandiamo al cap. 2 del presente lavoro. Per una prima panoramica d'insieme, ricordiamo il recente contributo di R. Norbedo, *Appunti su un'edizione dell'*Angeleida *di Erasmo di Valvasone*, cit.

[286] Ivi, p. 105.

[287] *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di M. L. Doglio, C. Delcorno, cit., pp. 9-10.

[288] F. Fattorello, *Erasmo da Valvasone*, cit., p. 11.

dalla lettera dedicatoria, la componente politica, unita a quella religiosa, costituisce la base essenziale attraverso cui leggere e comprendere pienamente le vicende narrate nel poema del 1590.

Limitandoci ai sommi capi di una dinamica che di gran lunga eccede la portata del nostro lavoro, possiamo rilevare che la fortuna dell'*Angeleida* è pure legata ai presunti influssi che essa ebbe sul *Paradise Lost* (1667).[289] Secondo l'acceso dibattito sorto a partire dal XVIII secolo, a partire cioè – da quanto ci risulta – dalle informazioni presenti nella *Storia della letteratura italiana* di Girolamo Tiraboschi, John Milton avrebbe volto particolari sguardi al precedente valvasoniano e da esso avrebbe tratto alcuni spunti.

> Certo nell'orditura e nella disposizione del fatto i due Poeti molto si rassomiglian l'un l'altro, e le parlate, che fanno i Capi dell'uno e dell'altro partito, e l'idea di far seguire una vera battaglia fra essi con diverse vicende, e soprattutto la capricciosa invenzione di fare adoperare dagli Angeli ribelli in quella battaglia il cannone, che in amendue i Poeti s'incontra, ci fa nascer sospetto, che il Milton vedesse l'Angeleida stampata fin dal 1590 e se ne approfittasse.[290]

Di questa "polemica" nata intorno all'*Angeleida*,[291] troviamo ulteriore conferma nelle seguenti parole di Marchetti: l'argomento del testo erasmiano, «che è lo stesso del *Paradiso perduto* di Milton, ha dato origine a discussioni sul profitto che ne avrebbe tratto il poeta inglese e qualche minore versificatore italiano», e più avanti, «lo copia talora quasi alla lettera, ed innegabilmente lo stesso Giovanni Milton»[292]. Alcuni decenni prima, Flamini affermò che l'inglese lesse il poema del valvasonese e fu colpito da alcuni episodi, rimasti impressi nella sua memoria e poi confluiti nel capolavoro seicentesco. Percorrendo, difatti, il *Paradiso perduto* è possibile riconoscere – secondo alcuni studiosi – più passaggi che rievocano l'*Angeleida*.[293]

Sulle presunte affinità tra i due scritti, la critica letteraria moderna non ha ancora fornito risposte esaustive e nemmeno soddisfacenti; soltanto Luciana Borsetto nella sua edizione

---

[289] *Paradise Lost. A Poem Written in Ten Books by John Milton*, London, Printed, and are to be sold by P. Parker under Creed Church neer Aldgate; And by R. Boulter at the Turks Head in Bisshopgate-street; And M. Walker, under St. Dunstons Church in Fleet-street, 1667.

[290] G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, vol. VII/3, Modena, Società Tipografica, 1792, pp. 1228-1229, a p. 1229.

[291] B. Tavella, *Erasmo di Valvasone nella cultura del suo tempo*, cit., p. 26.

[292] G. Marchetti, *Erasmo di Valvason (1523-1593)*, cit., pp. 288 e 289.

[293] Cfr. V. Cremona, *Erasmo da Valvasone poeta e traduttore: saggio critico-monografico*, cit., pp. 87-91 e F. Flamini, *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, cit., p. 440. Quest'ultimo indica *Ang.* II, 20-21, in cui si narra degli angeli ribelli che si muovono in battaglia armati di cannoni (vd. *supra*, "cannone" in Tiraboschi). Tale brano avrebbe suggerito al Milton l'episodio dei seguaci di Lucifero che fabbricano artiglierie e munizioni (*PL* VI, 446-627). Un altro esempio è costituito dalla risposta che Dio dà a Natura, dopo lo scoppio della ribellione, sviluppato in *Ang.* I, 45-80 e che trova accoglimento nell'opera miltoniana nei propositi che Dio formula al Figlio (*PL* III, 80 sgg.).

dell'opera italiana offre alcuni utili ma brevi spunti.[294] Il discorso risulta pertanto del tutto aperto, nella speranza – com'era del Tiraboschi – «che un giorno questo confronto […] sarà più chiaramente svolto e spiegato»[295].

Giudith

L'interesse dell'autore valvasonese per la tematica religiosa non emerge solamente dalle *Lagrime di S. Maria Maddalena* e dall'*Angeleida*, ma ancora dalla *Giudith*, un poema sacro che scopriamo quasi ultimato all'altezza della pubblicazione de *I quattro primi canti del Lancilotto*, come dichiara Cesare Pavesi nella lettera dedicatoria a Ventura Maffetti premessa all'opera cavalleresca del 1580.

> Quando gli anni passati l'Illustre Sig. Erasmo di Valvasone diede la sua traduzione della Tebaide di Stazio alle stampe, promise parimente di dar la sua Giudith, ch'allora tutta via fabbricava, alla quale aveva quasi dato l'ultima mano e volentieri avrebbe adempito, quanto si trovava aver promesso. *Ma impedito d'alcune difficoltà*, che insino a questa ora non si sono potute superare, con molto dispiacer suo, e di tutti coloro che *di quel bel libro ebbero qualche saggio, fu costretto lasciarlo da parte*, con animo però di mandarlo a miglior occasione in luce, il che ora si spera che possa esser presto.[296]

Alla *Giudith*, però, Erasmo stava già lavorando attorno agli anni Settanta, verosimilmente ancora prima della pubblicazione della *Thebaide*, come conferma lo stesso Pavesi nella sua prefazione al volgarizzamento staziano: «da santa impresa di Iudith Ebrea: la qual come da lui medesimo ho inteso, a poco a poco si va avanzando».[297]

---

[294] E. di Valvasone, *Angeleida*, a cura di L. Borsetto, cit., anzitutto le tessere intertestuali indicate a p. 274. I presunti punti di contatto tra l'opera valvasoniana e quella miltoniana sono riassunti in: G. Allocchio, *Aggiunta e nota al saggio di critica sul* Paradiso perduto, Treviso, Francesco Andreola tipografo, in «Giornale sulle Scienze e Lettere delle Province Venete», 53, 1825, pp. 207-211; (G. Allocchio?), *Milton e Valvasone: seconda aggiunta al saggio di critica del Paradiso perduto*, Treviso, Francesco Andreola tipografo, in «Giornale sulle Scienze e Lettere delle Province Venete», 62, 1826, pp. 73-78; *Discorso di Gaetano intorno all'imitazione; e confronto dell'Angeleida col Paradiso Perduto*, in E. di Valvasone, *L'Angeleida, poema del Signor Erasmo di Valvasone, all'illustrissimo principe Pasquale Cicogna ed all'illustrissima signoria di Venezia.* Ristampato secondo la rarissima ediz. del MDXC, per servire d'appendice al *Paradiso Perduto* di Milton, tradotto da G. Polidori, Londra, presso l'editore (J. Wilson) 15, Park Villane East, Regent's Park, 1842, pp. V-XVIII; N. D'Agostini, *Erasmo di Valvasone*, cit., pp. 99-138; W. Münch, *Ein italienischer Vorgänger Miltons*, in «Die Neuren Sprachen», XIII, fasc. 6 e 7, 1905, pp. 321-335 e 385-401; P. Provasi, *Precursori italiani di G. Milton*, Siena, Lazzeri, 1912; ID., *L'*Angeleida *di Erasmo di Valvasone ed i poemi italiani sulla caduta di Lucifero*, cit.; J. M. Steadman, *Milton, Valvasone, and the Schoolmen*, in «Philological Quarterly», XXXVII, 4, 1958, pp. 502-504.

[295] G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, vol. VII/3, cit., p. 1229.

[296] Dalla lettera dedicatoria di Cesare Pavesi, in E. di Valvasone, *I quattro primi canti del Lancilotto del sig. Erasmo di Valvasone*, cit., p. 3.

[297] Da *Pietro Targa a' lettori*, in E. di Valvasone, *La Thebaide di Statio ridotta dal sig. Erasmo di Valvasone in ottava rima,* cit., c. [2*v*].

Seppur le parole del Pavesi attestino la reale esistenza di un'opera sulle gesta della Iudith biblica, della quale alcuni «ebbero qualche saggio», di essa «ci resta solo la memoria»[298], in quanto sia dalle ricerche di archivio (il Colussi, per esempio, non la cita nemmeno nel suo contributo del 1994) sia dagli studi più recenti (in particolare quelli di Norbedo) non sono emerse ulteriori notizie in merito. Dal brano *supra* riportato si ricava soltanto che lo scrittore friulano fu costretto ad accantonare la *Giudith*, perché «impedito d'alcune difficoltà» e, quasi certamente, essa non fu mai pubblicata.

Al di là delle numerose incertezze, questo progetto letterario testimonia come il genere sacro interessasse da tempo il Valvasone, già molti anni prima dell'uscita dell'*Angeleida*. Del resto, il soggetto della Giuditta – eroina biblica, insieme salvatrice della patria e immagine di Maria – fu assai fortunato e frequentato nel Cinquecento.[299] Non dovrebbe pertanto stupire che Erasmo si fosse cimentato lungamente in un tema così in auge a quei tempi. Il *Liber Iudith*, infatti, canonizzato nel 1545 – in pieno Concilio di Trento e in contrasto con l'idea di Lutero di inserirlo tra gli apocrifi –, fu grande fonte di ispirazione letteraria (e iconografica). Il "caso" di Giuditta divenne oggetto esclusivo di alcuni poemi cinque-seicenteschi, nei quali l'episodio veterotestamentario della bella e giovane vedova che uccide il nemico e generale Oloferne, tagliandogli la testa, viene ripreso assumendo via via coloriture differenti.[300]

> Trionfante e vittoriosa come la Chiesa della Controriforma, la Chiesa della Controriforma ne fa l'allegoria della cristiana purezza: la *mulier fortis*, vendicatrice e giustiziera, del *Liber* biblico, integralmente recuperato alla *Vulgata* Sisto-Clementina degli anni Ottanta del Cinquecento, configura per suo tramite l'umile ancella affidataria della missione salvifica di cui si legge in *Luca* I, 26-38 […].[301]

Personificazione di umiltà, castità e giustizia, il personaggio della Iudith incarna in età rinascimentale – e oltre – non solo il trionfo dello Stato in lotta contro il maligno, ma pure le vittorie della Chiesa contro gli eretici e il Turco, divenendo esempio ed emblema della

---

[298] *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei Friulani. 2. L'età veneta*, vol. III, cit., p. 2559.

[299] Alcune voci di una bibliografia sull'argomento sono: L. Borsetto, *Giuditta*, *Il mito nella letteratura italiana*, vol. V/2. *Percorsi. L'avventura dei personaggi*, dir. da P. Gibellini, a cura di A. Cinquegrani, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 297-337; EAD., *«Iudith ebrea, la saggia, casta e forte». Icone del mito biblico nella letteratura italiana e oltre*, in EAD., *Temi e figure del sacro nella letteratura italiana e oltre*, Padova, CLEUP, 2017, pp. 83-153; *Giuditta e altre eroine bibliche tra Rinascimento e Barocco. Orizzonti di senso e di genere, variazioni, riscritture. Atti del Seminario di Studio*, (Padova, 10-11 dicembre 2007), a cura di L. Borsetto, Padova, Padova University Press, 2011.

[300] Ci limitiamo a ricordare la *Giuditta rappresentata* di Giovanni Andrea Ploti (Piacenza, 1589) e il dramma *Iudit* di Federico Della Valle della fine del Cinquecento, ma edito nel Seicento (Milano, 1627). Per ulteriori esempi, rimandiamo a *Giuditta e altre eroine bibliche tra Rinascimento e Barocco. Orizzonti di senso e di genere, variazioni, riscritture*, cit., in particolare pp. 78-79.

[301] L. Borsetto, *«Iudith ebrea, la saggia, casta e forte». Icone del mito biblico nella letteratura italiana e oltre*, cit., p. 122.

giusta impresa condotta per giusta causa. Si distingue così, tra i molteplici ruoli assunti dall'eroina biblica, pure quello che per eccellenza ricopre l'arcangelo Michele: il vincitore della battaglia celeste di *Apoc* 12, 7-9 si allinea quindi – fino a quasi assimilarsi del tutto ad essa – alla «trionfante e vittoriosa» esemplarità della Giuditta, anch'essa «affidataria della missione salvifica».

Della caccia[302]

Pubblicato soltanto nel 1591,[303] ma composto verosimilmente in un periodo precedente, secondo Colussi, probabilmente già attorno agli anni Cinquanta e Sessanta,

> Il poema della *Caccia* scritto in *ottava rima, e in cinque libri diviso*, benché non uscisse a luce che nell'anno 1591, fu però da lui composto in età giovanile, ed ebbe la sorte di essere commendato da molti illustri poeti e singolarmente da *Torquato Tasso* […].[304]

Il titolo di quest'opera didascalica, dedicata al nipote Cesare, prende spunto da un'attività prediletta dell'autore – la caccia – «per la quale aveva un genio appassionato, cui ha saputo mettere a profitto nell'interesse della sua gloria poetica»[305]. Oltre a costituire uno dei passatempi prediletti dall'aristocrazia, la caccia fin dalle sue origini classiche porta con sé una tradizionale valenza pedagogica: in effetti, «la caccia era l'attività di pace del guerriero ed era la scuola di guerra dei giovani»[306]. Tale argomento – *fil rouge* dei cinque lunghi canti – accoglie volentieri digressioni di carattere mitologico o geografico-paesaggistico,

---

[302] Abbiamo deciso di proporre una breve scheda sul *Della caccia*, in quanto si tratta di un'opera edita dopo l'*Angeleida* e di genere e tematica differenti. Tenendo conto dei numerosi riferimenti bibliografici di cui si dispone, ci è sembrato conveniente limitare il nostro intervento alle informazioni essenziali, tanto più che alcuni e interessanti punti di contatto tra questi due testi valvasoniani sono esposti nel cap. 2.

[303] *Della caccia: poema del signor Erasmo di Valvasone, all'ill. signor Cesare di Valvasone suo nipote, con gli argomenti a ciascun canto*, del sig. Gio. Domenico Degli Alessandri, Bergamo, Comin Ventura, 1591. L'edizione contiene per ogni canto delle incisioni (delle scene di caccia accompagnate, in basso, dall'argomento). Sul poema erasmiano, cfr. F. Cavicchi, *Il Friuli e Venezia nella* Caccia *di Erasmo da Valvasone*, in «Pagine Friulane», XIII, 10, 1901, pp. 153-156; Y. Haskell, *Between Fact and Fiction: The Renaissance Didactic Poetry of Fracastoro, Palingenio and Valvasone*, in Y. Haskell and P. Hardie, *Poets and Teachers: Latin Didactic Poetry and the Didactic Authority of the Latin Poet from the Renaissance to the Present*, Proceedings of the Fifth Annual Symposium of the Cambridge Society for Neo-Latin Studies, Clare College, Cambridge, 9-11 September 1996, Bari, Levante editori, 1999, pp. 77-103, a pp. 99-103; *Un tema letterario dell'età di Erasmo di Valvasone: la caccia. Atti del Convegno*, (Glaunicco, 15 maggio 1993), Udine, CLEUP, 1993; A. Pavan, *"La madre de' veltri"*. La Caccia *di Erasmo di Valvasone e i poemi cinegetici antichi*, in «Maia», LX, 3, 2008, pp. 440-461; ID., *Erasmo di Valvasone, i Classici e il Friuli*. La caccia: *un'officina poetica tra critica letteraria, dottrina e invenzione*, in «Voleson», a cura di P. C. Begotti e P. Pastres, Società Filologica Friulana, Udine, 2013, pp. 265-282.

[304] *La Società Tipografica de' Classici italiani agli associati* (introduzione), in E. di Valvasone, *La Caccia: poema*, Milano, Dalla Società Tipografica de' Classici italiani, contrada di Santa Margherita, n. 1118, 1808, pp. V-VIII, a p. VI. Una simile informazione compariva già nella prima edizione (*Della caccia: poema del signor Erasmo di Valvasone […]*, cit., c. [2*r*]).

[305] *Biografia universale antica e moderna*, vol. LX, cit., p. 6.

[306] P. Galloni, *Storia e cultura della caccia. Dalla preistoria a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 93.

specialmente sotto l'influsso dei grandi autori classici (Ovidio, Virgilio, Stazio, ecc.) o, detto altrimenti,

> è il più classicheggiante dei poemi erasmiani, nell'*abbondanza* di motivi mitologici, di reminiscenze virgiliane, ovidiane, lucreziane e di analogie con la Cynegetica di Grattio e con l'opera d'egual titolo di Olimpio Nemesiano. Ed anche in ciò che riguarda il contenuto della Caccia, si sente piuttosto l'*erudito di classici studi* che il cacciatore, per quanto non manchino felici pennellate paesaggistiche, e fresche descrizioni di animali o di fenomeni fisici, le quali rivelano la sensibilità dell'autore alle voci della natura.[307]

Si tratta inoltre di uno scritto di datazione incerta, in quanto è stato continuamente rimaneggiato dal Valvasone sino alla seconda edizione del 1593.[308] Auspicio di una sua «durevole fama»[309] sono le cinque poesie elogiative "per lo poema della Caccia" (presenti, secondo le consuetudini editoriali dell'epoca, sia nella stampa del 1591 sia in quella del 1593)[310] di: Ercole Tasso (*Rim.* 86a), Torquato Tasso (*Rim.* 87a), Gherardo Borgogni (*Rim.* 88a), Don Angelo Grillo (*Rim.* 89a), Nicolò Oddo e Alessandro Midani Fileremo (*Rim.* 102a).

La seconda edizione è stata accresciuta da Olimpio Marcucci (pseudonimo di Scipione di Manzano), lo stesso che – poco dopo – pubblicò il primo commento dell'*Angeleida*.[311] Egli infatti è intervenuto sul *Della caccia* del 1591 "ricorreggendo" e ampliando i canti. Tranne il V che è rimasto invariato (di 205 stanze), essi sono stati modificati come segue: I da 166 a 175, II da 196 a 197, III da 138 a 152, IV da 170 a 219 ottave.

Nel primo libro si tratta delle origini della caccia e nel secondo dei cani e dei cavalli da caccia. Nel terzo si esprime l'importanza della religione per un cacciatore. Il penultimo canto è dedicato agli esercizi utili per divenire un buon cacciatore, e si danno alcuni consigli sulla caccia (ad esempio sui modi per uccidere e far prigionieri gli animali), mentre l'ultimo alla cattura e all'addestramento degli uccelli rapaci. Tali episodi sono, come dicevamo, inframezzati da digressioni mitologiche e geografiche «nella speranza di variare

---

[307] G. Marchetti, *Erasmo di Valvason (1523-1593)*, cit., p. 290. Sull'opera del Grattio e su quella di Nemesiano, cfr. A. Pavan, *"La madre de' veltri"*. La Caccia *di Erasmo di Valvasone e i poemi cinegetici antichi*, cit.

[308] *La Caccia dell'ill. signor Erasmo di Valvasone, Ricorretta & di molte stanze ampliata, con le annotationi di M. Olimpio Marcucci*, Bergamo, Comin Ventura, 1593 e, in seguito, *La Caccia dell'ill. sig. Erasmo di Valvasone, Ricorretta & di molte stanze ampliata, con annotationi M. Olimpio Marcucci*, in Venetia, per Fanc [*sic*, ma Franc.] Bolzetta, 1602; E. di Valvasone, *La Caccia: poema*, cit.; *La Caccia di Erasmo di Valvasone*, in «Parnaso Italiano», Venezia, Giuseppe Antonelli, 1850.

[309] F. Foffano, *Erasmo di Valvason: appunti biografici e bibliografici*, cit., p. 111.

[310] Ad eccezione del componimento di Fileremo, che compare soltanto in quella del 1593.

[311] S. Manzano, *Discorso sopra l'Angeleida poema heroico dell'illustre sig. Erasmo de i signori di Valvasone fatto dall'illustre Signor Scipion Manzano. Nel quale s'hanno molte cose pertinenti all'artificio poetico*, cum privilegio, in Venetia, appresso Iacomo Antonio Somascho, 1595.

con essi la monotona esposizione della materia»[312]. A titolo esemplificativo citiamo IV, 92-170, in cui si narra ampiamente di re Artù e delle sue avventure nel contesto dell'inseguimento di una cerva dalle corna di rubino, dai piedi di ferro e con il vello d'oro. Chiude il poema la storia della metamorfosi in volatili di Niso e Scilla (stt. 140-208).[313]

Sul fronte del genere didascalico, non vanno trascurati due importanti precedenti cinquecenteschi: *Le Api* (composte nel 1524, ma pubblicate postume nel 1539) di Giovanni Rucellai e *La coltivazione* (ca. 1546) di Luigi Alamanni.[314]

Difesa de la "Georgica" di Virgilio

Scritto inedito e rimasto ai margini della produzione valvasoniana, specialmente per la mancanza di notizie su di esso, la *Difesa de la "Georgica" di Virgilio* meriterebbe invece di essere debitamente studiata, tanto più che l'edizione promessa oltre un ventennio fa da Giorgio Cerboni Baiardi non ha visto ancora la luce.[315] Questo breve trattato contiene informazioni teoriche circa il poema didascalico, probabili riflessioni preparatorie dell'autore in vista del *Della caccia* e utili a chi voglia dedicarsi allo studio di tale ultima fatica edita.[316] La *Difesa* è stata rinvenuta autografa da Dina Michelini, presso l'Archivio del marchese Doimo Frangipane a Joannis di Aiello del Friuli, agli inizi degli anni Ottanta del Novecento.[317] Secondo la giovane studiosa, il trattato risalirebbe alla seconda metà del XVI secolo, una considerazione, questa, troppo vaga e pertanto poco informativa sull'effettiva data di composizione. Più precisa è invece l'ipotesi di Pavan.

> Alcuni elementi consentono di individuare dei *termini post quos* per il trattato: Valvasone cita il trattato *de Poeta* di Anton Sebastiano Minturno e il commento alla *Poetica* di Aristotele di Lodovico Castelvetro, pubblicati rispettivamente nel 1559 e nel 1570. Viene quindi da pensare che Valvasone stesse lavorando

---

[312] F. Fattorello, *Erasmo da Valvasone*, cit., p. 17.

[313] Per una sintesi più dettagliata, rimandiamo ad *Arte della caccia. Testi di falconeria, uccellagione e altre cacce*, vol. I/2. *Dal secolo XII agli inizi del Seicento*, a cura di G. Innamorati, Milano, Il Polifilo, 1965, pp. 268-269.

[314] Sul tema e le sue origini, cfr. G. Bàrberi Squarotti, *Selvaggia dilettanza: la caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino*, Venezia, Marsilio, 2000; P. Galloni, *Storia e cultura della caccia. Dalla preistoria a oggi*, cit.; A. Pavan, *Cacce reali. Uno studio tipologico sul motivo della caccia nell'epica latina medievale e rinascimentale*, in *Atti del convegno "Medioevo oltre il Medioevo"*, (10-12 maggio 2012), Lecce, Esperidi, 2016, pp. 67-77.
Per gli esempi di Rucellai, Alamanni e Valvasone nel contesto della poesia didascalica, si veda N. Borsellino, M. Aurigemma, *Il Cinquecento. Dal Rinascimento alla Controriforma*, cit., pp. 468-487.

[315] *Erasmo di Valvasone (1528-1593) e il suo tempo*, cit., p. 7.

[316] Alcune brevi notizie sulla *Difesa de la "Georgica" di Virgilio*, in relazione al *Della caccia*, si trovano in A. Pavan, *Erasmo di Valvasone, i Classici e il Friuli.* La caccia: *un'officina poetica tra critica letteraria, dottrina e invenzione*, cit., specialmente pp. 268-272.

[317] D. Michelini, *"Difesa de la Georgica di Virgilio" di Erasmo di Valvasone*, Tesi di Laurea, relatore G. Cerboni Baiardi, Università degli studi di Urbino, 1982-1983. Ringraziamo il personale della biblioteca (Società Filologica Friulana) di Udine per averci gentilmente concesso una parziale riproduzione della tesi.

> contemporaneamente al trattato e al poema [*Della caccia*] al tempo della battaglia di Lepanto (1571) […].[318]

Nella prima metà del XIX secolo il conte Cintio Frangipane di Castello (1765-1857), discendente di Cornelio, sistemò le carte dell'archivio di famiglia.[319] Dal suo lavoro risultò il *Catalogo di Manoscritti di Uomini Illustri Tomo I*, composto di 303 carte suddivise in tre parti con i seguenti titoli:

A. *Frangipane diversi. Prose e Poesie* (nn 1-5)

B. *Prose di diversi* (nn 6-19)

C. *Poesie di diversi* (nn 20-25)

Il manoscritto della *Difesa de la "Georgica" di Virgilio* si trova nella seconda sezione, al numero 10. Composto di quasi una ventina di carte, il trattato – che si estende dalle pagine 1 a 14 – è preceduto da una dedica al conterraneo Cornelio Frangipane di Castello e, secondo Michelini, sembrerebbe la stesura finale di una brutta copia. Il manoscritto contiene inoltre alcune note a margine eseguite dal medesimo Frangipane, a cui si deve pure la numerazione delle pagine.[320]

Seppur Colussi affermi che il testo valvasoniano fu dato per disperso sino a fine Ottocento,[321] le sottostanti righe, tratte dalla prefazione (*Cenni intorno gli autori dei componimenti contenuti nella presente raccolta*) di Quirico Viviani alle *Rime e prose di alcuni illustri scrittori friulani del secolo XVI*, dimostrano invece come già nel 1823 si conoscesse l'esatta collocazione dell'autografo, e si sperasse in una sua imminente pubblicazione.

> Di quest'uomo celebre qui non si offre che una lettera, la quale però è documento prezioso, che ci fa sapere aver egli esteso un trattato sopra uno dei più bei poemi che vanti l'antichità; la *Georgica di Virgilio*. Questo trattato *si conserva tuttora dall'egregio signor conte Cintio Frangipane*, e si spera che tale illustre cultore delle lettere e delle arti *tosto o tardi sia per farne gratissimo dono alla italiana letteratura*.[322]

Di seguito riportiamo pure la breve lettera erasmiana menzionata dal Viviani e indirizzata a Cornelio Frangipane.

---

[318] A. Pavan, *Erasmo di Valvasone, i Classici e il Friuli*. La caccia: *un'officina poetica tra critica letteraria, dottrina e invenzione*, cit., p. 270.

[319] Cfr. D. Frangipane, *L'Archivio Frangipane*, in «Atti dell'Accademia di scienze, lettere e arti di Udine», 1973-1975, s. VIII, vol. I, 1975, pp. 5-28. Non ci è stato possibile consultare il manoscritto: *in absentia* di esso ci siamo purtroppo dovuti limitare a considerazioni generali.

[320] «N. 10 Originale. Erasmo di Valvasone. Difesa de la Georgica Ecc. … con dedica a Cornelio, della mano del quale sono due note al margine e la numerazione delle pagine» (c. [145*r*]), in D. Michelini, *"Difesa de la Georgica di Virgilio" di Erasmo di Valvasone*, cit., p. LV.

[321] *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei Friulani. 2. L'età veneta*, vol. III, cit., p. 2566.

[322] *Rime e prose di alcuni illustri scrittori friulani del secolo XVI*, pubblicate la prima volta per le nozze Nussi-Policretti, Udine, Fratelli Mattiuzzi, Tipografia Pecile, 1823, pp. 7-8.

> ALL'ILLUSTRE / ET ECCELLENTISSIMO DOTTORE / E SUO PARENTE, E SIGNOR OSSERVANDISSIMO / IL SIGNOR / CORNELIO FRANGIPANE / DA CASTELLO ERASMO DI VALVASONE / DESIDERA SALUTE
> Questo mio trattato, qual egli si sia, contenendo la difesa della Georgica di Virgilio, da alcuni dal numero de' poemi a gran torto cacciata, a gran ragione desidera di star appresso di voi, che non meno *lodate l'eccellenzia dell'autore che imitate*, quando bene vi torna, le sue bellezze. Io che sovente vi ho udito ragionar di lui con non minor affetto, che eloquenza, e *da voi imparato ho molte cose appartenenti ai misteriosi sensi, che per entro quel dottissimo libro sparsi si veggono*, di quel che mi è venuto fatto di dire attorno questo proposito, vi faccio un libero dono, il quale per ora servirà in luogo di un picciol segno de la gran riverenzia ch'io porto al gran nome e valor vostro, che Iddio prosperi a benefizio et a gloria della Patria nostra.[323]

Erasmo non fornisce indicazioni sui contenuti della sua *Difesa*, ma mostra la propria riconoscenza nei confronti del Frangipane facendogli «libero dono» del trattato. Da Cornelio, grande conoscitore e imitatore dell'opera virgiliana, il poeta valvasonese imparò «molte cose appartenenti ai misteriosi sensi», a quei sensi cioè più profondi e celati dietro al significato letterale del testo.

***

Dagli scritti erasmiani studiati è emersa una figura non soltanto di poeta, ma anche di erudito: Erasmo di Valvasone infatti si dedicò all'ambito speculativo-letterario, specialmente in *A Cesare di Valvasone suo nipote (In difesa della poesia)* e nella *Difesa de la "Georgica" di Virgilio.*

Elemento stilistico proprio dello scrittore friulano, menzionato e rimproveratogli di frequente, è la costante presenza di una «prolissità snervata»[324], ossia di tutte quelle divagazioni testuali (perlopiù descrittive) che non pertengono direttamente alla *narratio,* come l'inserimento di paesaggi naturali (ad esempio nelle *Lagrime*) o di scorci di contemporaneità friulana (come nella *Thebaide*). Tale *modus operandi* è pertanto tipico dell'autore e non dovrebbe essere inteso come «anacronism*o* e stravaganz*a*»[325].
La nutrita presenza dei richiami mitologici e classici in quasi tutte le opere costituisce un ulteriore e irrinunciabile tratto del nostro poeta. Inoltre, l'impiego di esempi bassi e quotidiani – le *domesticae comparationes* – permettono, anche in quei testi più moralmente

[323] Ivi, p. 46. La lettera è senza luogo e data.
[324] F. Cavicchi, *Le lagrime di S. Maria Maddalena di Erasmo di Valvasone*, cit., p. 84.
[325] G. Dalle Mule, *Erasmo di Valvasone traduttore della* Tebaide *di Stazio: saggio critico*, cit., p. 15.

impegnati o dagli intenti didattici (l'*Angeleida*, la *Caccia*, ma pure le *Lagrime*), di infondere nel lettore i messaggi centrali in modo concreto e dunque più efficace.[326]

Nonostante le scelte stilistiche del Valvasone siano state talvolta attaccate ingiustamente, sono in realtà il risultato di una coerente e lucida consapevolezza letteraria, che segue le linee guida del suo tempo e trae spunto altresì dai grandi autori e maestri del passato (Ovidio, Virgilio ma ancora Dante, Ariosto, Tasso, ecc.).

1.3 *La patria mia*: il Friuli come terra di attrazione e di repulsione[327]

Duplice e controverso è il rapporto che Erasmo di Valvasone intrecciò con la sua terra e la «cultura del suo tempo»[328]. Da un lato egli dimostrò un'ostinata volontà di emergere da quell'ambiente così periferico – ai "margini" –, guardando con acuto interesse i maggiori centri culturali italiani (Venezia, ma anche Mantova e Ferrara) e sperimentando i generi più svariati; dall'altro la sua produzione letteraria (quantomeno quella lirica degli esordi) si inserisce coerentemente nel più tipico quadro intellettuale friulano e dimostra, grazie pure alle differenti relazioni instaurate con numerosi personaggi di rilievo del luogo (come vedremo a breve), un certo attaccamento alla terra natia. Ovvero

> L'insoddisfazione si concreta in un desiderio di fuga e di evasione, che costituisce il contrappunto drammatico dell'attaccamento alla terra.[329]

Se dapprima ci concentriamo su quest'ultimo aspetto – l'amore verso il Friuli –, possiamo rintracciare nel tardo poema *Della caccia* alcune ottave che tratteggiano con affetto il mondo di provincia valvasoniano.

> *Siede la patria mia* tra il monte, e 'l mare,
> quasi teatro ch'abbia *fatto l'arte*,
> non la natura, a' riguardanti appare,

---

[326] Si legga, per iniziare, *Ang.* I, 31; mentre per le *Lagrime* rimandiamo agli esempi presenti in F. Cavicchi, *Le lagrime di S. Maria Maddalena di Erasmo di Valvasone*, cit., pp. 84-85. Cfr. inoltre il cap. 2 del presente lavoro.

[327] Rinviamo, per ulteriori riferimenti bibliografici, alle note in M. Favaro, *Su alcuni componimenti sconosciuti di Erasmo da Valvasone*, cit. e in ID., *Un episodio della fortuna di Giulio Camillo nel Friuli del Cinquecento*, cit. Per notizie biografiche più esaustive sui personaggi citati, consigliamo l'indispensabile raccolta del Liruti e, in particolare, il *Dizionario biografico dei friulani* (sul quale ci siamo in gran parte basati per la stesura di questa sezione) consultabile, *ad vocem*, all'indirizzo internet https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it; infine, per le relazioni intrattenute da Erasmo di Valvasone con i letterati del Friuli, cfr. P. Rizzolatti, *Erasmo di Valvasone e la letteratura friulana del secolo sedicesimo*, in *Erasmo di Valvasone (1528-1593) e il suo tempo*, cit., pp. 273-287, nonché, anche se di carattere più generale, F. Fattorello, *Storia della letteratura italiana e della coltura nel Friuli*, cit., anzitutto i capp. XVII-XVIII (pp. 79-88) dedicati al nostro poeta e alle sue opere.

[328] Dal titolo del contributo di B. Tavella, *Erasmo di Valvasone nella cultura del suo tempo*, cit.

[329] Ivi, p. 31.

e 'l Tagliamento l'interseca, e parte:
s'apre un bel piano, ove si possa entrare, 5
tra 'l Merigge, e l'occaso, e in questa parte
quanto aperto ne lassa il mar, e 'l monte
chiude Liquenza con perpetuo fonte.
[…]
Non è di basso nome, e fu già caro
albergo *al grande Iulo*, onde s'appella:
dolci acque, verdi selve, e aer chiaro,
bei colli, largo pian, vaghe castella,
fertil terren, che la speranza raro 5
ingannar suol, la fan leggiadra e bella:
e 'l liquor di Lieo cresce in tal copia,
ch'ha largo anco d'altrui tempra l'inopia.
(*Cacc.* I, 102 e 104)[330]

Veloci pennellate disegnano i contorni geografici della *patria* – «quasi teatro ch'abbia fatto l'arte» – di Erasmo, in cui egli passò gran parte della propria vita.[331] Assai stimolante ci pare l'*incipit*, in quanto segnala fin da subito il debito dantesco con *Inf.* V, 97 («Siede la terra dove nata fui») e nasconde alcune interessanti tessere intratestuali.[332] Nella *Thebaide*, infatti, (nel quadro cioè, come abbiamo detto più innanzi, di un elenco di virtuose donne friulane) già si trovava il richiamo alla patria del poeta valvasonese:

Molte ne son per tutte Italia e molte
di tal virtù, di si onorata fama,
in quest'angulo qui, *mia patria*, accolte,
che *del nome di Cesare si chiama*,
(*Theb.* VIII, 39, 1-4)

In questi ultimi versi si fa inoltre riferimento all'origine romana della terra friulana: Giulio Cesare, difatti, diede all'intera regione l'appellativo di *Forum Iulii*. Tale provenienza del nome, che ritorna in *Cacc.* I, 104, 2, era presente nei sottostanti versi, tratti da una canzone scritta dal Valvasone in occasione della vittoria di Lepanto.

---

[330] Per la descrizione completa, si veda *Cacc.* I, 102-111. Cfr., inoltre, F. Cavicchi, *Il Friuli e Venezia nella* Caccia *di Erasmo da Valvasone*, cit. Segnaliamo che i versi valvasoniani *supra* riportati sono stati, in tempi recenti, messi in musica; al riguardo, cfr. P. Pezzè, *Antologia corale*, vol. II, a cura di R. Frisano, Udine, Pizzicato, 2000, pp. 21-30.

[331] Per uno studio sul *Della caccia* in relazione alla pittura, consigliamo l'interessante contributo di P. Patres, *Alcuni versi di Erasmo di Valvasone dedicati a Jacopo e a Francesco Bassano*, in «Atti dell'Accademia "San Marco" di Pordenone», vol. XVI, 2014, pp. 837-854.

[332] Anche se inserita nel quadro del rimpianto delle bellezze e glorie della penisola italica, l'eco – per la verità un'esclamazione – «Italia mia» (*Cacc.* IV, 19, 1) ricalca, a sua volta, l'*incipit* della canzone petrarchesca *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* (*RVF* CXXVIII). È utile rifarsi pure alle *Trasformationi* di Ludovico Dolce, nelle quali la voce autoriale si indirizza alla sua Italia con: «Ma tu donna del mar, tu *patria mia*, / in cui l'antico onor vivo risplende» (*Trasformationi* XII, 4, 1-2).

L'ameno Foro, dove
fiorisce *il patrio mio* terren diletto,
al fiero moto, a le prodezze nove 110
levò la fronte, e *'l suo Cesar* possente
di novo aver presente
gli parve, e giubilò da tutto 'l petto.
(*Rim.* 22, 108-113)[333]

Se proseguiamo con l'analisi dei restanti versi dell'elogio del Friuli, possiamo aggiungere come l'attaccamento del cittadino alle proprie radici è manifesto nella trasfigurazione idillica dell'armoniosa e incantevole regione italiana che, sebbene sia descritta nella sua precisa e concreta geografia – con i suoi fiumi (Tagliamento e Livenza), le sue montagne, ecc. –, si rivela un luogo paradisiaco, ricco di verde e di animali di vario genere, di dolci suoni e di fertili terreni (vd. ott. 105-106),[334] vero Eden per i cacciatori, perché vi trovano abbondanti *fere*:

per tutti i siti di diverse fere 5
son le foreste al cacciator feconde,
et fecondi non meno i colli, e i piani
(*Cacc.* I, 106, 5-7)

e la loro bellezza riflette quella della terra in cui vivono (soprattutto stt. 115-116).
Pilastri dell'enumerazione valvasoniana (specialmente di 104, 3-5) sono alcuni grandi autori – classici e non –, cari allo scrittore del *Della caccia*. Sfondo dell'intera descrizione, che palesa un territorio dalle quasi perfette proporzioni, è il modello delle *laudes Italiae* virgiliane delle *Georgiche*, nei cui versi è manifesta la ricchezza e la varietà della natura (di vegetazione, animali, fiumi, ecc.; in particolare II, 136-164),[335] al quale va aggiunta la più recente e nostalgica tensione emotiva dellacasiana di *L'altero nido ov'io s'i lieto albergo* («la mia dolce terra alma natia»[336]), entro cui si inseriscono Dante – come abbiamo visto fin dall'*incipit* –, Petrarca, Ariosto e Tasso. Giova menzionare il richiamo alla canzone

---

[333] Si badi pure ai seguenti versi di un'altra poesia, cronologicamente successiva alla *Rim.* 22 e alla *Caccia* ed edita nel 1592 nella *Nuova scielta di rime dell'ill. sig. Erasmo Valvasone*: «[…] siamo genti / abitatrici del terren, ch'in sorte / *dal tuo Giulio romano* / *prese 'l nome* […]» (*Rim.* 73, 15-18).

[334] Elementi di concreta geografia (il Tagliamento) uniti a un realismo idillico (il lamento del pastore-poeta Dafni) si possono cogliere in *Rim.* 10.

[335] Ricordiamo che le *Georgiche* sono state oggetto di studio nel trattato valvasoniano in *Difesa de la "Georgica" di Virgilio*; non dovrebbe pertanto stupire che Erasmo tragga spunto proprio da tale opera virgiliana. Per un puntuale confronto tra il *Della caccia* e tale *Difesa*, e che tenga contro della descrizione del Friuli, cfr. A. Pavan, *Erasmo di Valvasone, i Classici e il Friuli.* La caccia: *un'officina poetica tra critica letteraria, dottrina e invenzione*, cit., soprattutto il capitoletto *3. Modello georgico e argomento friulano:* Laudes Italiae *e* Laudes Fori Iulii (pp. 272-276). Il modello virgiliano delle *Bucoliche* (*Eglogle* I e VII) è presente dietro ai pastori Titiri e Tirsi menzionati in *Cacc.* I, 105, 3.

[336] *Rime* XXXV, 3. Il Della Casa risponde al sonetto bembiano *Casa, in cui virtuti han chiaro albergo* (*Rime* 179).

petrarchesca *Chiare, fresche et dolci acque* (*RVF CXXVI*) e un verso della *Liberata* (XV, 43, 4),[337] dai quali verosimilmente trae origine l'occorrenza «dolci acque». Il Tasso di *O verdi selve, o dolci fonti, o rivi* (*Rime* 309) si riconosce nondimeno dietro a «verdi selve», mentre «bei colli» era già del Petrarca, del sonetto *Cercato ò sempre solitaria vita* (*RVF* CCLIX, 7). Inoltre, «aer chiaro» è tessera intertestuale ariostesca in *OF* XV, 38, 3.

I restanti elementi che vanno a comporre la descrizione del paesaggio friulano trovano posto in altri luoghi del *Della caccia*: «largo pian», ad esempio, compare nel poema numerose volte in III, 41, 7 e, nella variante «largo piano», in I, 111, 2; II, 135, 1; IV, 171, 1, mentre «vaghe castella» – nel quadro dell'elogio della città di Bergamo – in II, 28, 3.[338] «[*L'*]amore del luogo natio [*e la*] forza e [*la*] spontaneità dell'elemento locale»[339] – che traspaiono dai versi dedicati al territorio di Giulio Cesare, ma ancora da altri passi dei vari poemi erasmiani –, si colgono quasi in chiusura del *Della caccia*.

> Queste cose io, e questi novi carmi
> venia cantando per le *Giulie piaggie*
> attorno il dolce studio, e l'arte, e l'armi,
> (*Cacc.* V, 213, 1-3)

Tracce di friulanità o, meglio, omaggi al luogo d'origine, si incontravano già anni prima in un altro scritto valvasoniano. Come abbiamo avuto modo di evidenziare nel capitoletto precedente, il poeta inserisce nella *Thebaide* tutta una serie di lunghe digressioni o di nuovi episodi che accrescono il testo di partenza, pure con lo scopo di trasferire le vicende del passato nel presente. Tale trasposizione mostra al lettore il «secolo glorioso in cui vive»[340]. E allora possiamo leggere brani riscritti in chiave attualizzante, nei quali compaiono personaggi cinquecenteschi.

Un significativo esempio di questa modernizzazione dell'antico si trova all'inizio della traduzione: nel secondo libro infatti compare, nel contesto delle nozze di Polinice e Tideo

---

[337] Si legga anche «con acque dolci» (*GL* XV, 36, 4). Sempre nel quadro della *Gerusalemme liberata* ci pare pertinente evidenziare alcune somiglianze tra la descrizione della patria di Erasmo e quella del giardino di Armida, vero *locus amoenus*. A tale proposito si presti attenzione, prima, al palazzo della maga che «*siede* su 'l lago e signoreggia intorno / *i monti e i mari* il bel palagio adorno» (*GL* XV, 54, 7-8) e, poi, al giardino di Armida, così meraviglioso da essere frutto de «l'arte, che tutto fa» (*GL* XVI, 9, 8). Quest'ultimo verso sembra riecheggiare i contorni del Friuli, opera più dell'arte che della natura, tratteggiati dal Valvasone (*Cacc.* I, 102, 2-3).

[338] Gli elogi del Friuli, di Bergamo (soprattutto II, 27-28), di Venezia (II, 169-171) e dell'Austria (I, 89-96) testimoniano il peso che hanno le digressioni, in ispecie quelle paesaggistiche, in questa opera didascalica.

[339] F. Cavicchi, *Il Friuli e Venezia nella* Caccia *di Erasmo da Valvasone*, cit., p. 154.

[340] C. Calcaterra, *Le "Thebaidi" di Erasmo da Valvasone e di Gacinto Nini*, cit., p. XXXIX. Tuttavia, come avremo modo di discutere in altra sede (vd. cap. 2.6.), il Valvasone seppe ben evidenziare anche l'altra faccia di quel "secolo glorioso".

con Argia e Deifile nel tempio di Argo, un lungo elenco variegato di uomini e donne del tempo. Il volgarizzatore immagina che sulle pareti, insieme a varie personalità a lui contemporanee (tranne qualche eccezione) – come guerrieri, sovrani, regine, principesse (tra le quali pure le due dedicatarie del testo valvasoniano, Lucrezia Estense della Rovere e Leonora da Este) e scrittori, d'Italia e d'Europa –, siano scolpiti alcuni letterati friulani. Dopo la rassegna ripartita in diverse ottave (II, 181-189), nelle quali si enumerano illustri, ma anche minori, poeti di tutte le regioni d'Italia del XVI secolo – come Bembo, Della Casa, Bernardo Tasso, Tansillo, per citarne i principali –,[341] si scoprono finalmente le personalità del Friuli. Leggiamo qui di seguito alcuni versi, dietro i quali non è difficile scorgere il modello ariostesco.

Ne nomò poi del mio paese alquanti,
c'or col plettro latino et or col tosco
dolci formando et amorosi canti
ferendo vanno d'Elicona il bosco.
Giulio Camillo, a tutti gli altri avanti, 5
che compartì suo' bei secreti nosco;
e i Luigini, e *i Frangipani miei*,
un Rigone, *un Belgrado* e *più Amaltei*.

E 'l Macheropio, ch'addolcir cantando
può il mormorar del Natison rapace,
e 'l *Menin*, che non men tranquillo e blando
correr al mar il Tagliamento face.
Poi quel buon *Conte di Porzia*, ch'alzando 5
gli occhi a quel sommo bel ch'a' saggi piace
di Mozzo invita a l'erme valli e chiuse
più santo Apollo e più felici Muse.

E 'l buon Pellizza e 'l *Partistagno* […]
(*Theb.* II, 190-191; 192, 1)

Il catalogo valvasoniano ricorda quello dell'epilogo del *Furioso*: all'inizio del canto XLVI, infatti, incontriamo un gruppo di uomini, donne e amici del poeta che, dopo averlo scortato durante il lungo viaggio (l'elaborazione del poema), sono ora in sua attesa, sulle sponde del porto, dove si concluderà la sua metaforica navigazione (XLVI, 3-19).[342]

[341] In questa schiera di illustri personaggi, il Valvasone tralascia il nome dell'Ariosto ma, come abbiamo già avuto modo di notare in occasione dell'analisi sulla *Thebaide*, esso viene menzionato (seppur indirettamente) attraverso l'episodio di Opleo e Dimante (*Theb.* X, 132) e, nell'ultima stanza della traduzione, coi versi: «Ma come umil chinasti già le piante / al pio figliuol d'Anchise e de la Diva, / così tentar del gran signor d'Anglante / l'alto furor tien arroganza e schiva» (*Theb.* XII, 241, 3-6).

[342] Nel quadro dell'*ekphrasis* del padiglione di Costantino, sul quale è trapunta l'intera vita del dedicatario del poema ariostesco, Ippolito d'Este, compare un ulteriore e diluito elenco di personaggi, come filosofi, poeti, ecc. (XLVI, 77-99).

Concrete tessere intertestuali sono, per esempio, «Giulio Camillo» e «i Frangipani miei», che trovano diretta corrispondenza (rispettivamente) in «Iulio Camillo» e in «i Capilupi miei»[343]. Nel canto XXXVII, inoltre, il Ferrarese inserisce una serie di scrittori, i quali compongono a gloria delle donne (stt. 1-24), che, per modalità di esposizione, ci pare paragonabile a quella sopra restituita della traduzione staziana e, per i nomi citati, ricorda i ritratti di «nobili poeti»[344] di *Theb.* II, 181-189. Di seguito diamo una breve esemplificazione del canto ariostesco in questione, nella quale – tra gli altri – compaiono Bembo (v. 3), Castiglione (v. 4) e Alamanni (v. 5).

> Dianzi Marullo et il Pontan per vui
> sono, e duo Strozzi, il padre e 'l figlio, stati:
> c'è il *Bembo*, c'è il Capel, c'è chi, qual lui
> vediamo, *ha tali i cortigian formati*:
> c'è un *Luigi Alaman*: ce ne son dui, 5
> di par da Marte e da le Muse amati,
> ambi del sangue che regge la terra
> che 'l Menzo fende e d'altri stagni serra.
> (*OF* XXXVII, 8)

L'episodio del volgarizzamento, considerato nel suo centinaio di ottave (stt. 93-192), ha ulteriori e interessanti punti di contatto con il *Furioso*. Per esempio, nella grotta di Merlino, la maga Melissa presenta gli spiriti dei discendenti più illustri della dinastia estense (vd. specialmente *OF* III, 23-59); all'inizio dell'episodio della rocca di Tristano (*OF* XXXIII, 1-58) troviamo una lista di noti artisti (del passato o contemporanei all'Ariosto) e poi, sulle pitture che ornano la sala, una rassegna di personaggi (re, imperatori, papi, ecc.) che saranno coinvolti nelle future guerre dei francesi in Italia. Oppure ancora Rinaldo viene ospitato da un cavaliere sconosciuto che lo conduce nella sua magnifica dimora: in *OF* XLII, 78-96 è presente una descrizione della fontana, situata al centro del cortile del «gran palazzo»[345], ornata di otto statue in marmo bianco raffiguranti alcune dame contemporanee (come Lucrezia Borgia, Isabella d'Este, Elisabetta e Leonora Gonzaga) e i poeti che scrissero in loro onore.

Le vicende passate e future effigiate in pitture, bassorilievi o sculture, rappresentano un modulo frequente nell'epica classica a partire dal primo libro dell'*Eneide* (ma non solo). In aggiunta a ciò, l'uso dell'anafora accompagna i cataloghi: a titolo esemplificativo menzioniamo il canto XXXIII del *Furioso*, in cui ricorrono più volte le

---

[343] *OF* XLVI, 12, 7 e 3.
[344] *Theb.* II, 180, 4.
[345] *OF* XLII, 73, 2.

parole *ecco*, *vedete*, *mostra*, mentre nei versi erasmiani della *Thebaide* si alternano *e 'l* (per il singolare) ed *e i* (per il plurale). Nella *Commedia* dantesca, benché con un'oratoria assai più sostenuta, si impiegano formule identiche per scandire i diversi momenti in cui si articola la narrazione. I verbi *vedea* o *mostrava* di *Purg.* XII, 25-63 ritmano gli esempi di superbia punita, scolpiti sul pavimento della prima cornice; mentre *e quel* oppure *ora* di *Par.* XX, 37-72 introducono i vari spiriti giusti che vanno a comporre l'occhio dell'aquila.

Nel brano della *Thebaide* riportato in precedenza, compaiono alcuni uomini di legge (come Cornelio Frangipane, Alfonso Belgrado, Ottavio Menini, Giuseppe di Partistagno) che condividono con Erasmo la passione per le lettere e i cui nomi ricorrono nelle medesime raccolte di rime a cui partecipò il valvasonese.[346] Malgrado nell'insieme siano personaggi letterari di poco rilievo (soprattutto in ambito lirico), alcuni di essi sono comunque meritevoli di nostre rapide osservazioni.

Primo dei più degni di menzione, e in risalto con l'espressione «a tutti gli altri avanti» (190, 5) è Giulio Camillo detto Delminio, «'l gran Camillo»[347]. Umanista e dedito allo studio dell'eloquenza – disciplina peraltro da lui insegnata a San Vito al Tagliamento –, il Delminio fu figura di spicco e molto noto ai lettori del tempo. Un marcato interesse per il "divino", così fu soprannominato, è rintracciabile nell'attività letteraria di svariati

---

[346] Ricordiamo, ad esempio, il giurista e poeta Alfonso Belgrado (1542-1593). Egli prese parte alla raccolta di rime in lode della fontana *Helice* (1566) e alla sua morte gli fu dedicato un volume di componimenti (*Poesie di diversi volgari et latine, per la morte dell'eccellentissimo dottore il signor Alfonso Belgrado*, in Venetia, Rampazetto, 1593), in cui viene ricordato come «sottilissimo giureconsulto, copiosissimo istorico, eccellentissimo poeta, facondissimo oratore, e perfettissimo filosofo morale» (citiamo dal *Nuovo Liruti on-line*, *ad vocem*). Inoltre, fu elogiato dal Valvasone nel capitolo *In difesa della poesia* (v. 26). Per maggiori notizie, cfr. G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. IV, Venezia, Tip. Alvisopoli, 1830, pp. 335-336. Giureconsulto, poeta e menzionato in occasione del suo epigramma in lode del *Lancilotto* erasmiano, Giuseppe di Partistagno (1550 ca.-1598 ca.) si dedicò soprattutto alla poesia latina e partecipò, come il Belgrado, a *Helice*. Alcune informazioni biografiche, si leggono in G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. II, pp. 410-411.

[347] *Cacc.* I, 155, 2. Giulio Camillo Delminio (1480 ca.-1544) fu uomo dagli interessi multiformi, stimato letterato ed erudito. Tra gli anni Venti e Trenta riuscì, grazie ai suoi numerosi spostamenti (pure oltre i confini italiani, come in Francia), a tessere importanti relazioni con letterati di gran levatura (Bembo e Aretino, nonché – già agli inizi del Cinquecento – con Erasmo da Rotterdam). Nel 1542 si recò a Ginevra, probabilmente per frequentare gli ambienti riformati e diffondere le sue idee eterodosse, ermetiche e astrologiche. Morì improvvisamente lasciando ancora manoscritte le sue opere, incentrate prevalentemente su studi teorici di teatro e pubblicate, grazie all'ammirevole lavoro di Ludovico Dolce, soltanto postume (cfr. *Tutte le opere*, Venezia, 1552 e successive ristampe). Alcuni riferimenti bibliografici sono costituiti da: G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. III, Udine, Gallici, 1780, pp. 69-134; P. Zaja, *Nell'officina di Giulio Camillo. Esegesi petrarchesca e memoria dei modelli classici e volgari*, in «Quaderni Veneti», 24, 1996, pp. 81-105; M. Favaro, *Un episodio della fortuna di Giulio Camillo nel Friuli del Cinquecento*, cit. e ID., *Un nuovo manoscritto del "Teatro della Memoria" di Giulio Camillo*, Zenodo.org, 15.01.2018, pp. 1-4 (il contributo, che documenta il ritrovamento di un manoscritto del *Teatro della memoria* – progetto o *work in progress* che vide l'autore impegnato per tutta la vita –, è accessibile al seguente link http://doi.org/10.5281/zenodo.1165185). Si veda pure la lunga voce a cura di G. Stabile, in *DBI*, vol. XVII, 1974, pp. 218-230.

scrittori.[348] Il Valvasone, in particolare, entrò in contatto con l'*élite* delle accademie (della Fama prima e degli Uranici poi), fortemente imbevute delle idee delminiane, e ne restò verosimilmente suggestionato. Prova degli influssi del «divino auttore»[349] sul nostro poeta sono alcune righe della dedica dello scrittore e traduttore Tommaso Porcacchi a quest'ultimo in occasione della ristampa del 1567 di *Tutte l'opere* di Giulio Camillo.

> […] l'amor ch'ella porta alla grande e sempre celebre memoria di questo sopr'umano intelletto. Sono io di ciò buonissimo testimonio che fino a questo giorno V. S. *non ha mancato, e non manca di procurarlo* […]. Un altro rispetto appresso m'induce a giudicar V. S. dignissima, a cui siano presentate queste fatiche: et è il veder, quanto ella nella bellezza e singolarità de' concetti, scrivendo in verso e in prosa, *s'avvicini a' pensieri et all'elocuzione di Giulio Camillo* […].[350]

Come il Delminio, ma diversamente dagli altri personaggi menzionati nel brano della *Thebaide*, Jacopo di Porcia, «che possiamo considerare, senza esagerazione, come principale promotore e mecenate dell'umanesimo friulano, oltre che umanista»[351], si colloca in un periodo precedente a Erasmo.[352] Si noti inoltre l'indicazione incompleta, ma affettuosa, del nome con «quel buon Conte di Porzia» (191, 5).

---

[348] Tra gli importanti personaggi dell'ambiente friulano che si avvicinarono all'opera del Camillo (e rimasero verosilmente influenzati dalle idee dalminiane), è opportuno menzionare il veneziano Giovan Mario Verdizzotti (1530-1607), artista, letterato e intimo amico del Valvasone. Cfr. M. Favaro, *Un episodio della fortuna di Giulio Camillo nel Friuli del Cinquecento*, cit., in particolare p. 401.

[349] *Tutte l'opere di M. Giulio Camillo Delminio; il catalogo delle quali s'ha nella seguente facciata; nuouamente ristampate, & ricorrette da Thomaso Porcacchi con la tauola delle cose notabili, & con le postille in margine*, cit., cc. [2*r*-5*r*], a c. [2*v*].

[350] Ivi, cc. [2*v*-3*r*]. Poco tempo prima, in una lettera (s. d.) indirizzata al Valvasone, il Porcacchi usò parole assai elogiative nei confronti del suo destinatario: «l'amore e la riverenzia ch'io porto sempre alle virtù sue, alla grandezza del suo nobile intelletto», in T. Porcacchi, *Lettere di XIII huomini illlustri, alle quali oltra tutte l'altre fin qui stampate, di nuovo ne sono state aggiunte molte*, Venezia, Giorgio de' Cavalli, 1565, pp. 935-936, a p. 935.

[351] G. Trebbi, *Iacopo di Porcia, feudatario e umanista*, in *Studi in onore di Giovanni Miccoli*, a cura di L. Ferrari, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2004, pp. 115-141, a p. 118.

[352] Il conte di Porcia (1462-1538) ricevette un'educazione tipicamente aristocratica incentrata, prima, sulla pratica della caccia, dei giochi e degli esercizi cavallereschi e, poi, specialmente sullo studio degli autori antichi. Non ancora ventenne, perse la figura del padre e dovette abbandonare la sua formazione per amministrare le proprietà e gli affari di famiglia. Dopo un breve periodo di attività, decise di continuare l'interrotto *cursus studiorum* e di lasciare tali compiti alla madre, per poi tuttavia riprenderli a Porcia a seguito della morte di quest'ultima. Nel corso della sua carriera di umanista-letterato tesse, con molte figure del tempo, un nutrito numero di relazioni, le quali diedero origine all'epistolario – invero la sua opera principale – *Opus Iacobi comitis Purliliarum epistolarum familiarum* (s. l. e s. d., ma *ante* 1520). Personaggio eclettico, Jacopo partecipò alla guerra della lega di Cambrai contro Venezia (1509) e tale esperienza si tradusse nel trattato *De re militari* (Strasburgo, 1527 e Venezia, 1530), incentrato sull'arte bellica e in ispecie sulle armi da fuoco. La maggior parte delle sue opere è andata perduta. Cfr. G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. I, pp. 401-408; A. Scala, *Un eclettico protagonista dell'umanesimo pordenonese. Il conte Jacopo di Porcia (1462-1538)*, in «La Loggia», VII, 2004, pp. 113-123; G. Trebbi, *Iacopo di Porcia, feudatario e umanista*, in *Studi in onore di Giovanni Miccoli*, cit.; Iacopo di Porcia, *Le opere edite e inedite di un umanista europeo*, a cura di M. D'Angelo, Pordenone, Accademia San Marco, 2018.

Non pochi punti di contatto emergono da un confronto tra questi e la vita e il percorso poetico del Valvasone. Il conte infatti si dedicò, oltre che alle lettere, all'amministrazione dei feudi familiari e alla caccia, attività, quest'ultima, che si tradusse nel *De venatione, aucupatione et piscationibus Iacobi comitis Purliliarum*.[353] Nel suo iter letterario sperimentò, esclusivamente nell'idioma latino, i più svariati argomenti, dando luogo a una vasta produzione, della quale ci preme soltanto segnale – nella prospettiva appunto di un possibile influsso di questi sul nostro scrittore – il trattato *De generosa liberorum educatione* (Treviso, 1492), nel quale, indirizzandosi ai padri, dà sfoggio di ammaestramenti pedagogici per educare al meglio i giovani rampolli dell'aristocrazia (che per tematica si avvicina a quella affrontata dal valvasonese nei testi dedicati al nipote Cesare); il *De reipublicae Venetae administratione domi forisque* (Treviso, 1493), nel quale elogia la Serenissima (come fece d'altronde, seppur in anni diversi, il Valvasone nell'*Angeleida*). Secondo Rizzolatti, Erasmo si sarebbe fatto ispirare, o comunque suggestionare, da alcune opere di Jacopo: al di là della passione che li univa per la caccia, evidente stimolo per l'esercizio scrittorio di entrambi, la studiosa avanza l'ipotesi che il breve discorso *De Maria Magdalena*[354] e il *De vitiis mulierum* trovano rispondenza, rispettivamente, nelle erasmiane *Lagrime* e *In difesa delle donne*.[355] Ci pare però che tali congetture siano poco dimostrabili: benché le opere del Porcia palesino, dal titolo, una stretta affinità tematica con quelle del Valvasone, *de facto*, esse non possono essere chiamate in causa, in quanto sono verosimilmente andate perdute (o si trovano tra i vari manoscritti dell'autore conservati presso la Civica Biblioteca Guarneriana di San Daniele del Friuli). Da quanto ci risulta, solo nel caso del trattato *De vitiis mulierum* abbiamo una breve testimonianza della sua esistenza in una lettera del Porcia indirizzata a Francesco Mottense, suo maestro a Pordenone, il quale avrebbe mosso delle critiche allo scritto.[356] Tuttavia le informazioni contenute nella lettera rivelano – a differenza de *In difesa delle donne* – che l'*opusculo* doveva essere incentrato (come peraltro anticipa il titolo) sull'intero *corpus* di vizi femminili, tant'è vero che l'autore si rammarica per non essere riuscito a indicare tutti i "vitiis mulierum"

---

[353] Il trattato fu edito soltanto postumo. Difatti, in un primo momento, lo studioso Antonio de Pellegrini (1864-1932) si incaricò di ricopiare il manoscritto originale (andato distrutto durante la prima guerra mondiale). La trascrizione rimase poi tra le sue carte sino alla sua morte, senza quindi poter trovare una più adeguata destinazione. Grazie però al più recente lavoro dello storico Andrea Benedetti è uscita, nel 1962, l'edizione dell'opera del Porcia (con il testo originale in latino e la traduzione in italiano): il *Trattato della caccia, uccellagione e pesca del conte Jacopo di Porcia*.

[354] L'esistenza di tale discorso è segnalata dal Liruti, in G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. I, p. 406.

[355] P. Rizzolatti, *Erasmo di Valvasone e la letteratura friulana del secolo sedicesimo*, in *Erasmo di Valvasone (1528-1593) e il suo tempo*, cit., p. 281.

[356] *Opus Iacobi comitis Purliliarum epistolarum familiarum*, cit., cc. [II*v*-III*r*].

(«sed doleo non omnia car vitia quae infinita sunt in eo rettulisse»[357]), ma che a ciò avrebbe presto posto rimedio, ampliando il testo («Quare post tuas acceptas, illud augere et ex opusculo opus reddere cogitavi»[358]). Come abbiamo avuto modo di dimostrare in altra sede, ben altro tono ha invece la *Difesa*, che tutt'al più – sfumando di un poco le parole di Rizzolatti – potrebbe essere intesa come "risposta" al *De vitiis mulierum*.

Nella schiera di poeti troviamo ancora «i Frangipani» (190, 7), famiglia che comprende alcuni uomini di lettere conosciuti dal Valvasone. Specialmente Cornelio Frangipane di Castello, personaggio influente all'interno dell'ambiente friulano, fu uno dei più intimi amici di Erasmo:[359] quest'ultimo gli dedicò, oltre che la *Difesa de la "Georgica" di Virgilio* – come abbiamo già ricordato –, vari componimenti, alcuni dei quali elogiativi o in occasione della sua morte,[360] e i sottostanti versi, nei quali «sintetizza l'abilità e la dottrina»[361] di Cornelio.

---

[357] Ivi, c. [II*v*].

[358] Ivi, cc. [II*v*-III*r*].

[359] Conosciuto soprattutto per la sua fama di grande avvocato e oratore, Cornelio il vecchio (1508-1588) fu ancora scrittore assai apprezzato. Allievo pure del Delminio, ricevette una completa formazione letteraria a Udine, che gli permise inoltre di entrare in contatto con importanti personaggi del tempo, come Sperone Speroni o Pietro Aretino. La sua produzione letteraria conta numerose opere, ma soltanto una minima parte è stata edita (sia in vita sia postuma). Molti autografi, infatti, sono conservati presso l'archivio di famiglia a Joannis di Aiello del Friuli. Ricordiamo le numerose lettere e poesie inserite in varie raccolte cinquecentesche, quali, ad esempio, le *Lettere scritte al signor Pietro Aretino* (Venezia, 1551) oppure le *Orationi volgarmente scritte da molti huomini illustri* (Venezia, 1561). Ed infine, il *Dialogo d'amore*, risalente al 1541, ma edito postumo a Venezia nel 1588. Gli editori, i fratelli Guerra, dedicarono tale opera a Cesare, nipote di Erasmo di Valvasone (cfr. G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. I, pp. 403-404 e vol. II, pp. 168-169 e 176; M. Favaro, *L'*auctoritas *di Petrarca e la lontananza dell'amante: il caso del* Dialogo d'amore (1588) *di Cornelio Frangipane*, in *Interdisciplinarità del petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania*, cit., pp. 17-33). Per maggiori notizie sullo scrittore e sulle sue opere, consigliamo la lettura di G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. II, pp. 161-180; P. Antonini, *Cornelio Frangipane di Castello, giureconsulto, oratore e poeta del secolo XVI*, in «Archivio storico italiano», s. IV, 8, 1881, pp. 19-64 e s. IV, 9, 1882, pp. 296-335 e D. Frangipane, *L'Archivio Frangipane*, cit. È opportuno menzionare, al fine di evitare confusioni, la presenza del nipote – Cornelio il giovane (1553-1643) – che fu, oltre che giurista, letterato. Si dedicò alla poesia latina e si firmò, proprio per differenziarsi dallo zio, Claudio Cornelio. Su di lui, cfr. G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. II, pp. 181-197 (197 andrebbe corretto con 201, così la numerazione del seguito del volume). Molto vicini al Valvasone furono pure i friulani Gian Domenico Cancianini (1547-1630), il quale dedicò un *corpus* assai consistente di componimenti all'amico – divenuto per lui ormai un modello – e Giovanni di Strassoldo (1547-1610), che partecipò alla raccolta *Helice* e scambiò con Erasmo alcune poesie (*Rim.* 105, 105a, 106, da integrare con M. Favaro, *Su alcuni componimenti sconosciuti di Erasmo da Valvasone*, cit., p. 229). Sui due poeti si vedano, per il primo, G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. IV, pp. 356-357 e G. D. Cancianini, *Le opere latine e volgari*, a cura di M. D'Angelo, Pordenone, Accademia San Marco, 2011 (contiene la nota biografica e la trascrizione di numerosi componimenti indirizzati al Valvasone); mentre per il secondo, G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. IV, pp. 93-97 e *Giovanni di Strassoldo. Udine 1547-1610. Una vita tra armi, scienza, lettere. Atti del convegno internazionale*, (Udine-Strassoldo, 3-4 novembre 2000), a cura di D. Frangipane Strassoldo, Udine, Forum, 2005.

[360] Ad esempio, il sonetto *I sassi, onde Hebro mormorando scende* (al riguardo, rimandiamo a M. Favaro, *Su alcuni componimenti sconosciuti di Erasmo da Valvasone*, cit., pp. 207-208) e le *Rim.* 55-57, in particolare il sonetto 57, nel quale Erasmo riconosce i meriti del suo maestro.

[361] D. Frangipane, *L'Archivio Frangipane*, cit., p. 21.

Il Frangipan ha mille volte il reo
di man tolto a la morte, ov'era giunto,
sì nel' arte del dir sempre poteo. 30
Egli al decreto e al codice ha congiunto
ciò che Quintiliano anco ci insegna
per por un orator perfetto in punto.
(*In difesa della poesia*, 28-33)

Come ulteriore prova degli stretti rapporti fra i due letterati, citiamo la raccolta voluta da Cornelio intitolata *Helice*, nella quale sono riunite – tra le molte presenti – alcune rime di Erasmo in lode della fontana Helice, eretta nel giardino dell'amico. Il nome della fontana prende origine dal soprannome di Orsa Hofer,[362] dedicataria di un nutrito numero di poesie (inedite) del Frangipane dai toni petrarcheschi – secondo l'esemplificazione proposta da Antonini –[363] e oggetto di un amore platonico: è proprio in ricordo della morte dell'amata che il curatore di *Helice* decise di far costruire il monumento e di realizzare un volume. Difatti, nella parte introduttiva (*Descrizzioni del loco, ove è la fonte*) che precede la raccolta di componimenti, egli afferma:

> Questa nobil acqua ha meritato aver nome, per dover esser nominata nel mondo, e non volgare o mortal nome, ma raro e celeste, et è per me chiamata HELICE, ad eterna memoria et onore di quella Donna elettissima, la quale io ho cotanti anni con somma riverenzia amata e con perfetto amore riverita e con ardentissimo studio inteso di render gloriosa et immortale per tutti i secoli […].[364]

Dato che il Valvasone menziona amichevolmente il casato al plurale («i Frangipani miei»), probabilmente voleva includere pure Federico,[365] a cui peraltro si rivolse con il seguente sonetto in occasione della morte di Cornelio ed edito soltanto nel 1592 nella *Nuova scielta di rime*:

---

[362] *Helice. Rime et versi di vari compositori de la patria del Frioli, sopra la fontana Helice del signor Cornelio Frangipani di Castello*, Venezia, Al Segno della Salamandra, 1566. "Helice" è il nome greco dell'Orsa maggiore, identificata con la ninfa Callisto e trasformata da Zeus in questa costellazione.

[363] P. Antonini, *Cornelio Frangipane di Castello, giureconsulto, oratore e poeta del secolo XVI*, cit., s. IV, 9, 1882, pp. 301-303.

[364] *Helice. Rime et versi di vari compositori de la patria del Frioli, sopra la fontana Helice del signor Cornelio Frangipani di Castello*, cit., cc. [2*r*-7*r*], a c. [6*r*].

[365] Federico Frangipane (1530-1599) fu giurista e poeta e, in età avanzata (1583), decise di intraprendere la carriera ecclesiastica, assumendo il nome di frate Paraclito. Anche lui si annovera tra la schiera di poeti che parteciparono alla raccolta *in morte della signora Irene delle signore di Spilimbergo* e in *Helice*. Cfr. G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. III, pp. 197-202. Ricordiamo inoltre il fratello Jacopo Frangipane (più giovane di Federico), giureconsulto, oratore e poeta, di cui già il Liruti rammaricava la scarsità di notizie. Si legga comunque G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. III, pp. 202-203. Rizzolatti menziona un certo "Pietro". Su tale cenno, però, non abbiamo trovato alcuna corrispondenza attendibile (cfr. P. Rizzolatti, *Erasmo di Valvasone e la letteratura friulana del secolo sedicesimo*, in *Erasmo di Valvasone (1528-1593) e il suo tempo*, cit., p. 282; G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. II, p. 181).

È misurato affetto, è duol leggero
quel che si può versar fuor del cor pregno
in lagrimoso umor: ha il mio ritegno
là dentro, e se ne sta fisso et intero.

Ned io questo agguagliar, né i merti spero 5
del Frangipan per opra di mio ingegno;
ma voi sì ben potrete, o germe degno
di quel gran ceppo, a pien cantarne il vero.

A voi tocca vergar di puro inchiostro
le dotte carte, et a lui sol secondo 10
mandar sue lodi al Tosco et al Latino:

a chi sa legger io fra tanto mostro
la riverenza mia, portando il pondo
del viso a terra taciturno e chino.
(*Rim.* 58)

nei cui versi (soprattutto 5-6) mostra la propria ineguatezza nell'esprimere il dolore per l'amico scomparso e per i suoi meriti, rivelando – in un certo qual modo – i limiti della propria poesia.

Alcune incertezze sussistono dietro alla menzione collettiva «i Luigini» (o Luisini/Luvigini; 190, 7), famiglia di nobili udinesi comprendente diverse talentuose personalità letterarie, tra le quali basti soltanto ricordare i fratelli Francesco e Luigi, presenti in *Helice* e ai quali il Valvasone avrebbe verosimilmente indirizzato i suoi versi.[366]

---

[366] Francesco (1524-1568) si dedicò agli studi classici ed esercitò, a partire dal 1549, la professione di rettore di scuola a Reggio Emilia. Dei suoi scritti giova menzionare il commento all'*Ars poetica* di Orazio (*De arte poetica commentarium*, Venezia, 1554) e la traduzione in versi saffici del componimento petrarchesco *Quando veggio dal ciel scender l'Aurora* (in Marco Mantova Benavides, *Annotazioni brevissime sovra le Rime di m. Francesco Petrarca […]*, Padova, 1566). Sul Luisini, si vedano G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. II, pp. 133-148; B. Fava, *Francesco Luisini da Udine, lettore pubblico di lettere greche e latine a Reggio Emilia dal 1550 al 1554* (con appendice di documenti inediti), Modena, Aedes Muratoriana, 1959. Luigi (1526-1578 ca.) studiò latino e greco, nonché filosofia e medicina. Fu medico e letterato: compose soprattutto poesie encomiastiche (indirizzate a medici o a illustri scienziati del suo tempo) e si applicò nella traduzione. A tal proposito menzioniamo la traduzione in versi degli *Aforismi* di Ippocrate (*Aphorismorum Hippocratis sectiones septem nuper e Graeco in Latinum carmen hexametrum versae*, Venezia, 1552). Approfittò molto del vivace ambiente veneziano, luogo dove poté esercitare con successo la professione di medico e grazie al quale poté tessere una ricca rete di corrispondenze. Per un primo profilo biografico, cfr. G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. II, pp. 148-153 (153 indicata con 151: numerazione non corretta, così come del seguito). Menzioniamo inoltre Federico (1531 ca.-?), fratello di Francesco e di Luigi. Fu poeta, conosciuto soprattutto per il già citato *Libro della bella donna* (Venezia, 1554), nel quale viene data una panoramica assai ampia dell'ambiente nobiliare e culturale friulano, ricorrendo alla trattatistica amorosa bembiana, alla lirica petrarchesca e ad alcuni personaggi ariosteschi, nonché ai modelli della tradizione classica (Ovidio, Virgilio, ecc.). Per maggiori notizie, cfr. *Trattati del Cinquecento sulla donna*, cit.; G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. II, pp. 153-155 (per gli altri due fratelli – Riccardo e Bernardo – e due cugini, Marcantonio e Gianbattista, si veda ivi, p. 155 e sgg.). Per poter tratteggiare dei quadri biografici e letterari più completi dei fratelli Luigini (ben sei: i cinque appena elencati e Ottaviano), sarebbe utile consultare un corposo codice manoscritto, depositato presso la Biblioteca Arcivescovile di Udine (codice *Bartoliano* 20: *VI fratrum Luisinorum carmina ex eorum schedis. Descripsit illustravitque pre Dominicus Ongaro*).

Con il plurale "Amaltei" (190, 8) il traduttore si rivolge a più membri della medesima famiglia, nella quale era ben radicata la cultura umanistica e la frequentazione delle lettere, e in particolare ai fratelli Girolamo e Giovanni Battista.[367] Come Erasmo, il primo partecipò a *Helice*, mentre il secondo alla raccolta di rime in morte di Irene di Spilimbergo.

Di Girolamo segnaliamo l'interessante *Gigantomachia haeretica*,[368] in cui l'autore si indirizza direttamente a Paolo IV esortandolo a combattere l'eresia; una materia, questa, esplicitamente controriformistica e arricchita da una forma classicheggiante, come attestano le sottostanti righe:

> Se il poeta parlando di un avvenimento de' tempi suoi in cui aveva tanta parte la nostra religione, e se indirizzando il discorso ad un papa rammenta Encelado, Amfitrite e il fiume di Lete, non dobbiamo esserne maravigliati, poiché non facevansi scrupolo que' poeti di mescolare in sacri argomenti la pagana mitologia per seguitare più dappresso le *tracce degli antichi che prendevano per guida*.[369]

Inoltre, l'apprezzato e breve epigramma *Lumine Acon dextro* ha visto innumerevoli traduzioni in volgare, tra le quali basti menzionare quella di Erasmo *Del destro lume Acone*, uscita nella *Nuova scielta di rime* del 1592.[370]

---

[367] Girolamo (1507-1574) fu medico e docente universitario di filosofia, oltre che celebre rimatore. La maggior parte della sua produzione (in latino) è tuttora inedita, o dispersa in varie raccolte manoscritte. Cfr. G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. II, pp. 27-38. Giovanni Battista (1525-1573) studiò in modo approfondito le lingue classiche e si dedicò alla poesia, arrivando a collezionare un consistente repertorio di componimenti perlopiù in latino (specialmente egloghe pastorali sul modello virgiliano o sannazariano) e in volgare (prevalentemente di carattere amoroso). Fu inoltre assiduo frequentatore degli ambienti veneziani e padovani, dove conobbe importanti personalità come, ad esempio, Sperone Speroni, Pietro Aretino e Federico Badoer. È soprattutto per merito di quest'ultimo, che lo prese sotto la sua protezione, che poté recarsi a Urbino, Genova e Milano. L'Amalteo si spostò pure oltre i confini italiani, in alcune città del Nord Europa (Bruxelles, Londra, ecc.): i contatti con tali realtà contribuirono a incrementare il suo già ampio cerchio di conoscenze. Negli anni Sessanta, a Roma, divenne segretario del cardinale Carlo Borromeo, peraltro fondatore, nel 1562, dell'Accademia delle Notti Vaticane, di cui egli stesso fu membro. Decise in seguito di intraprendere la carriera ecclesiastica. Su di lui, si vedano G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. II, pp. 38-54; L. Berra, *Un umanista del Cinquecento al servizio degli uomini della Controriforma. Giovambattista Amalteo friulano (1525-1573)*, in «L'Arcadia», 1, 1917, pp. 19-48. Alcune altre personalità di rilievo in ambito letterario degli Amalteo sono: Cornelio (1530 ca.-1603) – fratello di Girolamo e Giovanni Battista –, il padre Francesco (1480-1554) e lo zio Marcantonio (1474-1563). Su di loro, cfr. G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. II, rispettivamente pp. 54-58; 22-27; 10-22. Per ulteriori notizie sui fratelli Amalteo, rimandiamo a *Versi editi ed inediti di Girolamo, Giambattista, Cornelio fratelli Amaltei tradotti da varii*, Venezia, Alvisopoli, 1817; G. Pizzi, *Storia degli Amaltei*, Oderzo, Becco Giallo, 1990; M. Venier, *Poesia latina degli Amalteo*, in «Aevum», LXXX, 2006, pp. 687-716.

[368] Tradotta dall'abate Giammaria Monico e raccolta in *Versi editi ed inediti di Girolamo, Giambattista, Cornelio fratelli Amaltei tradotti da varii*, cit., pp. 29-32.

[369] A.A., recensione alla raccolta di *Versi editi ed inediti di Girolamo, Giambattista, Cornelio fratelli Amaltei tradotti da varii*, in *Biblioteca italiana: o sia giornale di letteratura, scienze ed arti, compilato da varj letterati*, t. X, Milano, presso la direzione del giornale, 1818, p. 71.

[370] Si veda la trascrizione dell'epigramma latino, incentrato su due bei fanciulli privi di un occhio, in E. di Valvasone, *Le rime*, cit., p. 208 e la relativa traduzione del Valvasone (*Rim.* 45).

Se paragonato al fratello Girolamo, Giovanni Battista vanta ulteriore fama e gli argomenti frequentati nelle sue opere sono vicini a quelli dello scrittore valvasonese. Largo accoglimento trovano, difatti, tematiche di derivazione classica (e frequenti sono gli esempi di mitologia), anche ispirate a episodi di storia contemporanea: in tale caso, sensibile al particolare clima venutosi a creare con la Controriforma e in linea con i gusti del tempo, Giovanni Battista scrisse tre componimenti sulla vittoria di Lepanto indirizzati ai protagonisti impegnati nella battaglia del 1571: uno in latino per Sebastiano Venier, uno in greco per Giovanni d'Austria e l'ultimo, in volgare, per Marco Antonio Colonna.[371]

Appena citato nel brano della *Thebaide* (191, 3), Ottavio Menini[372] trova, invece, più ampio spazio nel già ricordato capitolo *A Cesare di Valvasone suo nipote (In difesa della poesia)*, nei cui versi Erasmo elogia l'amico,

> Esempio n'è il Menin che, se di mezzo
> a le severe leggi unqua s'invola,
> e canta sotto un lauro assiso al rezzo,
> empie ogni orecchia, ogn'animo consola, 100
> onde dal Gange al mauritano monte
> non mortal fama del suo nome vola.
> (*In difesa della poesia*, 97-102)

e nella *Dedicatoria* all'*Angeleida*.

> […] la mia causa è stata gagliardamente presa e trattata con due bellissimi e sottilissimi discorsi e veramente degni da esser veduti e letti, l'uno dal molto reverendo don *Giovanni Ralli*,[373] l'altro dall'eccelentissimo dottore, il signor *Ottavio*

---

[371] Essi si possono leggere, rispettivamente, in P. Gherardi, *In foedus et victoriam contra Turcas iuxta sinum corinthiacum*, Venezia, Fratelli Guerra, 1572, pp. 31 e 367; *Canzone di M. Giovanbattista Amaltheo all'illustriss.mo et eccellent.mo Sig. Marcantonio Colonna general dell'armata di Santa Chiesa, sopra la vittoria seguita contra l'armata Turchesca*, in Venetia, appresso Onofrio Farri, 1572.

[372] Poeta e giureconsulto, Ottavio Menini (1550 ca.-1617) si pose al servizio della Serenissima, sostenendola pure con alcuni scritti, editi però anonimi. Concorse per una cattedra di retorica a Venezia, ma non ebbe l'incarico. La sua produzione si caratterizza in particolare per la presenza di orazioni e liriche, soprattutto in latino ed elogiative (tra le quali, lo anticipiamo fin d'ora, *Quae Musa temperavit hoc plectrum tibi*, indirizzata al Valvasone in occasione della pubblicazione dell'*Angeleida*). Rammentiamo la sua partecipazione alla raccolta *Helice*. Testimonianza degli stretti rapporti tra il Menini e il Valvasone è una lettera di quest'ultimo a un cugino, datata 4 febbraio 1586 e nella quale Erasmo menziona di aver appena ricevuto dall'amico due epigrammi (si veda la lettera numero 19, in *Erasmo di Valvasone (1528-1593) e il suo tempo*, cit., pp. 260-261). Per il Menini, cfr. G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. II, p. 390 e vol. IV, pp. 189-198; E. di Valvasone, *Angeleida*, a cura di L. Borsetto, cit., pp. 78-79; R. Norbedo, *Appunti su un'edizione dell'*Angeleida *di Erasmo di Valvasone*, cit., pp. 109-114.

[373] Su Giovanni Ralli (metà XVI secolo-?) si hanno pochissime notizie. Egli intraprese la carriera ecclesiastica, pubblicò un'opera del tutto simile, per tema e titolo, a quella del Valvasone (*Le lagrime di Santa Maria Maddalena*, Venezia, 1587) e alcune liriche. Cfr. G. Ralli, *Cento madrigali sopra la b. Vergine Maria* in *Scielta di varie poesie sacre di diversi eccellenti autori in lode di N. Signor et di Maria Vergine et d'altri santi […]*, Venezia, Ciotti, 1604; G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. IV, pp. 489-490; E. di Valvasone, *Angeleida*, a cura di L. Borsetto, cit., p. 78.

> *Menini*, a' quali troppo gran torto farei s'io tentassi o mi credessi di poter aggiunger cosa veruna.
> (*Ded.* § [18])

Così l'autore della lettera dedicatoria rivolge i suoi sentiti ringraziamenti al Menini per il discorso elogiativo (probabilmente perduto assieme a quello del Ralli e dei quali, a tutt'oggi, non si hanno notizie) che indirizzò alla sua opera sacra.

Nel Parnaso dei rimatori friulani tratteggiato nella *Thebaide* trovano posto personaggi che, seppur di diversa levatura poetica, condividono con il nostro scrittore alcuni temi cardine – dalle liriche petrarcheggianti, encomiastiche o, più in generale, d'occasione (come quelle riunite nella miscellanea in morte di Irene di Spilimbergo o in *Helice*) a quelle sulla vittoria di Lepanto –, stimolati talvolta dall'esempio di autori antichi. Erasmo, si può allora concludere, si inserisce pienamente in questo quadretto letterario, disegnato da lui stesso in qualità di privilegiato poeta. E le sue opere non riflettono soltanto la sua formazione e la sua condizione di feudatario, quanto più risentono di quella cultura classicheggiante, di quell'ambiente friulano in cui viveva, grazie al quale ha potuto maturare una precisa arte poetica: nient'altro che quell'arte del suo Cinquecento.

Per riallacciarci a quanto presentato a inizio capitolo, contrappunto – quasi paradossale – dell'attrazione per il Friuli è quel "desiderio di fuga", quale esito di una costante insoddisfazione, di una sorta di alienazione dolorosa a causa di «un vuoto e una solitudine difficilmente colmabili, un vuoto di voci e di rapporti, di incontri e di confronti»[374]. Tali parole di Cerboni Baiardi non fanno altro che replicare il tema, ormai divenuto una costante, dell'isolamento dello scrittore nel castello di Valvasone; per contro, anche nel ristretto ambiente provinciale, Erasmo ha saputo inserirsi nel giro dei letterati che contano (seppur in misura minore rispetto alle sue aspettative): nessun vuoto di rapporti, ma piuttosto un'insoddisfazione derivata dai risultati che stentavano ad arrivare, malgrado la sperimentazione dei più eterogenei generi letterari, e rinviati dai molteplici impegni feudali che gli rubavano tempo prezioso alla scrittura. Benché non sempre di valore dal punto di vista poetico, i componimenti valvasoniani sono un'indubbia fonte documentaria per risalire alla rete di relazioni instauratasi tra il nostro verseggiatore e alcuni, più o meno, noti intellettuali ed esponenti dell'aristocrazia del tempo.[375]

---

[374] E. di Valvasone, *Le rime*, cit., p. XII.

[375] Per un simile orientamento, cfr. M. Favaro, *Su alcuni componimenti sconosciuti di Erasmo da Valvasone*, cit., soprattutto pp. 217-219.

L'estenuante impegno di sperimentare nuove vie è, di conseguenza, ascrivibile a questa ricerca costante di affermazione.

Dell'aspirazione di una fama duratura è il poeta medesimo a esprimere un giudizio. Poco prima della morte, infatti, – congedandosi dai suoi amici e dai suoi lettori – annunciava, negli ultimi versi di un suo componimento, con una certa soddisfazione di se stesso:

> Vissi e lo spazio che mi diede il cielo,
> ho condotto al suo fin, né tutto invano,
> se di me stesso non m'inganna il zelo.
> (*Capitolo inedito*, 16-18)[376]

Il bilancio che tuttavia questi tracciava verso l'inizio degli anni Sessanta del Cinquecento, ovvero nel pieno della sua maturità, evidenziava come, malgrado «le [sue] fatiche»[377], i risultati fossero fino a quel momento troppo modesti e manifestava l'esigenza di aprire i propri orizzonti per trovare più «libero varco»[378]: di qui l'ambizione consegnata ai versi «i' bramai sempre, e bramo oltre misura / di poggiar sopra gli alti colli»[379]. È solo grazie alla sua notorietà letteraria, che piano piano si stava allargando al di fuori della cerchia ristretta dell'ambiente friulano – merito soprattutto della sua presenza in varie raccolte di quel tempo[380] e della sua frequentazione (talvolta indiretta) degli stimolanti cenacoli accademici –, che egli riesce a entrare in contatto con i personaggi di spicco veneziani, e in un secondo tempo anche lombardi, e a raggiungere quella riconoscibilità da molti anni agognata.[381] La nuova – seppur ancora debole – fiducia guadagnata per merito dei consensi ottenuti è altresì confermata dal sottostante componimento di Erasmo, apparso postumo (1594),[382] in risposta al sonetto del veronese Alessandro Midani Fileremo (*È tal de la tua Musa, Erasmo, il pregio, Rim.* 103a) uscito nella ristampa del *Della caccia* nel 1593:

> Midan, perché con più sublime pregio
> altri s'ha preso a dir l'arme di Marte,
> *debbo io forse restar lento in disparte*,

---

[376] Già in ivi, p. 218. Abbiamo trascritto da G. D. Cancianini, *Le opere latine e volgari*, cit., pp. 71 e 641-643 (il curatore, M. D'Angelo, pare ignorare le ricerche di Favaro).

[377] *Rim.* 88, 4.

[378] *Rim.* 105, 14.

[379] *Rim.* 13, 1-2.

[380] E avviata a partire dal 1561, ovvero dalla miscellanea in morte di Irene di Spilimbergo. Per la cronologia delle stampe, in cui compare il nome del nostro poeta, è utile rifarsi a E. di Valvasone, *Le rime*, cit., pp. 182-184.

[381] Cfr. G. Benzoni, *Le accademie*, in *Storia della cultura veneta. Il Seicento*, vol. IV/1, cit., pp. 131-162.

[382] *Le Muse Toscane di diversi nobilissimi ingegni dal signor Gherardo Borgogni nuovamente raccolte e poste in luce*, Bergamo, Comin Ventura, 1594.

né il mio nome vergar di minor fregio?

Certo perché Maron con canto regio 5
abbia occupato la più degna parte,
non son del Venusin le dotte carte
né del gran Sulmonese oggi in dispregio.

Vive Properzio ancor, vive Tibullo,
che cantar Cinzia e Nemesi e Neera, 10
e vive Marzial, Gallo e Catullo:

e forse anch'io vivrò tra quella schiera
che segue per li boschi umil trastullo,
se non basta del ciel la pugna altera.
(*Rim.* 103)

Come «altri s'ha preso a dir l'arme di Marte», cioè a cantar di epica, la voce autoriale si chiede se non sia giunto il momento di farlo personalmente e, fedelmente al *topos* della falsa modestia, conta di essere quindi ricordato assieme ai grandi poeti antichi – come Virgilio (v. 5), Orazio (v. 7), Ovidio (v. 8), Catullo (v. 11), ecc. –, specialmente per i suoi maggiori successi letterari: l'*Angeleida* («del ciel la pugna altera») e la *Caccia* («per li boschi umil trastullo»). La speranza suggellata nel verso «e forse anch'io vivrò tra quella schiera» nasconde però – per dirla con Cerboni Baiardi – una certa «dismisura»[383], sul particolare versante dei poemi eroici; dei limiti che peraltro trasparivano con maggior vigore nel componimento 102 (di cui rendiamo conto nel cap. 2.3), sempre del 1594 e in risposta al Midani.

Uno dei luoghi più proficui per le frequentazioni culturali valvasoniane – fin dagli anni Sessanta – è l'Accademia della Fama.[384] Il nostro scrittore intrattenne innanzitutto

[383] E. di Valvasone, *Le rime*, cit., p. XVI.

[384] Fondata nel 1557 da Federico Badoer, l'Accademia della Fama (o Veneziana della Fama) si propose fin da subito come istituzione ambiziosa, quanto articolata e complessa, nel suo programma editoriale che si prefiggeva non soltanto di abbracciare un sapere enciclopedico, quanto più di costituirsi quale organo politico della Serenissima. A gravitare attorno a Badoer e a Bernardo Tasso, nominato cancelliere, furono molti membri (più di un centinaio) che si raccoglievano in casa di Domenico Venier, ma ancora una fitta rete di personalità che a questo *milieu* era legata. L'istituzione, per mancanza di sufficienti risorse finanziarie e per il suo assetto eccessivamente propositivo, fu soppressa dopo pochi anni. Nel 1561 infatti, non senza portare con sé numerose polemiche, l'Accademia fallì: venne chiusa e il suo fondatore incarcerato. O detto con Dionisotti, «quell'accademia istituita con tanto apparato e con un programma così ambizioso, di così lunga oltreché grande portata, avrebbe avuto poco più di un biennio di vita, d'una vita stenta a paragone di quel programma, e, che è peggio, una fine così ingloriosa, quasi grottesca […]» (C. Dionisotti, *Lepanto nella cultura italiana del tempo*, cit., p. 475). Su tale accademia e sulla sua parabola fallimentare, si legga il sempre fondamentale M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, vol. V, (rist. anast. dell'ed. Bologna, Cappelli, 1926-1930), con prefazione di L. Rava, Bologna, Arnaldo Forni, 1981, pp. 436-446. Di grande utilità è anche il più recente contributo di L. Bolzoni, *L'Accademia Veneziana: splendore e decadenza di una utopia enciclopedica*, in *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a cura di L. Boehm ed E. Raimondi, Bologna, Il Mulino, 1981, pp. 117-167.

relazioni con Dionigi Atanagi («quest'altro Apollo»[385]), amico di Bernardo Tasso e, dal 1559, segretario di tale accademia veneziana, nonché importante sostegno per lo sviluppo della poetica del giovane Erasmo.[386] Inoltre, malgrado l'imitazione dei classici costituisse ancora per l'Accademia della Fama una peculiarità, l'Atanagi maturò il gusto per il classicismo già nell'ambiente romano e con il monaco e poeta Benedetto Guidi, amico comune suo e di Erasmo.[387] Tale gusto è marcato nella curatela all'antologia *De le rime di diversi nobili poeti toscani* del 1565, nella quale – come sappiamo – trovano spazio dieci componimenti valvasoniani, dal forte carattere classicistico.

Vicino al nostro autore fu ancora Cesare Pavesi, di Aquila ma residente a Venezia, a cui lo scrittore dell'*Angeleida* si indirizzava per le questioni di epica.[388] Richiamiamo, del Pavesi, la prefazione alla traduzione della *Thebaide* di Stazio e la lettera dedicatoria a *I quattro primi canti del Lancilotto*. Tale rapporto di amicizia permise inoltre al valvasonese di avvicinarsi alla famiglia Tasso, in quanto Torquato fu affidato dal padre alle cure del Pavesi[389] e quest'ultimo fu ricordato – assieme a Danese Cattaneo, suo principale esortatore all'impresa – proprio all'inizio della prefazione al *Rinaldo* (1562), perché confermò il proposito di scrivere e pubblicare quest'opera giovanile.[390] È verosimile ipotizzare che,

---

[385] *Rim.* 13, 11.

[386] Dionigi Atanagi (1504-*post* 1567 *ante* 1574) fu apprezzato poeta, fin dagli inizi della sua carriera e alla corte farnesiana di Paolo III, presso la quale coltivò il gusto classicistico. Fu attivo come collaboratore editoriale e non poco profitto trasse, verso gli anni Sessanta, dalla rete di conoscenze attorno alla figura centrale del veneziano Domenico Venier. Aiutò inoltre Bernardo Tasso nella revisione dell'*Amadigi*. Per l'Atanagi, cfr. la voce a cura di C. Mutini in *DBI*, vol. IV, 1962, pp. 503-506; l'*Introduzione* di G. De Santi in D. Atanagi, *Rime d'encomio e morte*, Ancona, Edizioni l'Astrogallo, 1979, pp. 9-30 e G. Meyerat, *Dionigi Atanagi e un esempio di petrarchismo nel Cinquecento*, in «Aevum», LII, 3, 1978, pp. 450-458.

[387] A tale proposito si vedano le osservazioni di Cerboni Baiardi su *Rim.* 12 (del Valvasone a Dionigi Atanagi) e *Rim.* 13a (di Benedetto Guidi al Valvasone), in E. di Valvasone, *Le rime*, cit., pp. 188-189. Sul monaco di San Giorgio Maggiore Benedetto Guidi (?-1590) non abbiamo trovato alcuna notizia.

[388] Cesare Pavesi (?-*ante* 1594), conosciuto anche con lo pseudonimo di Pietro Targa, fu uomo di lettere e poeta. Partecipò alla raccolta in morte di Irene di Spilimbergo e a *De le rime di diversi nobili poeti toscani*, volute dall'Atanagi (1565). Delle sue opere, basti menzionare le *Cento e cinquanta favole tratte da diversi autori antichi e ridotte in versi e rime da M. Pietro Targa*, Venezia, Giovanni Chrigeno, 1569. Qualche informazione su tale personaggio si trova in A. Dragonetti, *Le vite degli illustri aquilani*, cit., pp. 160-163.

[389] Difatti in una lettera di Bernardo al Pavesi, datata 15 aprile 1562 (e il cui argomento cita «ringrazia il Pavesi della cura che si prende di Torquato suo figliuolo, il cui poema, cioè il *Rinaldo*, egli si contenta ch'esca alla luce»), si legge: «io son certo, gentilissimo il mio sig. Cesare, amando voi mio figliuolo, come con l'esperienza m'avete dimostrato, che sete così pronto a riprenderlo, qualora egli fa cose degne di riprensione […] e vi ringrazio di questo amorevole offizio fatto da voi, così per mia consolazione, come per soddisfazione di mio figliuolo» (*Delle lettere di M. Bernardo Tasso, secondo volume, molto corretto, e accresciuto. Si è aggiunto anche in fine il Ragionamento della poesia, dello stesso autore*, Padova, Giuseppe Comino, 1733, pp. 501-503, a pp. 501-502). Per un approfondimento, rimandiamo all'*Introduzione*, in T. Tasso, *Rinaldo*, a cura di M. Sherberg, Ravenna, Longo, 1990, pp. 9-36, a pp. 16-17.

[390] «Nulla di meno, spinto dal mio genio, il quale alla poesia sovra ad ogn'altra cosa m'inchina, e dall'esortazioni de l'onoratissimo messer Danese Cattaneo, non meno ne lo scrivere che ne lo scolpire eccellente; essendo poi in questa opinione *confermato da messer Cesare Pavesi*, gentiluomo e ne la poesia e ne le più gravi lettere di filosofia degno di molta lode, osai di pormi a quest'impresa […]» (*Torquato Tasso ai lettori*, rr. 13-19, in T. Tasso, *Rinaldo*, edizione commentata a cura di M. Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, p. 45).

come dichiara Favaro, «il Pavesi può essere stato perciò un importante tramite per Erasmo del vivacissimo dibattito sul genere epico nella Venezia di metà Cinquecento»[391].

Ulteriori e fecondi rapporti vanno ricollegati all'*élite* di letterati gravitante attorno all'Accademia degli Uranici di Venezia: oltre che esserne divenuto membro nel 1587 – e tra i maggiormente stimati sino a divenire, al suo interno, un personaggio di spicco –, è proprio sotto di essa – come abbiamo detto – che Erasmo ha potuto pubblicare l'*Elettra*, prima traduzione in volgare e allora degna di rappresentare l'istituzione appena nascente.[392] Non va dimenticato che la vicinanza con la Serenissima – uno dei centri culturali più vivaci del tempo – è stata probabilmente favorita dalla moglie, una nobildonna veneziana. Non sarà dunque un caso che la pubblicazione di quasi l'intero *corpus* di opere valvasoniane avvenne sotto la direzione di editori di questa città.

Il nostro scrittore ebbe numerosi contatti pure con l'ambiente lombardo, soprattutto negli ultimi anni di vita e per il tramite dell'editore bergamasco d'adozione Comin Ventura, grazie al quale potrà conoscere Gherardo Borgogni.[393] Dal 1591 infatti il Ventura iniziò a divulgare alcuni testi dell'autore dell'*Angeleida*: fu il primo, ad esempio, a pubblicare il *Della caccia* (1591) e la *Nuova scielta di rime* (1592). Tale nuova raccolta ha il particolare pregio di mostrare il composito substrato tematico tipico delle poesie erasmiane.

Degli influssi dei rapporti oltre i confini friulani sull'opera del valvasonese si hanno chiare tracce leggendo i suoi componimenti. La lirica, occupazione da sempre assai frequentata dal nostro verseggiatore, subisce negli anni – come abbiamo avuto modo di

---

[391] M. Favaro, *Su alcuni componimenti sconosciuti di Erasmo da Valvasone*, cit., p. 228. Sulla centralità dell'opera tassiana nella cultura veneta, cfr. *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima. Atti del convegno di studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso (1595-1995)*, (Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995), a cura di L. Borsetto e B. M. Da Riff, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere e arti, 1997, anzitutto il capitolo *Sul Rinaldo*, pp. 141-169.

[392] Fondata da Fabio Paolini nel 1587, l'Accademia degli Uranici fu attiva sino al 1593, probabilmente presso il Convento di S. Francesco della Vigna. La fisionomia di tale accademia si caratterizza, oltre che per l'ambito umanistico-letterario e medico-filosofico, per la sua particolare connotazione ascetico-religiosa; difatti, alcuni suoi membri erano accomunati dalla stessa (o simile) condizione ecclesiastica. Per maggiori notizie su questa istituzione veneziana, rimandiamo almeno a M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, vol. V, cit., pp. 412-413 e a S. Radaelli, *L'Accademia degli Uranici: la musica nelle Accademie veneziane*, cit.

[393] Bresciano di nascita, Comin Ventura (?-1617) fu attivo soprattutto tra il 1579 e il 1617. La sua produzione editoriale è trattata nel dettaglio nel recente volume di C. Ventura, *Tra lettere e libri di lettere (1579-1617)*, a cura di G. Savoldelli e R. Frigeni, Firenze, Olschki, 2017. Iscritto a numerose accademie e familiare agli ambienti aristocratici, Gherardo Borgogni (1526-1608 ca.) fu celebre raccoglitore ed editore di componimenti. Fu, per esempio, curatore nel 1594 delle *Muse toscane*, nelle quali furono riunite diverse rime di Erasmo, tra le quali si può leggere la risposta di questi al sonetto di Borgogni in lode del *Della caccia* (vd. pure *Rim.* 88a-88). Alcune delle sue poesie, per la maggior parte d'occasione, sono raccolte nella *Nuova scielta di rime del signor Gherardo Borgogni* (Bergamo, 1592). Viaggiò molto: si recò in varie regioni d'Italia (Napoli, Milano, ecc.) e in Spagna. Intrattenne inoltre una relazione epistolare con Torquato Tasso. Si veda la voce di G. Ballistreri in *DBI,* vol. XII, 1970, pp. 766-767.

osservare in altra sede (cap. 1.2) – un'evoluzione: se agli esordi si può rimarcare una forte aderenza al petrarchismo, col tempo – e coerentemente inserito nel quadro storico-letterario di passaggio tra Rinascimento ed età barocca – tale modello si affievolisce, lasciandosi talvolta sostituire – secondo recenti studi – da un gusto marcatamente manieristico,[394] sino a riconoscervi una «spiccata propensione per i riferimenti a mito e storia antica e per le imitazioni/traduzioni da lirici latini o neolatini»[395]. Alcune poesie erasmiane presentano infatti delle *comparationes* mitologiche,[396] un utilizzo assai ricercato e meno episodico se lo mettiamo in relazione a quello di altri rimatori friulani, quali Cornelio Frangipane o Federico Luigini, più conservatori e rimasti quindi più fedeli al paradigma petrarchesco: il Valvasone – secondo le ricerche svolte da Favaro che, a sua volta, si allineano a quelle di Rizzolatti – si collocherebbe nel contesto della sua provincia come un *unicum* e il ricorso a elementi del mito o a classici latini è dunque pienamente ascrivibile alle caratteristiche generali del suo *modus scribendi*.

> Così il poeta si libera dalle formule che avevano circoscritto il campo della poesia, e si avvia verso un *ambìto ritorno ai classici*, alla loro lettura diretta e non mediata da «precetti oscur*i* e brev*i*», per rivendicare un classicismo che, ferma restando l'ammirazione per il Petrarca, oltrepassa però il petrarchismo nella sua ristretta accezione, ed esprime, tra disillusione e stanchezza del mondo, un bisogno insopprimibile di decoro interiore e stilistico.[397]

Va comunque tenuto in debito conto che la patina classicheggiante (che, nel quadro specifico della lirica del valvasonese, ci pare si tratti in prevalenza di un classicismo tematico) – con le sue citazioni mitologiche e le rielaborazioni o reminiscenze di motivi classici – stava superando il petrarchismo, divenendo oramai una manifesta tendenza nei principali centri letterari dell'epoca e soprattutto a Padova. Il rimatore di Laura si contamina così con *auctoritates* classiche e il petrarchismo lascia il posto a un classicismo allargato, ai diversi *auctores*.

---

[394] Rimandiamo a S. Ritrovato, *«… per raccor senza pro vani ligustri». Il "post-petrarchismo" di Erasmo di Valvasone*, cit., in cui sono riportate numerose prove testuali di ripresa o di superamento del modello petrarchesco.

[395] M. Favaro, *Su alcuni componimenti sconosciuti di Erasmo da Valvasone*, cit., p. 215.

[396] Ricordiamo, per esempio, lo studio condotto sul sonetto *I sassi, onde Hebro mormorando scende*, in cui compare il paragone tra il dedicatario (Cornelio Frangipane) e il personaggio del mito (Orfeo), al fine di mostrare la superiorità del primo sul secondo. Cfr. ivi, pp. 207-217.

[397] S. Ritrovato, *«… per raccor senza pro vani ligustri». Il "post-petrarchismo" di Erasmo di Valvasone*, cit., p. 279.

Erasmo, ossessionato da quella provincialità – da quel "classicismo in provincia"[398] – che rischiava di isolarlo, si lamentava sovente del suo *negotium* di feudatario, che gli sottraeva tempo prezioso alla poesia.

> Ma civil Marte e fier costume fura 5
> me medesmo al mio genio, e mena altronde;
> né fra l'ora di rie cure feconde
> ozio mi dona mia forte ventura.
> (*Rim.* 13, 5-8)

Vedeva dunque con apertura e positività le suggestioni esercitate da questi prestigiosi centri italiani, sino a lasciarsi trasportare da esse pure di là dai confini della lirica, nella speranza – come lui stesso ha dichiarato – *di poggiar sopra gli alti colli* o forse, come scrive Ritrovato, per semplice *curiositas*.

> La giurisdizione petrarchistica della seconda metà del Cinquecento trova, dunque, un punto di arrivo in quegli autori che declinano il principio di imitazione in una pacata *curiositas* della mente, in un *vagare disordinato e inquieto fra i classici e i moderni, fra passi di componimenti famosi e rari testi di autori minori*.[399]

Se consideriamo dunque l'intero *opus poeticum* in una prospettiva diacronica e non trascuriamo la situazione italiana dell'epoca (in cui le accademie si fecero importanti promotrici della cultura letteraria, incoraggiate altresì dalla fortuna del nuovo mercato libraio), possiamo affermare che Erasmo di Valvasone trova soluzioni tematiche o stilistiche in sintonia con il mondo letterario nazionale e non rappresenta nemmeno un vero *unicum* all'interno del panorama culturale del Friuli, in quanto i suoi interessi non si distanziano oltremisura da quelli dei suoi amici poeti (perlomeno da quelli che abbiamo elencato), né tantomeno si allinea pienamente ai modelli del suo ambiente:[400] egli è piuttosto una sorta di anima inquieta che oscilla costantemente tra *provincia* e *città*, tra *classicità* e *modernità,* tra *grandi autori* e *autori minori* alla ricerca costante di tutte quelle suggestioni che insieme gli avrebbero permesso di modellare l'opera che gli avrebbe dato fama duratura.

---

[398] Titolo del capitolo VII in *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, cit., pp. 451-482.

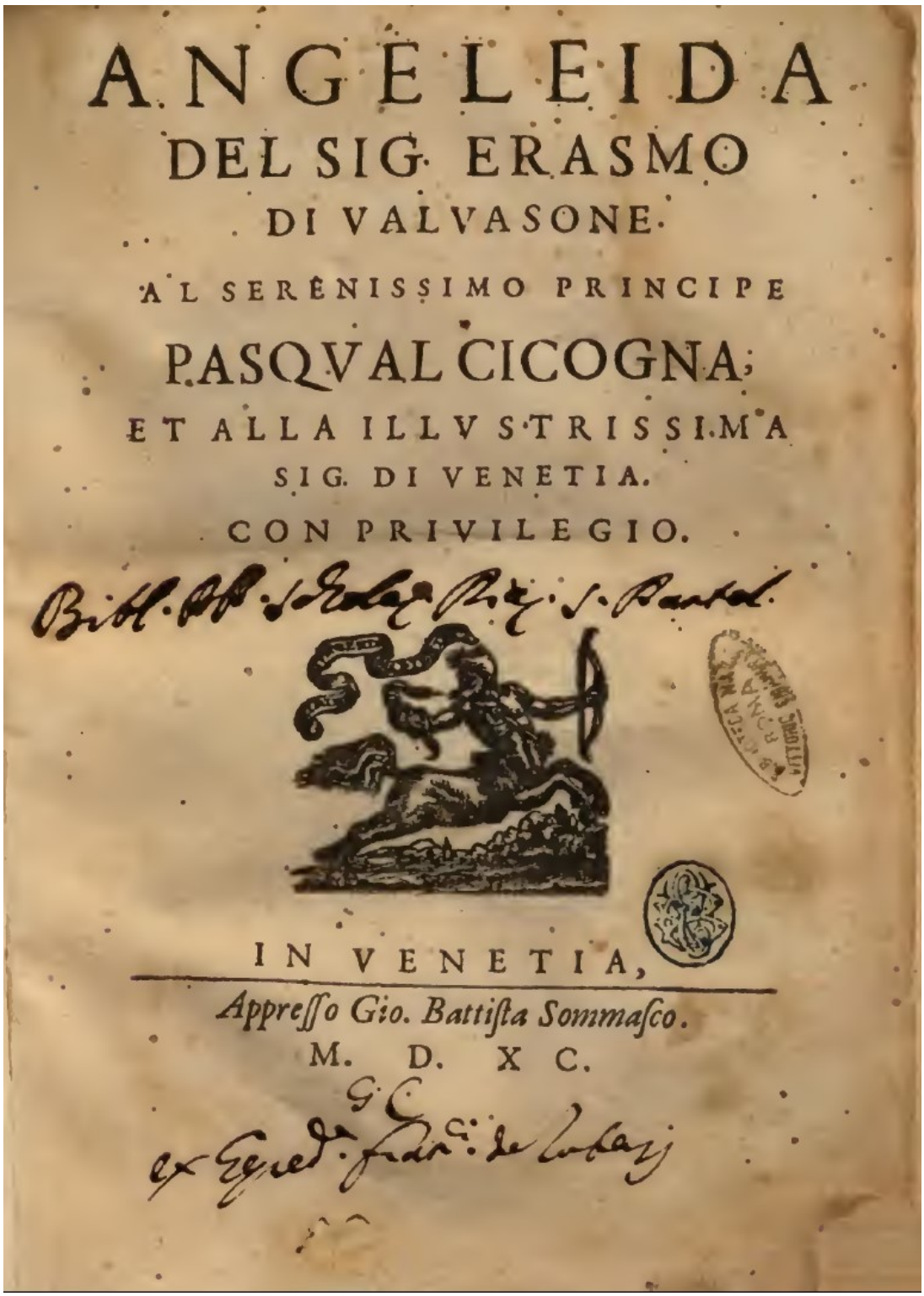
[399] S. Ritrovato, *«… per raccor senza pro vani ligustri». Il "post-petrarchismo" di Erasmo di Valvasone*, cit., p. 271.

[400] Cfr. V. Joppi, *Testi inediti friulani dei secoli XIV al XIX, raccolti e annotati*, estratto dal IV volume dell'*Archivio Glottologico Italiano*, Roma-Torino-Firenze, Ermanno Loescher, 1878, soprattutto pp. 185-187, 220-252. Per un quadro generale sulla cultura veneta, che tenga altresì conto della lirica, cfr. *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, vol. III, 3 tt., a cura di G. Arnaldi e M. Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1980-1981 e *Storia della cultura veneta. Il Seicento*, vol. IV/1, cit.

Inoltre, nel quadro del contesto storico-letterario italiano sorto intorno alla metà del Cinquecento, connesso alla ricerca di una nuova identità nazionale in lingua volgare (a seguito della ricezione delle *Prose della volgar lingua* bembiane), assume un forte rilievo il "particolarismo": il tentativo cioè di aprirsi la strada verso una «propria identità culturale»[401] che, nel caso specifico del Valvasone, allenta i confini di una "letteratura provinciale". E allora

> la circolazione sovraregionale del libro a stampa e il diffondersi dei nuovi orientamenti classicistici erano destinati altresì a ricadere entro un quadro frammentato di *particolarismi* politici e di ristagno crescente delle province d'Italia. Nasce così nel Cinquecento una scrittura lirica appartata, chiusa in ambiti magari periferici o isolati, ma propensa tuttavia a confrontarsi con le proposte autorevoli che giungono dai grandi centri culturali.[402]

[401] B. Guthmüller, *Letteratura nazionale e traduzione dei classici nel Cinquecento*, cit., p. 517.
[402] *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, cit., p. 23.



ANGELEIDA
DEL SIG. ERASMO
DI VALVASONE.
AL SERENISSIMO PRINCIPE
PASQVAL CICOGNA,
ET ALLA ILLVSTRISSIMA
SIG. DI VENETIA.
CON PRIVILEGIO.

IN VENETIA,
Appresso Gio. Battista Sommasco.
M. D. X C.

Immagine 3: Frontespizio dell'*Angeleida*, Venezia, 1590

2 L'*Angeleida*

2.1 Edizioni

Sinora «non sono noti testimoni manoscritti» della *princeps*, la quale fu data alle stampe a Venezia nel 1590 e, secondo Luciana Borsetto, molto probabilmente sotto la sorveglianza dell'autore.[1] Sempre in questa città e qualche anno più tardi, nel 1595, l'amico Scipion Manzano pubblicò il suo lungo e accurato *Discorso sopra l'Angeleida*, l'unico commento al poema di cui si dispone, in cui – oltre a fornire dettagliate notizie intorno a titolo, struttura, episodi, ecc. – appoggia il carattere epico conferito alla narrazione.[2] Seguirono due stampe dell'opera valvasoniana a pochi anni di distanza l'una dall'altra, derivanti entrambe dalla *princeps*.

Edita a Udine, la ristampa del 1825 fu curata da Quirico Viviani e posta a inaugurazione della *Raccolta di opere scelte di autori friulani*. Tale edizione è introdotta dalla lettera dedicatoria alla città di Udine e dall'elogio di Erasmo di Valvasone di Angelo Feruglio.[3] La seconda ristampa, del 1842, fu edita a Londra per merito di Gaetano Polidori.[4] Studioso del Milton,

---

[1] ANGELEIDA / DEL SIG. ERASMO / DI / VALVASONE. / AL SERENISSIMO PRINCIPE / PASQVAL CICOGNA, / ET ALLA ILLUSTRISSIMA / SIG. DI VENETIA. / CON PRIVILEGIO. / [Marca tipografica] / IN VENETIA, / Appresso Gio. Battista Sommasco. / M. D. XC. Cfr. E. di Valvasone, *Angeleida*, a cura di L. Borsetto, cit., p. 45.

[2] S. Manzano, *Discorso sopra l'Angeleida poema heroico*, cit. Ci sarebbero stati anche due altri discorsi, indicati dal Valvasone nella *Dedicatoria* all'*Angeleida*, uno di Giovanni Ralli e l'altro di Ottavio Menini, ma andati verosimilmente perduti. Nemmeno il Manzano ebbe modo di leggerli (cfr. ivi, p. 56). Per la questione, come pure per Ralli e Menini, rimandiamo al cap. 1.3 del presente lavoro. Poeta friulano, Scipione di Manzano (1560-1596) soggiornò, prima degli anni Ottanta e per un breve periodo, a Venezia, città che gli permise di entrare in contatto con la cerchia di letterati dell'epoca. In seguito, riuscì a instaurare una rete di corrispondenze con importanti personalità locali. Nel 1580 si sposò con Elena di Mels nel paese natio (Cividale del Friuli). Della sua produzione letteraria è bene menzionare *Le lagrime di penitenza di David*, edite a Venezia per i tipi di Altobello Salicato nel 1592 e ispirate alle *Lagrime* valvasoniane. Il Tasso, invece, fu modello per il poema eroico de *I primi tre canti del Dandolo* (Venezia, Sommasco, 1594). Per maggiori notizie, cfr. almeno G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. IV, pp. 149-152 e la recente voce di D. Padovan, in *Dizionario biografico dei friulani. Nuovo Liruti on-line*, *ad vocem*.

[3] L'ANGELEIDA / DI / ERASMO DI VALVASONE / RIDOTTA / ALLA VERA LEZIONE. [Insegna della lira] / UDINE/ PEI FRATELLI MATTIUZZI / M. DCCC. XXV./ TIPOGRAFIA PECILE; Q. Viviani, *Alla magnifica città di Udine,* Udine 24 agosto 1825, cc. [3-6] ed *Elogio di Erasmo di Valvasone detto nell'Accademia di Udine dall'abate Angelo Feruglio il dì 19 giugno 1825*, pp. III-XXXIX. Pietro Domenico (o, con il nome d'arte, Quirico) Viviani (1780-1835) fu letterato, scrittore e traduttore friulano. Nel 1804 divenne diacono a Padova e, sebbene si presentasse come abate, non abbracciò il sacerdozio. Su di lui e sulle sue opere, tra le quali basti citare un'edizione della *Commedia* dantesca (Udine, 1823), cfr. la voce curata da M. De Pauli, in *Dizionario biografico dei Friulani. Nuovo Liruti on-line*, *ad vocem* e il volume *Quirico Viviani (Soligo 1780 - Padova 1835). Vita, opere scelte, epistolario*, a cura di G. Zagonel, V. Veneto, D. De Bastiani, 2009. Sull'abate udinese Angelo Feruglio non abbiamo trovato alcuna notizia.

[4] L'ANGELEIDA / POEMA / DEL / SIGNOR ERASMO DI VALVASONE / ALL'ILLUSTRISSIMO PRINCIPE / PASQUALE CICOGNA / ED / ALL'ILLUSTRISSIMA SIGNORIA DI VENEZIA. / ristampato secondo la rarissima ediz. del MDXC / PER SERVIRE /

il Polidori ne tradusse le opere uscite in tre tomi nel 1840: verosimilmente spinto dalle accese discussioni sorte a partire dal XVIII secolo sulle presunte affinità tra *Angeleida* e *Paradiso perduto* (come abbiamo reso conto brevemente nel cap. 1.2), e solo due anni dopo la sua pubblicazione del poema miltoniano, egli si risolse di curare la stampa del 1842.[5] Quest'ultima include all'inizio le *Notizie intorno al poema dell'Angeleida ed all'autore di esso* e il *Discorso di Gaetano Polidori intorno all'imitazione; e confronto dell'Angeleida col Paradiso Perduto*, il cui autore difende il Milton dalle accuse di plagio.[6] Di seguito un breve estratto del più lungo ragionamento.

> Milton *non copia*, ma imita e nobilita, e di ciò fare egli ha solida autorità nell'esempio dei gran poeti antichi e moderni […]. Oltre ai passi dell'Angeleida da me notati e confrontati, egli è pur vero che altri ve ne sono i quali hanno servito d'embrione, ma d'embrione soltanto, a varie parti del poema di Milton, ma egli gli ha presi quasi per tema, e gli ha trattati con magnificenza, alta vena poetica ed erudizion pellegrina. […] [XVIII] […] Milton pure descrive le medesime cose, ma vi è tal *differenza* tra la sua descrizione e quella d'Erasmo, qual è tra' quadri di Cimabue e di Giotto e quelli di Michelangelo e di Raffaele.[7]

Secondo le indicazioni presenti in ambedue le ristampe, il testo dell'*Angeleida* riprodotto nel corso dell'Ottocento dovrebbe distanziarsi linguisticamente dalla *princeps*. Come difatti già si intuisce dall'avviso sul frontespizio («ridotta alla vera lezione») e come dichiarato dal Viviani nella dedicatoria alla Città, la stampa udinese fu «ripurgata da molte mende, e ridotta alla vera lettura»[8]. Per quella londinese, il testo – «molto pregevole in

---

D'APPENDICE AL PARADISO PERDUTO / DI MILTON / TRADOTTO DA G. POLIDORI. / LONDRA MDCCCXLII. / PRESSO L'EDITORE (J. Wilson) / 15, Park Villane East, Regent's Park. Gaetano Polidori (1763-1853) fu scrittore ed editore italiano, nonché politico, emigrato nel 1790 a Londra. Si sposò nel 1793 con Ann Mary Pierce ed ebbe otto figli. Per maggiori notizie biografiche, cfr. la voce a cura di M. Manfredi, in *DBI*, vol. LXXXIV, 2015, pp. 590-593.

[5] G. Milton, *Traduzione delle opere poetiche di Giovanni Milton in tre tomi*, Londra, trad. it. G. Polidori, 1840. Il tomo 2 contiene il *Paradiso Perduto*. Malgrado il vivace dibattito, si badi che nelle più recenti edizioni italiane del *Paradise Lost* non viene segnalata la traduzione del Polidori, come non figura nemmeno il nome di Erasmo di Valvasone. Cfr. J. Milton, *Il Paradiso perduto*, introduzione, traduzione e note a cura di F. Giacomantonio, con un saggio di V. Gabrieli, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2009 e ID., *Paradiso perduto* (con testo integrale a fronte), a cura di F. Cicero, traduzione di R. Piumini, Milano, Bompiani, 2009. Sulle traduzioni delle opere miltoniane (tra le quali quella del Polidori), cfr. D. Borgogni, *I "favolosi denti del drago": censura e autocensura nelle traduzioni italiane di Paradise Lost*, *Censura e auto-censura*, Eds. A. Bibbò, S. Ercolino, M. Lino, in «Between», vol. V, n. 9, 2015, pp. 1-32.

[6] *Notizie intorno al poema dell'Angeleida ed all'autore di esso*, pp. III-IV e *Discorso di Gaetano intorno all'imitazione; e confronto dell'Angeleida col Paradiso Perduto*, pp. V-XVIII.

[7] E. di Valvasone, *L'Angeleida, poema del Signor Erasmo di Valvasone, all'illustrissimo principe Pasquale Cicogna ed all'illustrissima signoria di Venezia*, cit., pp. XVI e XVIII.

[8] Q. Viviani, *Alla magnifica città di Udine, 24 agosto 1825*, in E. di Valvasone, *L'Angeleida: ridotta alla vera lezione*, cit., c. [3].

varie parti […] in altre è assai trasandato»[9] – è stato pure "corretto", senza però visionare la versione del 1825.

> Noi abbiamo *corretto* ciò che ci ha sembrato error tipografico; e quando abbiam potuto farlo con picciolo cambiamento o con giusta interpunzione, *abbiamo resi chiari quei passi che ci son sembrati erronei od oscuri* […]. Non avendo potuto vederne altra né alcun manoscritto, non abbiamo potuto render questa nostra migliore di quello ch'ella è, ma possiamo asserire con verità che questa è di gran lunga più corretta di quella che noi copiammo fedelmente nella libreria del Museo britannico, e quindi maturamente correggemmo in quella guisa che abbiamo accennato.[10]

Benché di recente Borsetto si sia soffermata sulla questione e abbia approvato la presenza di interventi formali di circa ugual peso nelle due ristampe,[11] ci pare però, dopo un attento confronto, di poter affermare che soltanto nella londinese si è provveduto a emendare in modo evidente e consistente. Quella udinese, invece, rimane – nel complesso – più fedele all'edizione del 1590.

Tenuto conto dell'approfondito studio di Borsetto, rendiamo qui conto in breve dei principali scarti tra ristampe e *princeps*, riportando alcuni esempi che intendono pure mostrare come tali modifiche si pongano su livelli linguistici diversi (lessicale, fonologico e morfologico).[12]

> Gran proua ben per *non calcata* via
> *Dal*[13] secol prisco *entrar* a *figer* l'orme:
> *Et pur la* 'ue mi tragge audacia pia,
> (*princeps*, I, 4, 1-3)[14]

Gran prova *è* ben per non calcata via Dal secol prisco entrar a *figger* l'orme: *E pur là* 've mi tragge audacia pia, (1825, I, 4, 1-3)	Gran prova *è* ben, per *non celata* via, *Del* secol prisco *entrare* a *franger* l'orme. *Io per là* 've mi tragge audacia pia, (1842, I, 4, 1-3)

---

[9] *Notizie intorno al poema dell'Angeleida ed all'autore di esso*, in E. di Valvasone, *L'Angeleida, poema del Signor Erasmo di Valvasone, all'illustrissimo principe Pasquale Cicogna ed all'illustrissima signoria di Venezia*, cit., p. III.

[10] Ivi, pp. III-IV.

[11] Si presti particolare attenzione alle seguenti parole: «Di fatto, non sempre coerentemente, assieme alla morfologia dell'aggettivo, del sostantivo, del verbo, degli avverbi, degli articoli e delle preposizioni, venivano riportati allo standard letterario ottocentesco la grafia e l'interpunzione della cinquecentina. Qualcosa di simile accadeva nella successiva ristampa londinese […]» (E. di Valvasone, *Angeleida*, a cura di L. Borsetto, cit., pp. 45-46).

[12] Per i tratti linguistici più rilevanti della *princeps* – il «moderato ibridismo di forme […] abbondantemente permeato di latinismi, dantismi, petrarchismi, come anche di ampi lacerti della tradizione poetica cinquecentesca e in generale dell'ampio intertesto letterario e scritturale costantemente sollecitato dal poeta, in parte alla lieve patina settentrionale assunta dalla scrittura in taluni settori della fonetica e sul terreno morfologico-lessicale» (ivi, p. 47) – rinviamo a ivi, pp. 45-54, specialmente pp. 47-49; nonché alle varie annotazioni della curatrice in calce al testo edito.

[13] Segnaliamo il refuso *dal* > *del*, corretto nella ristampa del 1842 e indicato da Borsetto (ivi, p. 53).

[14] Citiamo fedelmente, qui e in seguito, dalla *princeps*, senza dunque seguire i *Criteri di trascrizione* posti a inizio del presente lavoro.

Da questo primo confronto si nota, ad esempio, come il latinismo *figer* (v. 2), impiegato con il significato di "fissare", sia stato prima corretto con la consonante geminata (*figger*) e poi reso con il verbo *franger*. Quest'ultimo intervento, di ordine lessicale, va a toccare il piano semantico non soltanto del secondo verso, ma dell'intera frase, tanto più che all'inizio del brano troviamo un ulteriore e simile espediente linguistico: *non calcata* diventa, nella seconda ristampa, *non celata*. Se, semplificando di un poco il discorso, il significato generale che l'autore vuole trasmettere è la straordinarietà dell'impresa poetica condotta con l'*Angeleida* – mai tentata da altri (v. 1) –, gli emendamenti del 1842 paiono, invece, sminuire il senso complessivo dei primi due versi, in quanto la "via" pare del tutto accessibile, non nascosta. Anzi, sarebbe già stata calcata da altri, poiché ora è possibile «franger l'orme». Al riguardo, si badi alle sottostanti righe, tratte da un saggio ottocentesco sul confronto Milton-Valvasone.

> E se pur insister si voglia, adducendo che ad ogni modo l'idea della battaglia Angelica Milton la prese da Erasmo; e che Erasmo mosse il primo, com'egli accenna, per non calcata via; la critica soggiungerà, che le opere poetiche anteriori ad Erasmo […] egualmente che la folla in genere delli poemi sacri, composti fra noi dal tempo di Dante fino a quello di Valvasone, provano che neppure rispetto alla Musa di lui si può dire non calcata la via in sì breve tratto percorsa […].[15]

Come se non bastasse, e sempre nell'edizione londinese, *et pur la* viene alterato con *io per là*.

Si riscontrano cambiamenti lessicali ben più oltre, nell'ultimo canto dell'opera.

> Chi *verrà* mai, che degnamente scriua
> La *noua* forma de gli immensi honori,
> *Ch'al suo* arriuar vide la squadra diua
> *A l'ottauo* giron dentro, e di fuori?
> Parea latte il sentiero, e lo *copriua*
> Lucida mostra di celesti fiori,
> (*princeps*, III, 56, 1-6)

Chi verrà mai, che degnamente scriva La nova forma degli immensi onori, *Che al suo* arrivar vide la squadra diva *All'ottavo* giron dentro e di fuori? Parea latte il sentiero, e lo copriva Lucida mostra di celesti fiori, (1825, III, 56, 1-6)	Chi *sarà* mai che degnamente scriva La *nuova* forma degli immensi onori, Ch'al suo arrivar vide la squadra diva All'ottavo giron dentro e di fuori? Parea latte il sentiero, e lo *scopriva* Lucida mostra di celesti fiori (1842, III, 56, 1-6)

[15] (G. Allocchio?), *Milton e Valvasone: seconda aggiunta al saggio di critica del Paradiso perduto*, cit., p. 74.

Ancora nel 1842 si interviene su forme verbali che vengono modificate senza conservare il significato dato dall'autore. Verosimilmente con l'intento, come abbiamo riportato in precedenza, di rendere (secondo l'opinione di chi scrive) «chiari quei passi che ci son sembrati erronei od oscuri», *verrà* viene tradotto con *sarà* (v. 1).[16] In linea con il rovesciamento di contenuto prodotto dalla sostituzione di *copriva* con *scopriva* (v. 5) – forse, più che un errore di copiatura, un adattamento per migliorare l'agilità della rima (*scriva : diva : copriva* > sc*riva : diva :* sc*opriva*) –, si pone il sottostante confronto, nel quale viene accolta la forma *volte* anziché *svolte* (v. 3).

Ma già non *longi* udito hanno *l'ascolte*
De l'auersarie corna il suono altero:
Et ueduto han le insegne in alto *suolte*
(*princeps*, II, 1, 1-3)

Ma già non *lungi* udito hanno l'ascolte *Dell'avversarie corna* il suono altero: *E veduto* han le insegne in alto svolte (1825, II, 1, 1-3)	Ma già non *lungi* udito hanno *le ascolte* *Degli avversari corni* il suono altero, *E vedute* han le insegne in alto *volte* (1842, II, 1, 1-3)

Al di là delle variazioni di ordine lessicale-semantico apportate in tutti e tre i brani dell'*Angeleida,* e in ispecie nella stampa del 1842, possiamo riconoscerne poche altre che vanno a toccare il piano fonologico. Probabilmente per esigenze eufoniche, quindi, la forma tronca *entrar* diventa nella seconda ristampa *entrare* (I, 4, 2); un caso analogo si ripresenta più oltre, verso la fine del primo canto (*saper* > *sapere* in I, 93, 2).

Più numerosi, invece, sono gli adattamenti di ordine morfologico. Ad esempio, la forma analitica della preposizione articolata viene trasformata in sintetica, come mostra la successione: *de l'auersarie corna* > *dell'avversarie corna* > *degli avversari corni* (II, 1, 2), in cui da subito viene inoltre corretta la consonante scempia e, nel 1842, si converte l'espressione al maschile (o al femminile come nel caso di *veduto* > *vedute* del v. 3). Altro intervento, che coinvolge sempre preposizioni articolate, si trova fin dal 1825 in III, 56, 4 (*a l'ottauo* > *all'ottavo*). In aggiunta a ciò, l'elisione *ch'al suo* è sciolta in *che al suo* (III, 56, 3) e, allo stesso modo, avviene nel 1842 con *l'ascolte* > *le ascolte* (II, 1, 1).

Oltre a minimi adattamenti secondo l'uso corrente ottocentesco, come punteggiatura o accenti, e la resa della congiunzione *et* con *e* (in I, 4, 3, nell'udinese, e in II, 1, 3, in entrambe le stampe) possiamo notare, nella londinese, la forma letteraria *nova* che diventa *nuova* (III, 56, 2) e, in ambedue le ristampe, il latinismo *longi* si lascia sostituire dalla forma letteraria

[16] In tale contesto potrebbe ancora inserirsi l'aggiunta, fin dall'edizione Mattiuzzi, del verbo *è* in I, 4, 1.

lungi (II, 1, 1). Nell'una e nell'altra versione abbiamo inoltre il cambiamento della *i* nella più corrente *e*, nel caso del petrarchismo *criò* > *creò* (I, 93, 3).
Dalla nostra esemplificazione, ci pare dunque di poter concludere che la seconda ristampa presenta modifiche più sostanziali della prima, senz'altro più fedele al testo di partenza.

Realizzata sulla base della *princeps* (sul testimone conservato presso la Biblioteca Universitaria di Padova), la recente e accurata edizione di Luciana Borsetto, pubblicata nel 2005, ripropone l'opera dello scrittore friulano corredata da un ampio commento.
Nella lunga e articolata *Introduzione*, la prima di tre sostanziose parti che vanno a comporre l'intero volume, si inquadra – nei primi paragrafi – il soggetto dello scontro angelico nel più ampio contesto del poema sacro rinascimentale e poi si espongono alcune considerazioni sull'*Angeleida* (sui precedenti, sulla struttura, sui contenuti, ecc.). È proprio in tale sezione che la ricercatrice si concentra su alcune ottave valvasoniane, soffermandosi soprattutto su tessere intertestuali (intorno a opere di grandi autori come, per esempio, Sannazaro, Vida, Tasso, ma ancora Claudiano e Ovidio); quelle intratestuali (nell'accezione genettiana) sono invece quasi del tutto trascurate.[17] Al di là del minuzioso e apprezzabile lavoro della Borsetto, occorre segnalare la mancanza di un pertinente confronto tra l'*Angeleida* e *Il caso di Lucifero* (L'Aquila, 1582) di Amico Agnifilo, un'opera che, sebbene frutto di un autore poco noto, avrebbe potuto fornire, vista l'affinità tematica e la data di pubblicazione di poco lontana da quella del friulano, degli interessanti spunti di riflessione.[18] Presenti, invece, sono delle acute considerazioni su un altro precedente: *La battaglia celeste tra Michele e Lucifero* (Palermo, 1568) di Antonino Alfano.[19]
Seguono la *Nota al testo*, in cui si mettono peraltro in luce le peculiarità linguistiche presenti nel poema erasmiano, e il testo ampiamente commentato dell'*Angeleida*.[20]

Come si può dedurre dalla succinta descrizione di quest'ultima edizione, Luciana Borsetto ha fornito, con il suo fondamentale e approfondito contributo, una visione di ampio respiro sul testo valvasoniano e ha focalizzato l'attenzione su alcuni punti cruciali – innanzitutto legati alla contestualizzazione di un'opera minore, come di fatto è

---

[17] Si consulti l'indispensabile *Indice delle opere e dei passi citati*, nel quale, oltre ai riferimenti intertestuali, sono menzionate soltanto alcune occorrenze del *Della caccia*, delle *Rime* e della *Thebaide* (ivi, pp. 265-274, a p. 266).

[18] Borsetto dichiara di essere entrata in possesso dell'opera troppo tardi, già nel momento di licenziare le bozze (E. di Valvasone, *Angeleida*, a cura di L. Borsetto, cit., p. 4).

[19] Cfr. ivi, pp. 7-13.

[20] Per maggiori notizie sull'edizione del 2005, rinviamo alle numerose recensioni uscite tra il 2006 e il 2007, tra le quali bastino D. S. Cervigni (2006) e M. Favaro (2007). Per le indicazioni bibliografiche precise, si consulti la *Bibliografia* alla fine del presente lavoro.

l'*Angeleida*, nel più esteso panorama letterario cinquecentesco –, utili ad avviare un possibile discorso sul poema che, secondo le parole dello scrittore medesimo, è il più ambizioso e importante della sua carriera.[21]

2.2 Struttura e contenuto

Indirizzata al doge Pasquale Cicogna e alla veneta Signoria, l'*Angeleida* è, secondo il Manzano, «poema singolare»[22] innanzitutto – e lo anticipiamo sin d'ora – per il carattere eroico conferito all'esposizione della materia angelica. Anzi

> succedendo l'azzione da lui [dal Valvasone] tolta a cantare tra sostanze divine et immortali, et tra persone che superano l'eroichezza […] meritamente si può chiamare *non eroico, ma divino*.[23]

Nella sua fatica del 1590, Erasmo di Valvasone seppe abilmente intrecciare motivo encomiastico e materia sacra, contemporaneità e classicità. Una ricerca accurata su tematiche nodali, riflessa altresì nelle osservazioni riportate fin dalla *Dedicatoria*, ha dato origine a un ricco substrato intertestuale (virgiliano, staziano, dantesco, tassiano, ecc.), modellato secondo le convinzioni ideologiche e le tipicità stilistiche dell'autore. Piena consapevolezza della complessità dell'opera in questione traspare, in filigrana, sin dal tentativo di illustrare la materia affrontata in essa: «[…] *un assai dotto poema sacro*, il cui soggetto è la ribellione di Lucifero, e degli altri angeli contro Dio, e la vittoria sopra questi ribelli spiriti ottenuta dall'arcangelo S. Michele»[24]. A venir qui enunciata è la sintesi del sacro poema in ottave che il Liruti pone all'inizio del suo contributo, nella quale il biografo indica, al di là della «ribellione di Lucifero», l'esito (positivo) del conseguente scontro angelico. Il titolo *Angeleida* – incentrato sulla retorica della *brevitas* – risulta assai criptico e perciò poco informativo in relazione alla vicenda narrata, perché designa unicamente l'«azzion d'angeli» e non direttamente il conflitto delle due opposte schiere celesti (quella di Lucifero e quella di Michele), al centro dei tre canti in volgare.[25] Come in effetti aveva già osservato il Manzano nel suo *Discorso* (e di recente ha confermato Borsetto):

---

[21] Si veda *Ded.* § [19].
[22] S. Manzano, *Discorso sopra l'Angeleida poema heroico*, cit., p. 12.
[23] Ivi, pp. 11-12.
[24] G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, cit., vol. II, p. 390.
[25] Per tale motivo non stupisce il fatto (come già accennavano il Liruti e il Quadrio) che, agli inizi del Settecento, il francese Gordon de Percel inserì il poema valvasoniano – senza probabilmente conoscerne i contenuti – nella sua *Bibliothèque des romans* tra i *Romans de chevalerie de Charlemagne et des douze Pairs de France* e subito dopo l'*Angelica innamorata* di Vincenzio Brugiantino (Venezia, 1553). Per la questione, cfr. G. de

> Poteva il signor Erasmo appigliandosi […] al particolare, conformare il titolo co 'l principal personaggio del suo maraviglioso poema, che è l'arcangelo Michiele, ma accostandosi all'universale, non però partendosi dal titolo personale, ha voluto intitolare il suo poema *Angeleida, cioè azzion d'angeli* […], il qual titolo tanto più si scopre *misterioso*, quanto che con profondissimo giudizio il signor Erasmo [ha] accopiati insieme *l'universale co 'l particolare,* potendosi dire che questa sia azzione particolare del capitano solo di quelle schiere angeliche, come angelo, e universale, ma però una, degl'angeli buoni, che sotto la guida dell'Arcangelo scacciorono i cattivi dal Paradiso.[26]

Altro pregio del misterioso titolo erasmiano – *perfetto* nella brevità delle sole cinque sillabe[27] – è l'aver unito "l'universale con il particolare": il particolare rinvia alle gesta dell'arcangelo Michele (e di Lucifero) e l'universale a quelle degli angeli buoni (o cattivi). È anche per tale motivo che il poema si discosta dalle poche altre opere costruite sul medesimo soggetto, in quanto il titolo non perifrasa né la *fabula* fondante (ovvero lo scontro angelico) come avviene, per esempio, ne *La battaglia celeste tra Michele e Lucifero* dell'Alfano, né focalizza l'attenzione sul Ribelle, come testimoniano *Il caso di Lucifero* dell'Agnifilo e *La caduta di Lucifero* (successiva all'*Angeleida*; Napoli, 1613) di Giovanni Battista Composto da Pozzuoli.[28] Riallacciandosi piuttosto a una più antica tradizione, del resto, in conformità alla sua formazione di natura classica, il Valvasone sintetizza nel titolo – una quasi figura etimologica (*angeli* > *Angel*eida) – i personaggi principali della narrazione (le creature celesti), come era stato – seppur in un contesto tematico differente e mettendo a fuoco il protagonista o la città in cui si svolge l'azione – per testi imprescindibili della classicità, ma non solo, quali l'*Iliade* e l'*Odissea* di Omero, l'*Eneide* di Virgilio, la *Cristiade* di Girolamo Vida, e ancora il *Teseida* del Boccaccio e il *Rinaldo* del Tasso.

La *brevitas* applicata al titolo è pure elemento comune a più sforzi letterari del poeta friulano, come si avverte dalla scelta di tradurre due opere incentrate sullo stesso meccanismo: la *Thebaide* e l'*Elettra*. Inoltre, la *Giudith* o il *Della caccia,* malgrado non portino con sé una tradizione così lunga e illustre, sono comunque titoli da considerarsi di tutto rilievo per la volontà dell'autore di concentrarsi sul personaggio o sulla tematica focale.[29]

Percel, *De l'usage des romans […]. Bibliothèque des romans, avec des remarques critiques sur leur choix et leurs differentes éditions*, vol. I/2, Amsterdam, chez la Veuve de Poilras, 1734, p. 190.

[26] S. Manzano, *Discorso sopra l'Angeleida poema heroico*, cit., p. 16. Per il più ampio ragionamento sul titolo si leggano le pagine 14-17. Cfr. anche E. di Valvasone, *Angeleida*, a cura di L. Borsetto, cit., p. 31.

[27] Ivi, p. 17.

[28] Sull'autore mancano notizie biografiche, a partire dalle date di nascita e di morte. Su di lui, si trova solo un cenno in N. Toppi, *Biblioteca Napoletana, et apparato a gli huomini illustri in lettere di Napoli*, Napoli, Antonio Bulifon, 1678, pp. 131-132.

[29] Non va inoltre esclusa la volontà di Erasmo di mostrare più concisione, almeno col titolo e all'apice della carriera letteraria, rispetto alle più prolisse – e da sempre disapprovate – consuetudini di esposizione. Si dovrebbe, del resto, avere piena consapevolezza che l'impiego di tale procedimento retorico è un fatto

Il motivo del conflitto celeste si articola in tre parti di circa ugual misura, rispettivamente di 132, 131 e 108 ottave. Di carattere introduttivo, il primo canto presenta l'antefatto dello scontro angelico che si svolge per intero nel canto successivo; nel terzo, infine, sono narrati la fondazione della città infernale, a seguito della caduta dei ribelli, e il trionfo in Cielo degli angeli fedeli. Chiudono il poema un sonetto erasmiano indirizzato all'arcangelo S. Michele e undici distici in latino di Ottavio Menini in lode del Valvasone.[30] A beneficio del lettore, riportiamo di seguito i dettagli dei contenuti di ogni singolo canto.[31]

In linea con l'esordio dell'*epos* sacro latino e volgare, ***il primo canto*** del poema si apre con la *propositio* dell'argomento della battaglia archetipica, seguita – in evidente polemica contro le Muse pagane – dall'*invocatio* allo Spirito Santo e dall'encomio al doge Pasquale Cicogna e al senato di Venezia (stt. 8-15). La *narratio* inizia con l'evocazione della concordia prima della rivolta di Lucifero, da cui si avverte una chiara contrapposizione tra l'età dell'oro della terra e quella, ad essa succeduta, di turbolenze (caratterizzata da contrasti, lotte e guerre). Contrappunto di tale narrazione è costituito dalla rievocazione della creazione degli angeli, e della loro collocazione nei cieli, e dell'atto di superbia del massimo Serafino (stt. 16-27). Si prosegue con l'azione: interviene la Fama, annunciando l'atto di *hybris* del Ribelle e il proposito di questi di rivoltarsi. Gli angeli fedeli, offesi, attendono di poter affrontare la battaglia (stt. 28-44). Il *topos* della *Natura plangens* interrompe l'azione: Natura si lamenta con Dio e questi risponde con un lungo discorso profetico incentrato sull'imminente rovina del mondo terreno, a causa della maligna volontà umana di potenza. L'evocazione dei mali della futura umanità, quale necessaria punizione per l'uso improprio del libero arbitrio, rilancia il dialogo tra Dio e Natura. In tale frangente trovano spazio le allegorie della Giustizia (interpellata per fabbricare la prigione dell'angelo malvagio) e della Pietà (impegnata a correggere l'errore dell'uomo), entrambe insegne della figura trinitaria e attraverso le quali si rende conto – nel discorso dell'Altissimo – della profezia finale dell'avvento di Cristo (stt. 45-80). Tutta questa lunga parte discorsiva predispone lo scenario guerresco che segue nelle ottave successive. Nelle stanze 81-132, in effetti, troviamo la rappresentazione delle schiere rivali, la descrizione dei preparativi dei fedeli all'imminente scontro (con vestizione delle armi, loro ornamenti,

---

essenziale e caratteristico del rapporto titolo-testo, che metterebbe quindi semplicemente in risalto la differenza tra titolo breve e testo lungo.

[30] Basti il rinvio al cap. 2.6.

[31] Di utilità anche E. di Valvasone, *Angeleida*, a cura di L. Borsetto, cit., pp. 32-38.

ecc.) e quella del gonfalone divino, al centro del quale si trova l'allegoria della Discordia (sconfitta dalla croce) e attorno al quale si riuniscono le schiere capeggiate da Michele.

Il secondo canto comincia con la scena della battaglia: le trombe delle schiere luciferine annunciano l'attacco e la Discordia ordina l'assalto. «Era a la fronte»[32] dell'esercito dei fedeli la Fede, paganizzata in Amazzone, mentre a quella degli infedeli era Megera, risemantizzata in seguace di Satana (stt. 1-5). Come all'inizio del canto primo, leggiamo l'invocazione allo Spirito Santo, alla quale seguono il racconto della notturna metamorfosi animalesca dei ribelli (stt. 5-18) e la rassegna delle loro armi rugginose. La *narratio* riprende con la prosopopea dei mali provocati dal Maligno e dei vizi capitali contrapposti alle virtù cardinali. Lucifero, trasformato in gigantesco mostro, pronuncia il suo discorso ai compagni carico di promesse di dominio sul mondo. Chiude la suasoria luciferina una sfida indirizzata a Dio (stt. 19-47). Sulla scena si presenta Megera, la quale indirizza al capo dei ribelli un discorso profetico (antifrastico rispetto a quello di Michele a Dio[33] e a quello, già menzionato, di Dio a Natura), in cui espone il proposito di combattere. La Furia avvia infine lo scontro (stt. 48-64).

Inizia la guerra celeste, il cui svolgimento mette in evidenza il contrasto tra la luminosità delle armi dei fedeli e l'oscurità di quelle dei ribelli. Grida, suoni e rumori di vario genere concorrono a dare maggior concretezza alle azioni degli angeli, armati come veri combattenti (stt. 65-84). Le forze uguali e contrapposte di questo primo ravvicinamento degli eserciti diventano squilibrate: la schiera di Michele incomincia ad avere la meglio e i ribelli non riescono più a sostenere l'assalto. Mentre gli eserciti dei fedeli si dispongono in forma di croce per sconfiggere la Discordia, i seguaci di Lucifero fuggono nell'ombra della notte (stt. 85-108). A questo punto l'Arcangelo e il suo avversario si trovano soli e avviene un serrato duello. Lucifero, colpito dalle armi sfolgoranti di Michele, fugge come già i compagni, ma la sconfitta appare ormai sicura. Grazie all'intervento di Dio i ribelli, che nella disperazione si azzardano a riprendere la battaglia, cadono nell'abisso infernale. Si ha così la conclusione positiva del conflitto (stt. 109-131).

Il terzo canto – le cui azioni narrate si svolgono tra la prigione infernale e l'Empireo – si apre con la ripresa del contrasto (*supra* citato) tra il bianco del mattino, quale segno della bellezza dei fedeli e della vittoria appena ottenuta, e il nero della notte e del luogo in cui si trovano gli sconfitti, ormai divenuti creature deformi. La *descriptio loci* presenta elementi figurativi e sonori, anche di ascendenza classica (da *Eneide*, dalle

---

[32] *Ang.* II, 5, 2.
[33] Cfr. *Ang.* I, 92-105.

Metamorfosi ovidiane, ecc.). Avvolto dal fumo che pervade l'intero abisso, si erge maestosa la figura di Lucifero. Questi proferisce un discorso – allo scopo di ricordare ai vinti i loro passati splendori e le promesse fatte da Megera –, dal quale emerge un ritratto di re infelice: condannato a vivere in un'eterna e rovinosa sconfitta (stt. 1-27). Il racconto prosegue in una direzione opposta, più dinamica, in quanto la scena statica del re nella sua città infernale lascia il posto all'ascesa trionfale dei vittoriosi angeli lungo i vari e armoniosi cieli fino alla sede dell'Altissimo, sotto la guida del soave canto delle sirene celesti (stt. 28-55). Lo scrittore descrive dettagliatamente il meraviglioso paesaggio del paradiso che si presenta agli occhi delle creature alate con l'aiuto delle sue sole facoltà poetiche sino alla nona sfera, senza dunque ricorrere al sostegno delle sacre Muse. Per l'ultima e difficoltosa parte del viaggio (fino alla sede empirea della decima sfera), egli – dopo aver provveduto a innalzare notevolmente il registro formale – invoca la terza persona trinitaria, affinché possa dare le ali alla sua poesia che ora si appresta a salire ancora più in alto (stt. 56-73). Lo sforzo per giungere alla meta del volo, un lungo cammino che peraltro riecheggia quello dantesco, trova finalmente la sua adeguata ricompensa nella contemplazione dell'immagine divina. Dio è avvolto nel suo luminoso e impenetrabile manto e tiene nella mano destra uno scettro. Ha inoltre un volto sereno che emana pace e sul capo una chioma sfavillante di luce. Accanto alla loggia del palazzo di Dio nell'Empireo si trova la colonna della vittoria, sulla quale Michele appende i trofei (asta e scudo). L'epilogo del canto è lasciato all'Arcangelo che chiede a Dio di essere accolto con i suoi compagni nel regno celeste. Infine è il gaudio delle sfere celesti per il consenso dato dall'Altissimo (stt. 74-108).

Esposta la cursoria *examinatio* sugli argomenti guida dei tre canti dell'*Angeleida*, occorre aggiungere che, nell'economia generale del poema, è presente una dilatazione dell'azione rimproverata, in modo assai aspro, da Pacifico Provasi.

> Nella economia della *Angeleida* appare evidente un difetto, cioè una grave sproporzione fra l'azione, che per la sua stessa natura è semplicissima, e le parti accessorie, assai frondose. […] Tale sovrabbondanza di materiale episodico rallenta e raffredda l'azione.
>
> Questo difetto di proporzioni è accentuato dalla prolissità amplificatoria con cui il poeta distende azione ed episodi.[34]

[34] P. Provasi, *L'*Angeleida *di Erasmo di Valvasone ed i poemi italiani sulla caduta di Lucifero*, cit., pp. 10-11.

In alcuni luoghi, infatti, il friulano è prodigo di dettagli, come in I, 45-80, le cui ottave articolano l'ampio dialogo tra Dio e Natura, o in II, 28-33, in cui compare una dettagliata descrizione di Lucifero. Tale prolissità è però ampiamente reperibile (come noto) specialmente nelle due traduzioni valvasoniane – la *Thebaide* e l'*Elettra* –, e interessa ancora certe opere di autori che si cimentarono nella narrazione della battaglia angelica (come Antonino Alfano o Amico Agnifilo).[35] Per la verità il rallentamento dell'azione, operato attraverso l'inserimento di parti accessorie, è elemento frequente e distintivo dei racconti incentrati su tale motivo celeste. Che Erasmo si sia curato di aderire ai moduli dell'epica, a quelli cavallereschi e in ispecie di seguire le orme di alcuni scrittori che a tali materie prestarono particolare attenzione – primi tra tutti, forse, Ariosto e Tasso –, non è cosa nuova o che debba sorprendere.

Se limitiamo l'ambito di analisi a precise costanti dell'*epos* e fin dalle sue origini omeriche e virgiliane, noteremo come il Valvasone, fedelmente al suo intero percorso letterario, riproponga *topoi*, riconducibili direttamente a tale genere letterario.[36]

Se solo ci caliamo più analiticamente, possiamo constatare come egli abbia manifestato nella *Dedicatoria* del suo poema sacro una sorta di rifiuto nei confronti del filone cavalleresco: le «istorie religiose cantate leggiadramente in versi» vengono difatti contrapposte «alle meraviglie de' cavalieri erranti»[37], quelle cioè del romanzo, ai tempi considerato un genere di consumo. E ai suoi occhi dunque l'epica – come vedremo a breve (cap. 2.3) – dev'essere necessariamente convertirta in sacra. Tuttavia il ricorso da parte dell'autore dell'*Angeleida* a stilemi e formule espressive di questi due generi è del tutto manifesto, tanto che essi sorreggono l'intera architettura alla base della narrazione del conflitto celeste.

Seppur nei termini di un'alternativa piuttosto che di un rifiuto, qualcosa di simile era già stato espresso dall'Alfano nella parte introduttiva che precede la sua *Battaglia celeste*: «per le piazze alle volte ragionar s'ode dell'arme d'Orlando e di Rinaldo (sogni e favole dei poeti), alcuna volta ragionar si senta di questa prima, vera e celeste battaglia»[38]. Lo scrittore (come rendiamo conto nei capp. 2.4-2.5) ricorre comunque, come il Valvasone, ai racconti eroici dei romanzi della tradizione cavalleresca. Tuttavia, malgrado esista *de facto* una

---

[35] Si veda, ad esempio, la digressione in *BC* I, 98-105, in cui si elencano gli effetti della *mala voluntas* sulla terra, per mezzo di una rassegna di sovrani e condottieri che non hanno accompagnato pietà e ragione all'esercizio del potere. Qualcosa di simile è presente pure in *CaL* 104-110.

[36] Per una prima visione d'insieme sull'epica, cfr. almeno *L'epica*, a cura di A. Limentani e M. Infurna, Bologna, Il Mulino, 1986; S. Zatti, *Il modo epico*, Roma-Bari, Laterza, 2000.

[37] *Ded.* § [9].

[38] Prima dedicatoria, [2].

mancata corrispondenza fra il piano della teoria (delle dichiarazioni di poetica) e quello della pratica (dell'effettiva realizzazione letteraria), i meccanismi tipici della narrazione romanzesca vanno intesi come meri artifici di ritardo e di dilatazione della *narratio*. La materia dello scontro angelico lascia in effetti ben poco spazio all'immaginazione: non ci sono imprevisti o sorprese e la conclusione delle vicende celesti è fin dall'inizio teologicamente prestabilita.

Tra i vari elementi strutturali (oltre a sospensioni o interruzioni-riprese del discorso) che recuperano il racconto romanzesco ed epico possiamo riconoscerne altri – e più abbondanti – di ascendenza tipicamente epica. Dal punto di vista narratologico agiscono, sempre con la funzione di variare e dilatare la *fabula*, cataloghi, concili e duelli tra campioni.

Se vogliamo, per iniziare, rintracciare le origini classiche del modulo delle rassegne di eserciti e di guerrieri, possiamo pensare al celebre e lungo catalogo omerico delle navi in *Il.* II, 494-759[39] o a quello dell'esercito troiano in *Il.* II, 1090-1173; oppure ancora a quello virgiliano delle truppe latine in *Aen.* VII, 641-817.[40] Non vanno d'altronde trascurate le riprese cinquecentesche, nel quadro dell'epica romanza e dei poemi cavallereschi, come ad esempio – oltre a quelle già menzionate (nel cap. 1 del presente lavoro) – la rassegna dell'esercito saraceno in *OF* XIV, 11-27 o quella delle forze dell'esercito crociato (narrata dal punto di vista di Goffredo) in *GL* I, 35-66.[41] Nell'*Angeleida*, e nel contesto della descrizione dei preparativi per la guerra in I, 81-132, troviamo per esempio la vestizione dei fedeli e, ben più oltre, l'elenco delle armi dei ribelli (II, 19-21).

Tra gli elementi narrativi che appartengono all'*epos* (e nuovamente presenti fin dall'epica omerica)[42] ricordiamo il *concilium horrendum* – *speculum* di quello *deorum* –, in cui il discorso di Lucifero riveste uno spazio privilegiato (come in III, 9-16). Oppure possiamo

---

[39] Per uno studio puntuale, cfr. L. M. Segoloni, *Tra filologia e archeologia: il catalogo omerico delle navi*, in «Athenaeum», 62, 1984, pp. 601-619.

[40] Nel corso del presente lavoro e, in particolare, nel quadro della nostra analisi sull'*Angeleida*, abbiamo preferito dare la precedenza a tessere intertestuali di opere meno conosciute e di cui si rende poco (o per nulla) nell'edizione del poema valvasoniano curata da Borsetto. Per quelle di stampo classico, invece, abbiamo deciso di segnalare soltanto le più rilevanti ai fini del nostro studio. Per un elenco esaustivo di opere di grandi autori della classicità, rimandiamo all'*Indice delle opere e dei passi citati* in E. di Valvasone, *Angeleida*, a cura di L. Borsetto, pp. 265-274. Per il modello dei cataloghi della tradizione epica classica, cfr. specialmente il capitolo *The catalogue of italian heroes (Aeneid 7.641-817)*, in W. P. Basson, *Pivotal catalogues in the* Aeneid, Amsterdam, Hakkert, 1975, pp. 117-156

[41] Per ulteriori esempi di cataloghi nel quadro della *Liberata*, si veda il sempre indispensabile S. Zatti, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla "Gerusalemme Liberata"*, Milano, Il Saggiatore, 1983, pp. 9-44, in particolare pp. 21-29.

[42] Per alcuni esempi di concili nell'epica antica, cfr. G. Bettin, *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni del poema epico e cavalleresco: 1520-1580,* vol. I, cit., pp. 717-720.

riconoscere, nel vivo dello scontro tra le due schiere celesti, il duello tra campioni (Michele e Lucifero) in *Ang.* II, 109-131.[43]

Alterazioni della fabula si osservano già dal proemio (nell'*Angeleida* in I, 1-15). In particolare la *propositio* dell'argomento (come l'*invocatio*) costituisce una delle strutture proprie dell'epica classica e del romanzo cavalleresco (nonché dei poemi eroici latini e volgari). A titolo esemplificativo iniziamo con il prendere in considerazione *La Battaglia celeste tra Michele e Lucifero* dell'Alfano, la cui narrazione si apre sul racconto, modellato sul *Genesi,* della Creazione. Tale evento costituisce l'antefatto dello scontro e si propone di introdurre la vicenda bellica che si svolge nel terzo e ultimo canto. Nel *Caso di Lucifero* tale episodio compare nelle stanze 37-39, nell'*Angeleida* invece è dislocato in un altro punto, e diametralmente opposto, della *narratio* (in III, 86-88). L'ordine logico e cronologico dell'azione è dunque invertito nel poema valvasoniano che inizia – come vedremo a breve – proprio con l'esposizione della guerra angelica.[44]

Giova inoltre precisare che ben due sono le matrici tematiche sulle quali si costruisce l'intero discorso erasmiano. L'una, sacra, ruota attorno al combattimento celeste – modellato sul genere epico-cavalleresco (specialmente sugli esempi del *Furioso* e della *Liberata*) –, e alla conseguente caduta degli angeli ribelli. Riveste però ancora un ruolo di preminenza nel dettato dell'opera l'altra, ovvero quella encomiastico-politica, strettamente connessa alla prima e chiara sin dalla *Dedicatoria*, indirizzata a Lorenzo Massa. Dalla prima ottava, entrambe sono armoniosamente riunite.

Io *canterò* del Ciel l'antica guerra
per cui sola il principio e l'uso nacque,
onde tra il seme uman non pur in terra,
ma sovente si pugna ancor su l'acque.
Carcere *eterno* ne l'abisso serra 5
quel che ne fu l'autore e vinto giacque,
e i vincitori, in parte eccelsa ed alma,
godon trionfo *eterno*, *eterna* palma.
(*Ang.* I, 1)

In posizione incipitaria si trova l'esposizione del contenuto principale e più evidente del poema: «del Ciel l'antica guerra», che vide la sconfitta de «l'autore» (Lucifero, e vv. 5-6) e il gaudio dei vincitori (vv. 7-8). Si scopre inoltre che tale scontro archetipico fu l'origine

[43] Basti, per il momento, il rinvio ai capp. 2.4-2.5, nei quali proponiamo delle analisi puntuali di questi e/o di altri brani tratti dal poema erasmiano.

[44] A differenza di quello di Alfano o di Valvasone, l'esordio di Agnifilo non ricalca la tipica struttura dell'epica classica: la narrazione, difatti, non si apre con le consuete *propositio* e *invocatio*, ma prende avvio in *medias res*.

di altre guerre, terrene o navali (vv. 3-4). Si instaura così fin da subito uno stretto parallelismo tra passato e presente (evidente dalle parole «ma sovente *si pugna ancor* su l'acque»).

Sul fronte retorico-stilistico, ci preme sottolineare la scelta del verbo *canterò* del primo verso. Se nella tradizione classica, ma non solo, l'uso dell'indicativo presente *canto* trovava ampio accoglimento nell'*incipit*,[45] nell'*Angeleida* il Valvasone preferisce optare per il futuro, immaginando che gli eventi passati non si siano ancora verificati; un tempo verbale, questo, che trova eco dantesca in *Purg.* I, 4, ma soprattutto nell'oratoria dei *Salmi*,[46] allo scopo – siamo convinti – di esplicitare la centralità del substrato sacro alla base dell'opera e di dare maggior solennità all'intera stanza. Oltre a ciò ci potrebbe essere la volontà della voce autoriale di dichiarare i limiti di una tale impresa: si tenterà infatti di cantare "l'antica guerra", senza però essere certi (a questa altezza) di raggiungere il porto con la propria nave.[47]

Il proposito di narrare le vicende celesti e terrene è suggellato in grazia della ripetizione *eterno-eterna*, che interessa ben due chiasmi, al fine di dare risalto all'impossibilità di sovvertire la situazione. Il primo chiasmo, circoscritto al verso 8 (trionfo *eterno* : *eterna* palma), sottolinea il trionfo senza fine dei vincitori, mentre il secondo (carcere *eterno* : *eterna* palma dei vv. 5 e 8), sintatticamente più esteso, evidenzia lo scarto tra i due esiti opposti del conflitto: l'uno negativo, caratterizzato dalla punizione dei ribelli nell'Abisso infernale e l'altro positivo, riconoscibile dalla palma simbolo per eccellenza di vittoria. La struttura sintattico-retorica dell'intera ottava ha il pregio di aprire il poema con un aspetto assai capitale per la piena comprensione dell'intera azione al centro dei tre canti. Il chiasmo difatti – e non è banale ricordare che fu già introdotto dall'Ariosto nei primi due versi dell'*incipit* del *Furioso* – concorre a porre l'accento sulla tipica polarizzazione del mondo: *cielo-abisso* / *terra-acque*, da cui possiamo ricavare altre opposizioni come su-giù / bene-male / luce-ombra, e così via. Ciò ci viene peraltro confermato da alcune celebri pagine di Ezio Raimondi, nelle quali il fine critico si sofferma proprio sullo spazio polarizzato, base necessaria al pieno sviluppo della scrittura epica e fondamenta su cui, secondo noi, si erge pure l'*Angeleida*.[48]

---

[45] Cfr. ad esempio *GL* I, 1 e *Rin.* I, 1. Ricordiamo inoltre *Aen.* I, 1 e *OF* I, 1, 1-2, in cui compare nuovamente il verbo al presente, ma a fine verso.

[46] Si badi ai versetti «canterò inni al Dio di Giacobbe» (*Ps* 75, 10) e «canterò senza fine le grazie del Signore» (*Ps* 89, 2).

[47] Anche l'Alfano, nella *propositio* alla sua *Battaglia celeste*, usa un verbo al futuro – *dirò* –, ma quasi in chiusa della stanza (I, 1, 7).

[48] E. Raimondi, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980, specialmente i capitoli II e III dedicati a *Il dramma nel racconto. Topologia di un poema* (pp. 96-146).

Gli elementi, tematici e formali, appena evocati e concentrati in così pochi versi trovano il loro completo svolgimento nel finale: l'opera valvasoniana ritorna quindi – quasi circolarmente – all'argomento da cui era partita.[49]

Senza tuttavia entrare (per ora) nei contenuti precisi dei canti, anticipiamo alcuni momenti cruciali alla base della parabola narrativa. Nella seconda parte del proemio è presente l'encomio al doge Pasquale Cicogna e al senato di Venezia, il cui principale scopo è mostrare lo scarto esistente tra la Serenissima e le altre città europee, ancora sede di numerosi conflitti (stt. 8-15). Seguono la *narratio*, in cui si sviluppa – come abbiamo visto – soprattutto l'episodio dello scontro angelico, e l'epilogo che, all'insegna del lieto fine, suggella Venezia, esaltata iperbolicamente come nel proemio, quale terra felice e pervasa di concordia. Proprio nel cielo di Giove, in effetti, è effigiato Sisto V, il cui pontificato costituirebbe l'emblema di potere terreno pacifico, e accanto a quest'ultimo troviamo Venezia – la «gran Reina»[50], circondata dalla Pace, dalla Pietà e dalle Arti –, *exemplum* dello stato perfetto (stt. 46-55). In tale modo il pontificato di Sisto V (1585-1590) si collocherebbe (e giustamente) nel primo lustro di pacifico governo del Cicogna. Nelle ultime ottave, il quadro terreno viene accostato a quello celeste: l'esito positivo del conflitto si conclude, infatti, con l'adunata dei fedeli attorno alla colonna della vittoria, sulla quale sono istoriate svariate imprese eroiche compiute in difesa della fede (e nella rassegna compare nuovamente Venezia, ricordata per la vittoria navale del 1176; stt. 102-105) e su cui Michele arcangelo appende «'l gran trofeo»[51] (stt. 90-108).

Possiamo allora concludere che il motivo dello scontro celeste introdotto nei primi versi dell'*Angeleida* non è altro che un pretesto per parlare di cose altre o, meglio, la guerra angelica continua a riprodursi in terra, nei violenti combattimenti che coinvolgono l'intera Europa: *in primis* Venezia, la quale, dopo l'egregio superamento di alcune prove militari, gode ora di uno stato di eterna pace e tale condizione rispecchia pienamente quella celeste raggiunta dagli angeli fedeli, a seguito della vittoria contro la schiera luciferina.

---

[49] Tale circolarità è riconoscibile pure nel *Rinaldo*: il testo tassiano si apre e si chiude con il destinatario-protettore Luigi d'Este e con il destinatario reale, il padre (Bernardo).

[50] *Ang.* III, 49, 2.

[51] *Ang.* III, 106, 3.

2.3 *Dedicatoria*: tra encomio e riflessioni sul poema sacro

Sono imprescindibili le pagine di carattere introduttivo indirizzate al *signor Lorenzo Massa Meritissimo Secretario della Repub. di Venezia*,[52] che Erasmo di Valvasone costruisce attorno a densi contenuti di carattere poetico. La lunga e cauta presa di posizione si rivela – a un'attenta lettura – un saggio di autodifesa, volto a giustificare la scelta del tema e a discutere le diverse modalità di elaborazione formale del testo. L'autore si concentra specialmente sulla rivalutazione del genere epico attraverso la mediazione della «sacra teologia»[53].

> Ora, chi richiamasse la poesia là, onde ella è partita, e salisse a materia ancor più alta e più vicina alla Deità, cantando le mirabili opere di Dio ed i meriti de' suoi gloriosi Santi […].
> (*Ded.* § [13])

Soltanto avvicinandosi all'origine della poesia, cantando mirabili «istorie religiose»[54], si può innalzare la materia epica (meno nobile di quella sacra), la quale, purgata da qualsiasi distorsione lasciva o licenziosa, potrà raggiungere anche gli indotti – l'umanità primitiva – , ovvero «quegli animi ancor senza leggi»[55].

A latere di tale riflessione sulla scelta della trattazione dell'angelica battaglia col genere dell'*epos* sacro, si presenta il motivo encomiastico chiaro, oltre che dall'intestazione della *Dedicatoria* (*AL CLARISSIMO ED OSSERVANDISSIMO MIO SIGNORE / IL SIGNOR LORENZO MASSA / Meritissimo Secretario della Repub. di Venezia*), dall'ampia celebrazione della Serenissima presente nell'ultima parte della lettera e che mostra come l'*Angeleida* – opera ambiziosa e innovativa per l'alta materia narrata – sia il degno omaggio all'illustre dedicatario, anzi il necessario riconoscimento per l'esemplare operato della città.[56]

---

[52] Nato Lorenzo Caserini (1538-*post* 1599/*ante* 1605) da Antonio Caserini e Paola Massa, Lorenzo Massa perse il padre nel 1539 e fu affidato alle cure dello zio, Nicolò Massa, dal quale prese il cognome. Nicolò si occupò di finanziare gli studi del nipote a Padova. Lorenzo si sposò con Anastasia Fondra ed ebbe tre figli. Nel 1558 divenne ordinario della cancelleria del duca, mentre nel 1563 segretario del senato. Fu inoltre letterato e proteggitore dei poeti e il dedicatario di diverse opere. «Anche la poesia fu con felicità da lui trattata, accennandosi dal Riccoboni il settimo de' suoi carmi dato alla luce, in cui Lorenzo mostra il sapor Tibulliano e Catulliano» (E. A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, vol. V, Venezia, Giuseppe Molinari, 1842, pp. 18-21, a p. 20, a cui rimandiamo per maggiori notizie biografiche).

[53] *Ded.* § [1].

[54] *Ded.* § [9]. Si veda anche "apparare" «la religione e l'arte dello scrivere» (*Ded.* § [13]).

[55] *Ded.* § [1].

[56] Infatti: «La mia Angeleida come frutto di lettere deveva per ogni modo ricorrer alla V. S. clarissima.» (*Ded.* § [36])

Dopo queste delucidazioni preliminari sul duplice carattere della *Dedicatoria* – encomiastico da un lato e di autodifesa dall'altro – possiamo finalmente addentrarci nei particolari e occuparci dell'importante ragionamento intorno alla poesia che il Valvasone espone soprattutto nelle prime pagine della lettera, fondamentali per la piena comprensione del poema.

Con «la più nobile e degna»[57] di tutte le sue fatiche e in osservanza di un'ampia tradizione che trova il suo fondamento nel pensiero di Platone,[58] egli si propone di portare la poesia alla «sua prima origine», come attestano le seguenti parole: «è stata opinione, ed è tuttavia di molti grandi uomeni nelle lettere, che la poesia tragga la sua prima origine dalla sacra teologia»[59]. Un simile pensiero fu espresso dal valvasonese già alcuni anni prima, nel capitolo indirizzato al nipote Cesare,

> Con la teologia sacra e solenne
> la bella poesia (vedi se puoi
> d'antichità lodarla) al mondo venne.
> (*In difesa della poesia,* 241-243)

e da altri scrittori o trattatisti cinquecenteschi. Ricordiamo, ad esempio, Vitale Papazzoni, figura peraltro menzionata in occasione della *Difesa delle donne* erasmiana, e il sottostante brano tratto dalla sua *Difesa della poesia*.[60]

> Io ho più volte e in vari luoghi letto
> che gli antichi stimavan che i poeti
> penetrassero a Dio sin dentro 'l petto. 45
> […]
> Si che dobbiam per questo acconsentire
> *che sia la poesia grazia divina*, 50
> né cosa da scacciar, ma *da seguire*
> (*Difesa della poesia*, 43-45; 49-51)

Inoltre, come osservò il Liruti, il Valvasone

---

[57] *Ded.* § [19].

[58] Sulla possibilità di combinare Sacre Scritture e classicità attraverso la mediazione dell'allegoria, si veda ad esempio il trattato boccacciano *Genealogie deorum gentilium* (R. Bruni, *Boccaccio, le muse e l'origine divina della poesia*, in *Le forme della tradizione lirica*, a cura di G. Baldassarri, P. Zambon, Padova, Il Poligrafo, 2012, pp. 11-25).

[59] *Ded.* § [1].

[60] *Al Conte Bar. Di Porcia, in difesa della poesia a Roma. Cap. XXXII* in V. Papazzoni, *Le rime di M. Vital Papazzoni […]*, cit., cc. [137*r*-139*v*]. Aggiungiamo inoltre il precedente *Ragionamento della poesia* di Bernardo Tasso, letto nel 1559 nell'Accademia Veneziana ed edito nel 1562 (*Ragionamento della poesia di M. Bernardo Tasso*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito De' Ferrari, 1562, soprattutto cc. [5*v*-6*r*]). Si tengano presente altre e numerose *Difese* del contesto veneziano (cfr. E. Taddeo, *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, cit., in particolare p. 199 sgg.).

> parlando della origine, e dignità della Poesia, biasima l'uso che di essa fu fatto, abbassandola a cantar cose profane, e degne della comune disapprovazione; quando fu essa inventata per celebrare le lodi del *Divino* nostro Creatore, e quelle inoltre degli *Eroi* che si son segnalati con singolari imprese.[61]

È proprio la constatazione critica dell'autore dell'*Angeleida* circa lo stato di corruzione delle sante istituzioni e della poesia che ha indotto il medesimo a muoversi in direzione di concetti e di «favole oneste e contenenti religiosi misteri»[62]. Difatti

> le sante instituzioni a lungo andare si vanno ora scemando, ora guastando, e bene spesso del tutto perdendo, avvenne poi, che essendo rivolta gran parte de gli uomeni alla idolatria, e cedendo alle suggestioni del demonio, quella prima semplicità poetica, credendosi pure di onorar Dio, fu torta a cantar amori, adulteri, stupri e mille altre scelerità di Giove, di Apollo e di tutta quella confusa moltitudine de gli antichi Dei, anzi, ed a far ancor novi Dei di uomeni mortali, come di Ercole e di Bacco si legge, ed a vestir i loro fatti di favole meravigliose, le quali, se bene il loro allegorico senso era per aventura tutto filosofico e pieno di recondite dottrine, erano però, nella loro esterior sembianza, molto più che non porta la civile onestà, lascive e licenziose.
> (*Ded.* § [3])

Memore della pratica di svariati generi letterari, Erasmo riconosce quindi la poesia sacra come la più nobile e degna di essere esercitata, a maggior ragione per sviluppare una tematica che trae la sua autorizzazione dalla Sacra Scrittura:

> volendo io poeticamente parlar degli angeli, ragionevolmente ne ho parlato sotto le imagini da me descritte, e tanto più il posso aver fatto, quanto ho *l'essempio ed autorità di San Giovanni*, che nella sua *Apocalisse chiama Lucifero dragone e gli attribuisce corna, corone e coda ed altre cose appartenenti a corpi sodi*,[63] ed è permesso anco a' *pittori* di pigner gli angeli buoni di corpo tutti *risplendenti e belli*, ed i cattivi all'incontro, della più *spaventevol forma* che imaginar si fanno.
> (*Ded.* § [17])

È precisamente menzionando i versetti giovannei:

> 3 Allora apparve un altro segno nel cielo: un enorme drago rosso, con sette teste e dieci corna e sulle teste sette diademi; 4 la sua coda trascinava giù un terzo delle stelle del cielo e le precipitava sulla terra. Il drago si pose davanti alla donna che stava per partorire per divorare il bambino appena nato. […]
> 7 Scoppiò quindi una guerra nel cielo: Michele e i suoi angeli combattevano contro il drago. Il drago combatteva insieme con i suoi angeli, 8 ma non prevalsero e non ci fu più posto per essi in cielo. 9 Il grande drago, il serpente antico, colui che

[61] G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, vol. II, cit., p. 390.
[62] *Ded.* § [6].
[63] Ricordiamo l'occorrenza «corpo tondo e sodo» (*In difesa delle donne*, 111).

> chiamiamo il diavolo e Satana e che seduce tutta la terra, fu precipitato sulla terra e con lui furono precipitati anche i suoi angeli.
> (*Apoc* 12, 3-4 e 7-9)[64]

che il friulano giustifica retoricamente la sua scelta di rappresentare "fisicamente" le creature angeliche.

La sacra teologia si fa allora carico di una sorta di funzione salvifica: permette all'uomo di sottrarsi all'idolatria e di contrastare il suo progressivo deterioramento morale a uno stato infimo di ferinità, e ciò attraverso la mediazione della poesia

> perché la soavità dell'armonia più facilmente rompesse la ferocità di quegli animi ancor senza leggi e gli allettasse all'ammirazione ed alla riverenza della divina maestà […].
> (*Ded.* § [1])

Qualche anno prima già il Piccolomini nel suo importante trattato comportamentale, la *Institution morale* (Venezia, 1560), si soffermava sulla condizione umana rozza e ferina. L'uomo sarebbe portato per natura a degradarsi a «fiera selvatica et inumana»[65].

Il fondamentale compito del poeta, in ciò quasi pedagogo, è quindi quello di additare la strada in vista di un miglioramento dell'umanità, di una sua "de-ferinizzazione" (per usare un concetto della filosofia platonica e neoplatonica), debellando «la ferocità di quegli animi» con «la soavità dell'armonia». In questo compito lo scrittore davvero si presenta come un *alter Artifex*, riproduce cioè la stessa opera di Dio, che attraverso bellezza e amore piega anche gli spiriti ribelli «all'ammirazione ed alla riverenza della divina maestà». E la poesia aspira a educare alla morale cristiana.

> È solo verso la fine del Cinquecento che la poesia si riabilita, e il mezzo è la fusione di etica e poetica: *la poesia deve avere un fine morale e politico*, e tutte le arti in generale perseguono il fine dell'utile, e di ciò è bene, virtuoso e conveniente per la vita umana e dunque per la formazione dei cittadini e la salute dello Stato. […]
> Siamo negli anni '80, in piena era di *revanche* cattolica: l'arte è utile allo Stato e alla Chiesa, anzi, è validissimo, indispensabile *strumento didattico* e persuasivo in tutte le sue forme: la pittura, il teatro, e in generale la poesia.[66]

---

[64] «[3] et visum est aliud signum in caelo et ecce draco magnus rufus habens capita septem et cornua decem et in capitibus suis septem diademata [4] et cauda eius trahebat tertiam partem stellarum caeli et misit eas in terram et draco stetit ante mulierem quae erat paritura ut cum peperisset filium eius devoraret […] [7] et factum est proelium in caelo Michahel et angeli eius proeliabantur cum dracone et draco pugnabat et angeli eius [8] et non valuerunt neque locus inventus est eorum amplius in caelo [9] et proiectus est draco ille magnus serpens antiquus qui vocatur Diabolus et Satanas qui seducit universum orbem proiectus est in terram et angeli eius cum illo missi sunt».

[65] *Della Institution Morale Di M. Alessandro Piccolomini. Libri XII*, in Venetia, appresso Paulo Ugolino, 1594, p. 21.

[66] P. Mastrocola, *L'idea del tragico. Teorie della tragedia nel Cinquecento*, cit., p. 159.

Stanti tali presupposti e avendo ben in mente i precedenti latini del *De partu Virginis* di Jacopo Sannazaro e della *Christias* di Girolamo Vida – poemi sacri, nei quali (come noto) l'episodio della guerra angelica trova spazio in un quadro narrativo ampio e ben differente dal nostro (la vita della Vergine o quella di Cristo) –, lo scrittore friulano menziona la materia al centro dei tre canti in ottave:

> ricordandomi della prima origine della poesia, avendo anco ne gl'occhi *l'essempio del Sanazaro e del Vida e d'altri Latini*, hommi assecurato di descriver in versi della lingua nostra l'angelica battaglia, nella quale *Lucifero* co' suoi seguaci perdendo fu levato dal cielo, e *Michele* co' suoi vincendo confermato nella grazia di Dio […].
> (*Ded.* § [14])

Al di là dell'origine biblica della tematica e della sua trattazione marginale nelle opere del Sannazaro e del Vida, già i Greci e i Latini, seppur in modi diversi, si addentrarono nella materia. Il Valvasone giustifica però la scelta innovativa dell'esposizione dell'angelica battaglia e, fedele alle «regole poetiche» e al vero, dichiara persino l'assoluto primato del tema.[67]

> Il soggetto per se stesso è assai acconcio alle regole poetiche, poi che egli è preso da *istoria vera*, ma *non però nota*, se non nel suo universale, ned è stata trattata da altri poeti, se non sì come s'è detto da' Greci e da' Latini sotto nome di *giganti e di Ate* con modo di favoleggiare assai diverso dal mio […].
> (*Ded.* § [15])[68]

Con l'espressione «assai acconcio alle regole poetiche», l'autore allude a quanto previsto da Aristotele nella *Poetica*, in merito alla scelta dell'argomento del poema epico.[69] Richiamandosi inoltre a figure quali Giganti e Ate, egli affronta implicitamente il discorso della giusta proporzione tra sacro e profano, specialmente mitologico. Un discorso, questo, che in quegli anni preoccupava gli scrittori, intenti a narrare entro schemi di "verosimiglianza", ai quali, con l'affermazione della *Poetica* aristotelica, aderirvi era

---

[67] E il Manzano confermerà nel suo *Discorso*: «non trovandosi alcuno o antiquo o moderno, che abbi scritto, o particolarmente raccontato questo discacciamento, et questa caduta angelica, ch'io mi sappia» (S. Manzano, *Discorso sopra l'Angeleida poema heroico*, cit., p. 17).

[68] E in seguito ancora in I, 4, 1-2 («Gran prova ben per non calcata via / del secol prisco entrar a figer l'orme!») e in III, 70, 6 («il troppo ardir di così novi carmi»).

[69] Per la questione del dibattito sul poema eroico, cfr. il Tasso dei *Discorsi dell'arte poetica*. Elaborati attorno al 1561-1562, tali discorsi furono poi ripresi e rimaneggiati dall'autore e pubblicati nel 1594 come *Discorsi del poema eroico*. Per un'introduzione, rimandiamo a G. Baldassarri, *Introduzione ai* Discorsi dell'arte poetica *del Tasso*, in «Studi tassiani», XXVI, 1977, pp. 5-38; L. Veneziani, *Il poema eroico*, in *Cantami o Diva: la tradizione del poema*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1992, pp. 131-145; M. Corradini, *Torquato Tasso e il dibattito di metà Cinquecento sul poema epico*, in ID., *La tradizione e l'ingegno: Ariosto, Tasso, Marino e dintorni*, Novara, Interlinea, 2004, pp. 29-41.

diventato quasi un obbligo. A tale proposito, non è un caso che il poeta dell'*Angeleida* dica espressamente che il soggetto «è preso da *istoria vera*».

Tuttavia già l'Alfano, nella dedicatoria alla sua *Battaglia celeste,* reclamava il primato dell'«opera nova e spirituale»[70] rivendicando con orgoglio il tema della «battaglia degli angeli» nei termini di un «soggetto altissimo e mai non d'altri che da me (e non sia con arroganza detto) in rime volgari né latine tentata».[71]

Luciana Borsetto avanza, e giustamente, dei dubbi circa la reale conoscenza da parte del Valvasone della tradizione in lingua volgare – specialmente delle opere dell'Alfano e dell'Agnifilo –:[72] difficile è, in effetti, stabilire, sia per la lontananza geografica dei luoghi di pubblicazione (Palermo e L'Aquila) sia per la mancanza di prove documentarie, se attraverso la fitta rete di relazioni intessuta dal friulano, questi fosse entrato in possesso di alcune informazioni o dei due testi. D'altra parte negare che la tematica fosse stata trattata da altri poeti non costituisce alcuna novità, anzi rappresenta un vero *topos* della tradizione letteraria, da tempo impiegato da svariati e celebri scrittori. Dante, per esempio, nella terza cantica della *Commedia* afferma «l'acqua ch'io prendo già mai non si corse»[73] e l'Ariosto, all'inizio del *Furioso*, dichiara «dirò d'Orlando in un medesmo tratto / cosa non detta in prosa mai né in rima»[74]; oppure ancora, nella letteratura latina, Orazio assicura «[…] insigni cose dirò, nuove, giammai / dette finora da altre labbra. […]»[75].

Inoltre, se ipotizziamo che il Valvasone fosse a conoscenza dei poemi dell'Alfano e dell'Agnifilo, è lecito supporre che tacere volutamente la precedente tradizione in lingua volgare sull'episodio della lotta degli angeli, gli avrebbe consentito di raggiungere una maggior popolarità, nella speranza – come egli stesso dichiara in un suo sonetto – che il suo nome possa avere «eterno giorno»[76]. Meglio quindi essere ricordato dopo i due grandi poeti dell'Umanesimo latino cristiano (Sannazaro e Vida), per essere ambiziosamente salito a una materia ancor più sublime, piuttosto che come successore di due "minori" quali di fatto erano l'Alfano e l'Agnifilo.

---

[70] Seconda dedicatoria, [2].

[71] Seconda dedicatoria, [1].

[72] Cfr. E. di Valvasone, *Angeleida*, a cura di L. Borsetto, cit., p. 5.

[73] *Par.* II, 7.

[74] *OF* I, 2, 1-2. O già del medesimo (1508): «Nova comedia v'appresento piena / di varii giochi che né mai latine / né greche lingue recitarno in scena» (dal *Prologo* de *La Cassaria*, vv. 1-3).

[75] *Odi* III, 25, 7-8. «Dicam insigne, recens, adhuc / indictum ore alio. […]» Si veda pure «Favete linguis: carmina non prius / audita […]» (*Odi* III, 1, 2-3).

[76] *Rim.* 88, 14.

Il silenzio erasmiano è stato interpretato dagli studiosi come effettiva mancanza di testi incentrati sulla tematica dell'angelico conflitto. Fattorello, per esempio, menzionò la novità del poema nei termini di un argomento che

> presentò ai tempi del poeta una certa novità: la lotta fra gli Angeli e Lucifero ed è questo il pregio più considerevole del poema: più della distribuzione sapiente della materia e l'ingegnosità di certi spedienti […].[77]

Ai tempi dello scrittore friulano il soggetto dello scontro angelico costituiva indubbiamente «una certa novità», se ci riportiamo ai rari sviluppi dell'episodio in poemi latini come volgari; quello però che colpisce il lettore è che i protagonisti della narrazione hanno forme materiali: le creature spirituali possiedono difatti una precisa *silhouette*.
La rielaborazione epica di una vicenda biblica, e che allude al mito classico della ribellione dei giganti,[78] poteva infatti suscitare non pochi timori in uno scrittore come il Valvasone rispettoso del principio del *decorum*, e certamente consapevole dell'atteggiamento repressivo dell'autorità ecclesiastica,[79] come si avverte dalle parole del medesimo:

> *ch'io sento* alcuni avermi di già opposto ch'io con poco giudizio abbia *ragionato così materialmente* come ho fatto de gli angeli, che son sostanze astratte […].
> (*Ded.* § [15])

lette poi dal Liruti nel modo seguente:

> Anzi lo stesso Valvasone *difendendosi* da alcune censure che furono fatte a questo suo Poema per aver egli dipinto gli Angeli buoni, ed i malvagi sotto figure *materiali, e corporee* […].[80]

Più che necessaria, legittima e vagliata è la decisione dell'autore di far precedere al poema le pagine della *Dedicatoria* che motivano apertamente la scelta di un'esposizione così concreta – che si affida a elementi del mondo reale –, riportando tre soluzioni pratiche per prevenire possibili contestazioni del pubblico, per aggirare il problema della censura

---

[77] F. Fattorello, *Erasmo da Valvasone*, cit., p. 13.

[78] Il tema fu già trattato dal Valvasone in *Rim.* 22, 153-155; *Rim.* 24, 101-120; *Rim.* 42, 1. Cfr. alcune considerazioni in L. Borsetto, *La lirica e il poemetto nel Rinascimento. Riscritture del mito*, in *Il mito nella letteratura italiana*, vol. I. *Dal Medioevo al Rinascimento*, dir. da P. Gibellini, a cura di G. C. Alessio, Brescia, Morcelliana, 2005, pp. 425-460.

[79] Sul delicato argomento, si legga il sempre fondamentale contributo di G. Fragnito, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Bologna, Il Mulino, 1997.

[80] G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, vol. II, cit., p. 390. Non siamo purtroppo riusciti a risalire a quali censure faccia riferimento il Liruti. Al riguardo si veda pure E. di Valvasone, *Angeleida*, a cura di L. Borsetto, cit., p. 40.

e doversi così scontrare con la questione dell'idolatria. Rappresentare le creature celesti – delle «sostanze astratte» – e descrivere i loro scontri attenendosi alle regole dell'*imitatio* post-tridentina, non era certo compito agevole. L'estrema cautela del poeta nell'affrontare un argomento così controverso risulta evidente solo si leggano le sottostanti righe:

> non una volta, ma molte, nella testura di questa mia operetta, mi ho bastevolmente lasciato *intendere altramente* deversi considerare *le materie* da me attribuite a gli angeli, che quelle non si sanno che a noi mortali s'attribuiscono, così volendo dar a vedere altrui che cotali materie si pongono negli angeli *per similitudine* e non per essenza. [16] […] essendo la *poesia facoltà imitante come ancor la pittura*, ella è necessitata delle cose che *tratta far un idolo* o vogliam dire una *imagine che possa esser oggetto de' sensi umani*, e ciò non si può fare se non con *cose sensibili*: perciò che le cose intellettuali non cadono ne' nostri sensi se non per imitazione di cose che siano da' nostri sensi capite e conosciute […].
> (*Ded.* § [15-16])[81]

Tre quindi sono i fondamenti su cui si articola la difesa dell'autore dell'*Angeleida*. Già anticipato in precedenza, il primo è volto ad accomunare l'esperienza del Valvasone a quella di scrittori di gigantomachie («è a me commune con tutti quegli altri riveriti autori che scrissero la battaglia tra li giganti e Giove»[82]) e perciò a fornire al poeta un alibi contro la possibile accusa di eresia. Il secondo, chiarisce che «le materie» attribuite agli esseri celesti non vanno intese letteralmente, bensì «altramente»; mentre il terzo, di ordine più complesso, trae spunto verosimilmente dalle idee dello pseudo-Dionigi l'Areopagita sviluppate nel *De coelesti hierarchia*.[83]

> Poiché non bisogna credere, con l'empia ignoranza dell'uomo volgare, che quelle nobili e pure intelligenze abbiano piedi o volti, né che ostentino la forma dello stupido bove e del feroce leone, né che assomiglino menomamente all'imperiale aquila o agli altri leggeri abitatori dell'aria (Ezechiele I, 7). E neppure che siano carri di fuoco che si muovono per i cieli, né troni materiali destinati a sostenere il Dio degli dei, (Daniele VII, 9) né corsieri dai ricchi manti, né condottieri superbamente armati, (Zaccaria I, 8) né alcuna cosa di tutto ciò che menzionano le Scritture col loro linguaggio sì fecondo di pii simboli (Libro dei Maccabei 111, 25; Giosuè V, 13). *Se la Teologia, parlando dei puri spiriti, ricorse alla poesia di quelle sante finzioni*, ciò fece, come s'è detto, per riguardo *al nostro modo di concepire, e per aprirci verso le realtà superiori* così raffigurate, quel cammino che solo può percorrere la nostra imperfetta natura.
> (*De coelesti hierarchia* II, 1)
>
> […] le qualità attribuite agli Angeli, non sono, per così dire, che immaginarie.

---

[81] La tematica era già presente nei testi poetici del giovane Tasso. Sulle differenze tra retorica dei poeti e quella dei teologi, cfr. C. S. Singleton, *Le due specie di allegoria*, in ID., *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 115-129; C. Scarpati, E. Bellini, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso, Tesauro, Pallavicino, Muratori*, Milano, Vita e Pensiero, 1990.

[82] *Ded.* § [15].

[83] Una simile sintesi fu riproposta da Federico Borromeo in *Della Pittura sacra, libri due*, a cura di B. Agosti, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1994, pp. 50-51.

> D'altra parte c'è chi vuole che la teologia, quando attribuisce un corpo alle cose che ne sono prive, rispetti almeno la loro nobiltà naturale, e le rappresenti con la forma più pura e più spiritualizzata, invece di applicare le più ignobili qualità del molteplice alle sostanze semplici e spirituali. […] Del resto se rivestiamo di corpo e di forma ciò che non ha ne corpo né forma, non è soltanto perché noi non possiamo avere l'intuizione diretta delle cose spirituali, ed abbiamo perciò bisogno di ricorrere ad un *simbolismo adattato alla nostra pochezza*, il cui *linguaggio sensibile ci inizi alla conoscenza d'un mondo superiore*, ma anche perché è cosa buona e pia che le sacre carte nascondono sotto il mistero di ineffabili enigmi e sottraggano al volgo la misteriosa e venerabile natura degli spiriti beati.
> (*De coelesti hierarchia* II, 2)

Erasmo dichiara infatti di aver evocato realtà del mondo materiale («cose sensibili») per rappresentarne altre di natura intellettuale e celeste. Attraverso l'uso insistito di immagini simboliche – per il tramite della similitudine e della metafora[84] – è quindi possibile rappresentare i contenuti astratti e le vicende ultraterrene in una lingua più vicina ai «sensi umani», in modo che possano essere ugualmente capite dai «non dotti».[85]

> […] sperando che cotal lezione possa essere abbracciata da tutti coloro che non fastidiscono le cose pie, e ciò non senza loro diletto e forse edificazione: di quei tali parlo, che filosofia e teologia non appararono, e confidando ancora che quei che le sanno, ed *in Dionisio ed in altri così cristiani come gentili dottori hanno contemplato la natura angelica* […].
> (*Ded.* § [14])

Così il poeta dell'*Angeleida* menziona esplicitamente il teologo neoplatonico e richiama, in filigrana, la tradizione di coloro che si sono occupati della «natura angelica». A un'attenta lettura del brano scopriamo in realtà che il poema è indirizzato a due categorie di destinatari: gli incolti – gli inesperti «che filosofia e teologia non appararono» – e gli eruditi che, invece, si interessano alla natura delle creature angeliche, come l'Areopagita ("Dionisio") e come altri cristiani o dottori della Chiesa. Al gruppo di eruditi è possibile includere i padri e i teologi orientali e occidentali (Sant'Agostino, San Tommaso e Tertulliano, Origene), i neoplatonici Porfirio e Proclo e molti esponenti di spicco del periodo rinascimentale (Pico della Mirandola, Marsilio Ficino, Campanella, ecc.).
Il contenuto di quest'ultimo e capitale nucleo di difesa trovava un suo analogo precedente in un luogo della dedicatoria dell'Alfano, nel quale l'autore considera conveniente l'uso di similitudini e di metafore per descrivere «le cose spirituali e invisibili»:

---

[84] Il riuso dei miti classici per il tramite dell'allegoria permette, semplificando di un poco il discorso, di evitare di incorrere a condanne da parte della Chiesa.
[85] *Ded.* § [16].

> questa prima, vera e celeste battaglia scritta sotto le *similitudini e le metafore* […] e ciò fatto per potersi esplicar meglio e darsi ad intendere perché le *cose spirituali e invisibili* da queste visibili e carnali s'intendono e conoscono […].
> (*Prima dedicatoria*, [2])

Prova che la questione stesse particolarmente a cuore al poeta friulano è il suo richiamo nel canto primo (in piena *narratio*): nei versi sottostanti, infatti, questi si pone il quesito (attraverso una domanda retorica), decisivo nell'ambito delle riflessioni post-tridentine, della liceità di restituire sotto forma di immagine tutto ciò che pertiene al divino.

> Ma che bisogno n'ha celeste gente,
> ch'opra senza intervallo e mai non erra?
> *Imaginamol noi* quale un *possente*,
> *un valoroso eroe sovra la terra*
> che mova campo con pietosa mente 5
> *per la fé, per le leggi a giusta guerra*:
> (*Ang.* I, 110, 1-6)

Assai eloquenti ci paiono i propositi del Valvasone di affrontare la tematica dell'angelico conflitto seguendo modalità comunicative privilegiate – similitudini e metafore (vd. vv. 3-6) –, impiegate altresì nelle Sacre Scritture e che trovano un'adeguata giustificazione in testi autorevoli (in *primis* nel *De coelesti hierarchia*), al fine di poter conciliare una materia alta con una poesia che potesse emulare quella presentata dal Tasso nella *Liberata*, allo scopo di emancipare il genere epico dalla sua condizione di inferiorità.

> […] sì come è stato concesso a' lirici trattar le cose spirituali, non deve ciò parimente essere permesso a gli epici? [12] È stato, e meritatamente, lodato il *Tasso*, che poetando attorno una istoria religiosa, ci ha invitati a una lezione *se non sacra, almen pia*.
> (*Ded.* § [11-12])

Come la lirica può abbandonare la tematica erotica per «trattar le cose spirituali», anche l'epica potrà riconvertirsi in sacra teologia. Rappresentativo esempio per l'esercizio del genere epico in chiave «se non sacra, almen pia» è proprio il Tasso, imprescindibile modello a cui guardare e con cui confrontarsi costantemente, e indispensabile legittimazione (per l'epica) della trattazione di soggetti a tema sacro. E allora l'autore dell'*Angeleida* traccia con il suo poema un percorso ambizioso che si prefigge di dare un nuovo indirizzo all'*epos*, per il tramite della religione.[86] Tale modo di intendere, o

[86] Si badi al riguardo all'espressione "cristiano poeta" usata dal Dolce per Ariosto, nei suoi *Modi affigurati e voci scelte […]* del 1564: «Né si scordò l'Ariosto in più parte della sua opera la religione; ché ben si ricordava esser poeta e cercava di abbellirla con ogni ornamento che a eroica compositione appartenesse, ricordandosi

semplicente di esprimere, la «professione di fede poetica» del friulano è suggerito in filigrana dall'osservazione del Foffano: la «lettera dedicatoria a Lorenzo Massa […] è importante conoscerla, perché segna, in qualche modo, un nuovo indirizzo dell'epica»[87]. Malgrado i propositi così ambiziosi espressi nella *Dedicatoria*, il Valvasone risponde a un sonetto elogiativo, che il Tasso aveva scritto in occasione della pubblicazione del poema *Della Caccia* (1591), con il sottostante componimento, in cui egli manifesta la propria insicurezza (o inadeguatezza) letteraria nei confronti dello scrittore della *Liberata* e, indirettamente, nella pratica della poesia epica.

Tentai d'alzar il suon de' carmi tanto
ch'io potessi cantar i cani e 'l bosco,
ma non so se, scendendo il mio dir fosco,
Febo degnasse di sedermi a canto.

Scese Diana ben da l'Erimanto 5
per aver pregio ancor sul fiume tosco;
ma partì tosto, e disse: – I' non conosco
degno del mio scudier sì roco canto. –

Tant'io più pegro e l'erranti belve
col mio stil seguo il frettoloso corso, 10
nobile spirto, e non ne fo rapina,

quanto tu, fuor degli antri e de le selve
l'armate schiere, e non cinghial od orso,
vinci col tuo, ch'ogn'altra Musa inchina.
(R*im.* 87)

L'autore di tali versi lascia trasparire ammirazione e riverenza per l'insostituibile modello tassiano in materia di epica. Erasmo "tentò" con difficoltà «d'alzar il suon de' carmi tanto» in occasione della composizione del poema didascalico, nel quale seppe trattare una materia umile e modesta, ma non sa se sia stato parimente in grado di farlo con «l'armate schiere», con le quali il Tasso vincerebbe il confronto. Il Valvasone intona forse i suoi versi a modestia, se pensiamo soprattutto al successo riscontrato già con l'*Angeleida*.
Quanto al sentimento di insufficienza, sui limiti del proprio lavoro in materia di epica, riportiamo un significativo frammento valvasoniano, tolto da un sonetto del 1594 (edito

anco di esser cristiano poeta» (da G. Bucchi, *«Meraviglioso diletto». La traduzione poetica del Cinquecento e le* Metamorfosi d'Ovidio *di Giovanni Andrea dell'Anguillara,* cit., p. 106). Cfr. S. Manzano, *Discorso sopra l'Angeleida poema heroico*, cit., p. 9 (l'autore difende l'accusa di eccessiva libertà nei confronti delle regole aristoteliche; il poema eroico non ha solo lo scopo del diletto ma anche dell'utile e dell'insegnamento morale).

[87] F. Foffano, *Erasmo di Valvason: appunti biografici e bibliografici*, cit., p. 112.

quindi postumo, ma verosimilmente vicino cronologicamente al numero 87) e in risposta a *Da qual nuovo Chiron sì degni e tanti* (*Rim.* 102a) di Alessandro Midani Fileremo.

> *Io di tentar quell'erta assai mi guardo*,
> per non cader, ove tu poggi e vivi 10
> pregiato a l'ombra de' più verdi allori,
>
> e mi basta or cantar un arco, un dardo,
> una rete od un cane; e se tu scrivi
> maggior cosa di me, troppo m'onori.
> (*Rim.* 102, 9-14)

Riecheggiando quel *tentai* del verso incipitario del componimento *supra* riportato, Erasmo di Valvasone mostra la sua ineguatezza nel fare epica, tanto che preferisce sottrarsi dal «cantar pugnaci carmi»[88] (i poemi epici), cioè dal «servir Marte»[89].

Altra fondamentale questione per la piena comprensione del poema sacro del 1590 è il motivo encomiastico, affrontato nella seconda parte della *Dedicatoria*. Significative a tale proposito sono le seguenti righe:

> questa, che di tutte le mie fatiche ho giudicata la più nobile e degna (se però alcuna merita di essere stimata tale) e per la gravità dello stile e per l'altezza della invenzione, reputava io debito mio che portasse seco il titolo de' miei signori naturali, il *serenissimo Principe e l'illustrissima Signoria della Repub. veneziana* […].
> (*Ded.* § [19])

Il Valvasone offre la sua opera maggiore a illustri destinatari: «il serenessimo Principe» – il doge Pasquale Cicogna – e la Signoria di Venezia, peraltro indicati fin dal frontespizio della prima edizione, e per due ragioni. La prima prende in causa la «fede e devozion» nei loro confronti in qualità di feudatario e suddito, che però si trova «non bene atto a pagar il debito del vasallaggio con la persona che a pena sostento, tutta podagrosa e cagionevole» e allora lo fa «almeno in parte con la penna e con le parole, dando al mondo qualche onesto pegno della fede e devozion mia»[90]. Di seguito il brano, degno di essere riportato per intero, in cui viene esplicitata la seconda ragione.

---

[88] *Rim.* 102, 2.
[89] *Rim.* 102, 7.
[90] *Ded.* § [19]. Già ariostesco, il *topos* si presenta fin dal proemio del *Furioso*: «Ippolito, aggradir questo che vuole / e darvi sol può l'umil servo vostro. / Quel ch'io vi debbo, posso di parole / pagare in parte, e d'opera d'inchiostro; / né che poco io vi dia da imputar sono; / che quanto io posso dar, tutto vi dono» (*OF* I, 3, 3-8).

> L'altra è, che trattando io la vittoria ottenuta da Michele contra Lucifero, per la quale il cielo rimase *in perpetua pace*, a nessun mi pareva che più per *una certa somiglianza* si convenisse che alla Repub. di Venezia, la quale in tutte le guerre che è stata astretta di pigliare ha avuto sempre *per fine* non l'acquisto de gli altrui domini, ma *la pace de' suoi soggetti*, ed ora, essendo tutto il rimaso del mondo crollato dalle turbulenze e minaccie di Marte, sola quasi mantiene il suo felice stato in tranquillità ed in riposo, anzi, l'iscrizione della *sua celeste insegna altro non contiene che la pace*.
> (*Ded.* § [20])

La «perpetua pace» raggiunta con la vittoria della battaglia celeste da parte della schiera capeggiata dall'arcangelo Michele trova un suo perfetto *analogon* in terra: la Repubblica di Venezia, in effetti, dopo il superamento di molti scontri, è riuscita a mantenere lo stato di durevole pace.

Gli anni Ottanta del Cinquecento – caratterizzati soprattutto dalle mire espansionistiche turche, dal conflitto navale tra Spagna e Inghilterra, dalle guerre di religione in Francia – sono le «turbulenze» che segnano il vivace ma instabile clima del tempo. Questo scenario bellico accentua lo stato opposto di grande equilibrio (di «tranquillità») che contraddistingue, dopo i successi militari contro il Turco e la seguente politica di pace, la Serenissima che ora, a differenza del resto del mondo ("crollato"), è l'*exemplum* terreno di invidiabile concordia.[91]

Il motivo dell'esaltazione della *pax* veneziana è nientemeno che un pretesto per suggerire i due piani del discorso, sui quali si regge l'opera. L'*Angeleida* – quale racconto della lotta tra due opposte schiere angeliche in perpetua contesa che si chiude con il ripristino della pace nei cieli – è da leggersi ancora "altramente", in quanto, per mezzo dell'elogio della Serenissima, la guerra archetipica viene risemantizzata dall'autore in chiave attualizzante. La duplice lettura del poema – letterale da un lato e metaforica dall'altro – permette quindi, in una prospettiva di più ampio respiro, di accostare lo scontro angelico a una guerra terrena. Che la battaglia celeste funga da «essempio» per gli esseri umani, è lo stesso Erasmo a fornirci un indizio nel prosieguo dell'ottava 110 del primo canto (in parte riportata già in precedenza).

> ché quel che l'angel fa tosto tra' suoi
> è per tempo e per gradi *essempio a noi*.
> (*Ang.* I, 110, 7-8)

[91] Per una panoramica storica, che tenga pure conto della situazione bellica friulana, tra Quattrocento e Cinquecento, cfr. F. Fattorello, *Storia della letteratura italiana e della coltura nel Friuli*, cit., in particolare il cap. XV.

Tutto il mondo, possiamo allora concludere, dovrebbe trarre insegnamento dalle azioni degli angeli, così come ha esemplarmente dimostrato la Serenissima.

2.4 La figura di Lucifero e il tema della *hybris*

Nel 1616 Paolo Beni nel suo commento alla *Gerusalemme liberata* poneva al fianco di Dante, Trissino e Gonzaga Erasmo di Valvasone, quale apprezzabile autore che tentò di descrivere Lucifero senza però, come gli altri, pareggiare l'esempio tassiano.

> […] avea ben descritto Dante nel suo Inferno Lucifero con quache diligenza, con maggior'assai il Trissino nell'Italia Liberata, il Valvasone nell'Angeleide, il Gonzaga nel Fido Amante et altri in altri luoghi, ma Torquato sormonta di gran lunga a tutti si che la Dantesca a paragon di questa del Tasso può parer ruida, puerile e sciocca.[92]

Benché del tutto fondato, il credito riconosciuto al friulano dal commentatore della *Liberata* nasce verosimilmente dalla mancanza di poemi nei quali compare un chiaro e accurato *portrait* fisico del personaggio infernale. Se da un lato, nel corso del Cinquecento, non sono rare le opere (prevalentemente sacre come il *De partu Virginis* del Sannazaro o piuttosto epiche come *La battaglia celeste* di Alfano) nelle quali si legge del racconto della popolare parabola del massimo Serafino (dalla sua ribellione alla sua successiva caduta),[93] persiste invece una generalizzata reticenza sulla corporeità di chi *de facto* – e specialmente nell'*Angeleida* – è uno degli indiscussi protagonisti della lotta angelica. Che questi sia l'inevitabile e determinante controparte in negativo della figura *Christi* nell'opera del 1590, è chiaro fin dalla *Dedicatoria,* in cui si indicano le peculiarità luciferine come pari caratteristiche dei «corpi sodi»[94]. Forse più sorprendente della decisione di rappresentare concretamente un angelo – un essere di per sé impalpabile –, e proprio nel periodo

---

[92] *Il Goffredo, overo La Gierusalemme liberata del Tasso, col commento del Beni […]*, Padova, Francesco Bolzetta, 1616, p. 509; cfr. inoltre G. G. Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli*, vol. II, cit., p. 391 (il brano del Beni viene però leggermente alterato nel significato). Da quanto ci risulta, ne *L'Italia liberata da' Gotthi* non compare una descrizione di Lucifero. Per una breve analisi dell'opera nel quadro della guerra celeste, cfr. A. Corrieri, *«Vostra Maestà racquisterà la Nuova Roma»: la guerra celeste de* L'Italia liberata da' Gotthi *di Giangiorgio Trìssino*, in «Schifanoia», 38/39, 2010, pp. 249-256. Anche per il *Fido Amante* sussistono dei dubbi. Malgrado non sia chiaro a quale luogo alludi il Beni, nei canti 9 e 33 del poema sono presenti delle descrizioni di demoni. Purtroppo, siamo venuti a conoscenza di tale informazione soltanto nel momento di licenziare il presente lavoro. Per maggiori notizie sul Beni, letterato e professore (1552-1625), si consulti la voce di A. Accame Bobbio, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970, pp. 586-587.

[93] Sull'argomento, ci limitiamo a segnalare A. Cipolla, *Satana-Lucifero*, *La Bibbia nella letteratura italiana*, vol. III. *Antico Testamento*, dir. da P. Gibellini, a cura di R. Bertazzoli e S. Longhi, Brescia, Morcelliana, 2011, pp. 311-334 e *Il demonio come personaggio*, in G. Bàrberi Squarotti, *Le capricciose ambagi della letteratura*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1998, pp. 191-234.

[94] *Ded.* § [17].

controriformistico, è la volontà autoriale di concentrare in un solo personaggio modalità di espressione o di esposizione divenute ormai proprie. Inoltre, il Lucifero erasmiano è il risultato dell'accostamento di varie tessere intertestuali:[95] una *figura mixta*, combinazione di creature differenti, come peraltro aveva esposto – in modi però alquanto aspri – Battistella agli inizi del Novecento:

> abbiamo un Satana grottesco e ridicolo, che non è né angelo né diavolo, né naturale né soprannaturale, bensì un miscuglio dell'uno e dell'altro […] *un essere ibrido* […]. Erasmo non sa far nulla senza ricorrere alla erudizione a alla mitologia […] egli ha fuso insieme Briareo, Argo, Medusa, l'Idra Lernea, e ne venne fuori un mostro così informe che ha un po' di tutti e non somiglia nessuno.[96]

Non «fa ridere i lettori»[97] né tantomeno è grottesco, egli è piuttosto un essere, seppur bizzarro, composito e volutamente nato dall'unione di parti (o di tratti) di mostri o personalità di diversa provenienza: mitologica, sacra o eroico-cavalleresca, del tutto in conformità, quindi, con le consuetudini del nostro scrittore di ricorrere a fonti di varia natura, coniugandole non solo in un unico poema – com'era stato per quelli anteriori al 1590 –, ma ancora in un unico personaggio. Troviamo nella descrizione di Lucifero squarci di modi o stilemi che già furono di altri poeti: la scelta del Valvasone ci pare dunque del tutto adeguata e coerente al suo *usus scribendi*.

Nel mezzo dell'*Angeleida* si espongono in ben sei ottave i tratti metamorfosati di colui che un tempo fu «l'angel più degno»[98] e ora «in lui solo un *gran misto* si scorge».[99]

> Tra questi e quelli, empio *gigante ed alto*,
> con cento braccia il crudel duca *sorge*;
> coperto il petto di ferrigno smalto,
> cinquanta scudi a sua difesa porge;
> arme cinquanta aventa al fiero assalto, 5
> ed in lui solo *un gran misto si scorge*
> di tutto il reo, di tutto il truce, e solo

---

[95] Nell'*Angeleida* sono presenti richiami alla Sacra Scrittura, alla tradizione classica e volgare dei quali restituiremo ai fini del nostro studio, in questo e nei prossimi capitoli, soltanto un incompleto elenco. Per un *corpus* più esaustivo (ma che non include tutti i nostri riferimenti), rinviamo nuovamente all'*Indice delle opere e dei passi citati* in E. di Valvasone, *Angeleida*, a cura di L. Borsetto, cit., pp. 265-274.

[96] A. Battistella, *L'Angeleida di Erasmo da Valvasone*, in «Pagine Friulane», XV, 11, 1903, pp. 169-174, a p. 174.

[97] *Ibidem*.

[98] *Ang.* I, 23, 2.

[99] Per la trascrizione dell'intera descrizione di Lucifero, si veda l'*Appendice 2* (del presente lavoro), mentre per una prima e breve analisi delle sei ottave in questione, cfr. S. Manzano, *Discorso sopra l'Angeleida poema heroico*, cit., pp. 63-67.

mostro è de' mostri del suo vario stuolo.
(*Ang.* II, 28)

Contraddistinto da una stazza smisuratamente grande, il capo dei ribelli è un vero mostro «gigante ed alto» che ricorda la creatura di imponenti dimensioni indicata da Dante in *Inferno* XXXIV (ai versi 30-31).[100] In risalto, rispetto ai suoi commilitoni, sia per la sua singolare corporatura sia per la sua posizione nel *mezzo* «del suo vario stuolo», come si legge alcune stanze più oltre: «questi, *sorgendo* altier di mezzo il campo»[101]. In questo luogo ricompare peraltro il verbo *sorgere* già del verso 2.
Tale grandezza fisica è espressa ancor più efficacemente nel prosieguo, attraverso un paragone di palese reminiscenza tassiana.

Qual sovra gli altri *alpestro monte* stassi
col dorso pien di variati orrori:
alte quercie, antri cavi, acuti massi,
aspri torrenti ed agghiacciati umori,
torti sentieri, dirocciati passi, 5
ombre, spaventi e faticosi errori,
feroci belve, e dove sali e scendi,
silenzio rotto da muggiti orrendi.

Sovra esso il nero e smisurato busto
sette teste il crudel corona d'auro,
ma l'auro splende d'un color adusto,
quale il volto miriam del fosco Mauro;
gli cade poi dal deretan del fusto 5
in fin al suolo gran coda di tauro,
che 'l terzo dietro strascinando tragge
de' lumi ond'ardon le celesti piagge.
(*Ang.* II, 29-30)[102]

Assimilabile al monte Atlante (esplicitato in II, 33, 8), il ribelle dallo «smisurato busto» torreggia sugli altri mostri del malvagio schieramento proprio come un «alpestro monte»[103] o, per dirla con il poeta della *Gerusalemme*, come «una rupe alpestra».

---

[100] Per una prima proposta di studio sul Lucifero dantesco, cfr. F. Santi, *Lucifero e Dante. La poetica della morta poesì*, in *Il diavolo nel Medioevo. Atti del XLIX Convegno storico internazionale*, (Todi, 14-17 ottobre 2012), Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2013, pp. 195-215. Nella *Commedia* sono presenti anche altre creature celesti: basti ricordare *Par.* XXVIII e XXIX, dove il poeta descrive le nove gerarchie angeliche, accenna alla creazione degli angeli, ai ribelli e alla loro caduta. Viene inoltre citato l'episodio dello scontro tra Michele e Lucifero in *Inf.* VII, 11-12 («là dove Michele / fé vendetta del superbo strupo»).

[101] *Ang.* II, 34, 1.

[102] La rima *auro : Mauro : tauro* era già dell'Alfano in *BC* I, 51, ai vv. 1, 3 e 5.

[103] Si noti la medesima occorrenza in *Ang.* II, 82, 4; peraltro già dell'Ariosto in *OF* XXXIII, 110, 1 («*monte alpestre*»).

né tanto scoglio in mar, né *rupe alpestra*, 5
né pur Calpe s'inalza o 'l magno Atlante,
ch'anzi lui non paresse un picciol colle,
sì la gran fronte e le gran corna estolle.
(*GL* IV, 6, 5-8)

Dunque anche Plutone si discosta dai suoi seguaci per la grandezza. E Torquato usa, come Erasmo, la medesima immagine di Atlante per esplicitare la sua quasi indescrivibile altezza.[104] È soprattutto grazie all'iperbolico paragone con le due catene montuose che si esprime tale imponenza: Plutone si eleva dalla sua posizione regale così vistosamente che Calpe e Atlante, a confronto, sono soltanto piccoli colli. A differenza però del personaggio valvasoniano, quello tassiano non è propriamente un gigante, ma un essere sproporzionato da «la gran fronte» e dalle «gran corna»: queste parti, in effetti, gli fanno raggiungere una considerevole statura. Tali tratti sono, a buon conto, del tutto affini a quelli del Lucifero erasmiano, in quanto trovano un loro *analogon* in «l'alte corna»[105] e in *fronte*. Quest'ultimo riferimento compare nei sottostanti versi, nei quali (non casualmente) ritorna l'occorrenza *alpestre*:

sta ne l'orrida *fronte* alto l'orgoglio,
come in mar tempestoso *alpestre scoglio*.
(*Ang.* II, 110, 7-8)

La parola *tempestoso*, inoltre, si ripresenta – questa volta però riferita al vento – nella prosecuzione dell'esposizione, ovvero al verso 6 che segue.

Sovra gli omeri poi di *cento braccia*,
i' non so come, escono *vele cento*,
con le quai svolazzando in alto caccia
del *gran corpo* ogni grave a suo talento;
né mai si mosse per l'ondosa faccia 5
del mar sì fiero e *tempestoso* vento,
che degno sia di pareggiarsi a quello
che movon *l'ale di cotanto augello*.
(*Ang.* II, 32)

[104] A monte si veda, però, *Aen.* IV, 247.
[105] *Ang.* II, 111, 5.

Del «gran corpo» l'autore dell'*Angeleida* restituisce – soprattutto dalla stanza 28 alla 32 – alcune parti e specialmente concentrate «dalla cintola in sù»[106], per citare un calzante verso dantesco riferito a Farinata (capovolto però nel significato).[107]

Fin dal principio della *descriptio* si menzionano le «cento braccia» (in 28, 2 e ancora in 32, 1): il personaggio valvasoniano è del tutto simile ai giganti (Briareo, Gige e Cotto) della tradizione mitologica, veri mostri centimani. Di qui non solo si coglie la tessera intratestuale, riferita a Briareo («[…] con cento braccia / Briareo smisurato […]»[108]), quanto più il capillare sostrato dietro il quale prende spunto la figurazione di Lucifero. In breve solo qualche esempio. Per il signore dell'Erebo, si legge nella *Christias* del Vida «at centumgeminus flammanti vertice supra est / arbiter ipse Erebi centenaque bracchia iactat / centimanus […]»[109]; oppure per Gige, Orazio scrive «centimanus gigas»[110], il cui fratello – Briareo – viene ricordato dall'Alfano con l'appellativo «centiman»[111].

È all'incirca verso la fine della raffigurazione di Lucifero che si chiarisce la natura composita del mostro centimani: non soltanto egli raggiunge enormi dimensioni per mezzo del suo smisurato corpo, quanto più per «l'ale di cotanto augello» (32, 8). Queste ali – non più di angelo ma di comune uccello – sono rapportabili alle vele di un'immensa imbarcazione, che produce un vento di intensità tale da non potersi paragonare a quello – di minor entità – prodotto da venti tempestosi che si imbattono sulla superficie del mare (vd. 32, 5-8 e 33). L'efficace accostamento tra braccia e vele è peraltro evidenziato retoricamente dal chiasmo «*cento* braccia» / «vele *cento*» (32, 1 e 2).

Se l'immagine dell'essere dalle cento braccia è presa dalla classicità, quella dell'inusuale uccello, per contro, dal «vispistrello» dantesco:[112]

Sotto ciascuna uscivan *due grand'ali*,

---

[106] *Inf.* X, 33.

[107] Il poeta toscano usa per i Giganti «da l'umbilico in giuso» (*Inf.* XXXI, 33) che, secondo alcuni critici (Kleinhenz e Falzone), sottolineerebbe la predominanza della forza fisica sulle capacità intellettive. Il contrario pare per Farinata, caratterizzato da una statura morale. Si presti pure attenzione al riferimento, usato per Lucifero, «da mezzo 'l petto» (*Inf.* XXXIV, 29). Cfr. C. Kleinhenz, Dante's Towering Giants: Inferno XXXI, in «Romance Philology», XXVII, 3, 1974, pp. 269-285, a p. 274; P. Falzone, *Inferno XXXI. Antecedenti scritturali e fonti filosofiche della raffigurazione dantesca dei giganti* in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, vol. I/2 (*Inferno. Canti XVIII-XXXIV*), a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 961-987, a p. 970.

[108] *Ang.* I, 6, 1-2. Per *smisurato*, si badi all'intratestualità «Briareo smisurato» (*Theb.* II, 276, 2, che traduce l'«immensus Briareus» di *Theb.* II, 596) e all'intertestualità «smisurato Briareo» di *Inf.* XXXI, 98.

[109] *Christ.* I, 147-149; già in *En.* VI, 287.

[110] *Ode* XVII, 14.

[111] *BC* II, 6, 1. Ci limitiamo ad aggiungere: *Theog.* 150 e 671 (per le "cento braccia"); *Theb.* X, 87, 3 con *Thebais* II, 596 ssg. (per le "cento braccia e le cento mani").

[112] Raccomandiamo l'interessante studio di M. Chiariglione, *Lucifero «vispistrello». Manifestazioni diaboliche dell'*Inferno *dantesco*, Napoli, Liguori Editore, 2016.

quanto si convenia a tanto uccello:
vele di mar non vid'io mai cotali.
Non avean penne, ma di vispistrello
era lor modo; e quelle *svolazzava*, 50
che *tre venti* si movean da ello:
(*Inf.* XXXIV, 46-51)

Nei versi dell'*Angeleida* si ritrovano i medesimi elementi presenti nel brano della *Commedia* – *ali*, *uccello*, *vele*, *mar*, *venti* –, ma arricchiti (per la maggiore) da un'aggettivazione iperbolica. Le «due grand'ali», sotto ciascuna delle tre facce,[113] diventano allora cento ali-vele, mentre i «tre venti» un vento tempestoso. Sebbene più imponente, e di conseguenza più pesante di quello dantesco, il Lucifero erasmiano mostra paradossalmente una certa leggerezza di volo, in quanto "svolazza" (cfr. 32, 3-4) come quello di *Inf.* XXXIV, 50.
In ugual modo le teste, appunto tre per lo «'mperador del doloroso regno»[114], si moltiplicano in «sette teste» (30, 2), proprio quelle del drago rosso di *Apoc* 12, 3.[115] In conformità alla fonte biblica (anzitutto *Apoc* 12, 4), il Valvasone aggiunge all'ex Serafino una coda (che nella caduta trascinò con sé la terza parte dei ribelli), la quale però è una «gran coda di tauro» (30, 6), verosimilmente lo stesso tauro di *GL* IV, 1, 7. E, come l'animale tassiano, emette «muggiti» (29, 8):[116] tali versi sono una delle caratteristiche fondanti dell'angelo ormai metamorfosato in mostro. Al riguardo, si legga nell'*Angeleida* il terzo e ultimo discorso di Lucifero, pronunciato a sconfitta avvenuta e introdotto con il frammento «muggiò da sette bocche»[117], il quale ci riporta alla traduzione della *Thebaide*:

s'udì la *chioma serpentina ultrice* 5
strider in suon sì spaventoso e fiero
e la Furia gridar con tal *mugghito*,
che rimbombò per molte miglia lito.
(*Theb.* I, 33, 5-8)

Tale brano, in cui si rende conto del *mugghito* di Tesifone, è assai rilevante nel contesto della resa della *descriptio* luciferina, in quanto ci permette di accostarci a un'altra Furia – Megera –, anch'essa *figura diaboli* con «la chioma serpentina». Questa significativa occorrenza, seppur un poco variata, viene riproposta nell'altra traduzione valvasoniana: «verrà Megera *ultrice* / […] / quando udirà dal *crin mille serpenti*»[118].

---

[113] Per la descrizione delle tre facce, si veda *Inf.* XXXIV, 39-45.
[114] *Inf.* XXXIV, 28.
[115] Si legga, poco più oltre, «il crin di sette capi rei» (*Ang.* II, 47).
[116] Cfr. *GL* IV, 1, 7-8, anche *Aen.* II, 223-224 e *Theog.* 832 (per Tifeo).
[117] *Ang.* III, 8, 8. Per l'intero discorso del capo dei ribelli, si veda III, 9-16.
[118] *Elet.* I, 1055 e 1057.

Le corrispondenze fisiche tra la figura pagana (la Furia) e quella sacra (l'angelo), *in primis* il «serpentin capello»[119], si scoprono se solo si studiano in parallelo le varie opere del friulano, nelle quali non è difficile scorgere Megera, la quale (come noto) si traveste nell'*Angeleida* da seguace di Lucifero e, in testa alla schiera dei ribelli, avvia lo scontro.
Se ci spostiamo quindi lungo l'asse diacronico del *corpus* erasmiano, spicca un frammento del *Lancilotto*, in cui si illustrano i tratti fisici (ma non solo) di «questa la più falsa e la più iniqua / Furia, che serva a l'infernal Plutone»[120], prima che pronunci la sua suasoria (*Lanc.* IV, 105-116). Qui di seguito presentiamo soltanto un breve, ma esemplare, estratto nel quale viene reiterato il suo tratto più tipico, quello del capello.[121]

Le fan la chioma spaventosa e dira
idre, ceraste e mille altri colubri;
la bocca si querela, il cor sospira,
gli occhi ha di pianto rigonfiati e rubri;
quel ch'odia di trovar, ascolta e mira 5
per palagi, per piazze e per delubri.
Ma l'appanna ogni senso una ombra cieca,
che 'l falso inanzi più che 'l ver gli arreca.

[…]

Non men che 'l crin, vibra ogni mano un bosco
di mille orride serpi insieme miste
et tutto alfin di serpentino tosco
l'inculto abito suo s'orna e consiste.
Dovunque passa si fa l'aer fosco 5
et restan l'alme sconsolate e triste,
sibilo sì crudel, fumo sì nero
esce di bocca di quel vulgo fiero.
(*Lanc.* IV, 100 e 103)

Più versi insistono sul crin serpentino di Megera, concentrati – per entrambe le stanze – in apertura. L'ottava 100 mostra la natura composita della sua chioma, caratterizzata innanzitutto da una varietà di serpenti (v. 2), e rievoca la descrizione dantesca delle tre Furie:

e con *idre* verdissime eran cinte; 40
serpentelli e *ceraste* avien per crine,
onde le fiere tempie erano avvinte.
(*Inf.* IX, 40-42)

---

[119] *Ang.* II, 49, 3.
[120] *Lanc.* IV, 104, 1-2. Per la comparsa di Plutone, sempre nel contesto della descrizione di Megera, cfr. *Lanc.* IV, 98, 3-5.
[121] Tale ritratto (ott. 98-104) potrebbe rinviare a quello di Gelosia. Per maggiori notizie, rimandiamo a N.N., *Della gelosia*, in «Teatro universale. Raccolta enciclopedica e scenografica», 346, VIII, 1841, pp. 59-60.

La stanza 103 si sofferma piuttosto sull'abnorme numero di serpi, collocate sulla sua testa, ovvero «*mille* orride serpi insieme miste»; un verso, quest'ultimo, che non fa altro che recuperare gli «*e mille* altri colubri».
Inoltre, proprio come Lucifero, la figura pagana possiede sette teste e una coda.

> […]
> con sette corna fiamma atroce e *dira*,
> che molta nube avea seco commista,
> si come da tizzon partir si mira 5
> l'ultima lampa, che con lunga lista
> si perde in aria, e lascia un fumo tetro
> con torta *coda* che le ondeggia dietro.
>
> Questa era, questa la *crudel Megera*,[122]
> di *sette capi* mostro *orrido* e strano,
> che nel petto di lei nascoso s'era
> instigator del suo peccar insano:
> […]
> (*Lagr.* XIX, 3-8 e XX, 1-4)

Sebbene in un contesto ben diverso da quello de *I quattro primi canti del Lancilotto* – quello della liberazione dalla tirannia del peccato della Maddalena (del suo pentimento) –,[123] il brano delle *Lagrime* risulta altresì di particolare interesse, in quanto ribadisce la natura crudele – la *dira* – (cfr. *Lanc.* IV, 103, 1 con *Lagr.* XIX, 3) del «mostro orrido», già presente nel poemetto del 1580.
E allora «l'infernal Furia perversa»[124], la «Furia crudel»[125] o, meglio, «la più crudel del livido Acheronte» dell'ottava 48 (qui di seguito riportata) è del tutto assimilabile, al di là di chioma-teste-coda, al «crudel duca» (28, 2).

> Da sette spechi de le bocche spira
> lezzo crudel che densa bava attosca;
> vibran quatordici occhi orribil *ira*
> dal fiero ciglio che lo sguardo imbosca;
> per le livide guance erra e s'aggira
> un sdegnoso sembiante, una aria fosca,
> ch'alberga in mezzo la *Mestizia* e gli empie
> di serpentino crin l'orride tempie.
> (*Ang.* II, 31)

> Mostro infelice, e de l'orribil seme
> *la più crudel* del livido Acheronte;
> nel suo cor sempre la *Mestizia* geme,
> ne gli occhi suoi nasce del pianto il fonte;
> l'*ira* da la sua destra *irata* freme,
> il sacrilego errar le spazia in fronte;
> di rei pensieri a la sinistra un tetro
> populo e poi mille ruine ha dietro.
> (*Ang.* II, 48)

---

[122] Il verso richiama «Quest'è Megera» di *Inf.* IX, 46.
[123] «Da quel giorno, la Maddalena apparve come trasfigurata e quasi una nuova anima informò il suo corpo», in F. Cavicchi, *Le lagrime di S. Maria Maddalena di Erasmo di Valvasone*, cit., p. 81.
[124] *Lagr.* XIII, 1.
[125] *Lanc.* IV, 116, 7, di cui le eco dantesche «fiera crudele e diversa» (*Inf.* VI, 13), per Cerbero, e «la fiera crudele» (*Inf.* VII, 15), per Pluto.

Presa in causa per entrambe le creature infernali è l'allegorico personaggio di Mestizia, coinvolto nelle descrizioni rispettivamente ai versi 7 e 3. Memore dell'«infelix monstrum»[126] vidiano, l'epiteto «mostro infelice» è ripreso – con variazione – nell'ultimo canto del poema («l'infelice re»[127]). Inoltre, gli occhi di Megera sono rigonfi di pianto: si notino al riguardo, nel *Lancilotto*, «gli occhi ha di pianto rigonfiati e rubri» (di cui prima, IV, 100, 4) e la variante (legata alla mestizia) «di duol, di pianto e di mestizia eterna»[128]. A questa altezza i quattordici occhi di Lucifero sono, invece, ripieni di ira, quella stessa ira che nel ritratto della Furia è ripetuta ben due volte al verso 5, per mezzo della figura etimologia *ira-irata*.

Dalla stanza 31 si ricavano i particolari dei lineamenti delle facce di Lucifero, caratterizzati dall'orrido: dagli incavi delle bocche «spira» difatti un «lezzo *crudel* che densa bava attosca», la chioma poggia su «*orride* tempie»[129] e gli occhi sono colmi di «*orribil* ira», a causa della deformazione subita. Il «puzzo» era già peculiarità del Plutone tassiano – «tal de la fera bocca i negri fiati, / tale il fetore e le faville sono»[130] –, mentre la bava trova una fievole risonanza nella «sanguinosa bava»[131] del Lucifero dantesco.

Di tale degradante trasformazione, si rende conto pure in altri luoghi della figurazione del nostro protagonista. In breve, segnaliamo gli esempi: «dorso pien di variati *orrori*» (29, 2) e «muggiti *orrendi*» (29, 8). Notevole è quanto più rimarcare che l'epiteto *crudel* diventa formula consueta per indicare la condizione luciferina,[132] tanto da connotare gli alleati in battaglia – la «crudel schiera»[133] – o, più in generale, i ribelli alla Repubblica veneziana (i «Luciferi crudeli»[134]).

Oppure ancora, in conclusione della *descriptio*, si viene a conoscenza delle rovinose conseguenze sul mondo terreno prodotte da quel tempestoso vento (di cui abbiamo detto) animato dalle ali di Lucifero.

> Subita notte, *orribile procella*,
> fragor che senza pausa immenso geme,
> non pur passando ogni seren rappella,
> ma sì dal mezzo e da le parti estreme

---

126 *Christ.* I, 122.

127 *Ang.* III, 8, 1. La condizione di infelicità di Lucifero è accentuata dalla ripresa martellante di *eterna/eterno*, presente più oltre nella stanza 27.

128 *Lanc.* IV, 98, 4. Cfr. pure le «perpetue lagrime» di *Ang.* III, 3, 7.

129 Per le tempie si rilegga *Inf.* IX, 42.

130 *GL* IV, 8, rispettivamente vv. 2 e 3-4.

131 *Inf.* XXXIV, 54.

132 Ad esempio in *Ang.* II, 4, 2 e, in risalto con il chiasmo, in II, 110, 1 e 4 («demonio *crudel*» / «*crudel* procella», vd. più oltre).

133 *Ang.* I, 99, 5.

134 *Ang.* I, 11, 8.

l'asse, che 'l ciel sostien, scuote e flagella, 5
che 'l mondo tutto una ruina teme,
né ben si può, su le gravate piante
e curvo il tergo, sostener *Atlante*.
(*Ang.* II, 33)

Avviata all'ottava 32, la metafora nautica della creatura che pare un'imbarcazione, una «orribile procella», si dilata in questi ultimi versi, nei quali – oltre agli ampliamenti lessicali dell'isotopia con *fragor*, *scuote*, *flagella* e all'insistenza su alcuni lemmi ormai divenuti topici della figura luciferina (come *orribile*,[135] *immenso* o *mezzo*) – si constata che il movimento delle cento vele del mostro alato ha esiti devastanti.[136] Il mondo intero difatti «una ruina teme». La stanza, come la precedente, è incentrata sull'iperbole. Si esplicitano gli effetti incomparabili dell'azione luciferina per mezzo di Atlante: non soltanto si recupera il medesimo termine di paragone – il monte – dell'ottava 29, quanto più si ribadisce – esaurendo il discorso proprio in chiusa – che quel vento è di un'intensità tale che nemmeno Atlante, conosciuto come «il sostenitor del cielo»[137], riesce a resistere a quella forza tempestosa, né «ben si può» trattenere sulle sue fondamenta. È utile inoltre puntualizzare che il nome del monte rinvia all'omonimo Titano, il quale – secondo il mito – fu punito da Zeus e costretto a tenere l'intera volta celeste sulle proprie spalle. Il richiamo ci permette di portarci direttamente all'inizio della descrizione di Lucifero (cfr. «gigante ed alto»), allo sfondo mitologico (vitale per la voce autoriale e collocato in posizioni di così particolare rilievo) che alimenta le ottave in questione. Si badi, però, che tale sfondo non si trova in conflitto o in disarmonia con gli eventi celesti narrati nell'*Angeleida*. Anzi, sono proprio le immagini nautiche – frequenti nella letteratura e nell'esegesi biblica – a costituire l'elemento unificante e di raccordo tra sacro e profano. Debitore di *Theog.* 517 e seguenti, il comparante del titano Atlante fu utilizzato, qualche anno prima del Valvasone, dall'Alfano ne *La battaglia celeste tra Michele e Lucifero*.

Con tal rumor, con sì *veloce passo*
move la *fantaria* bassa e ristretta
per esseguir l'imposta *a lui* vendetta,[138]
che 'l convesso del Ciel ne piomba in basso.
Sì batte il suolo questa gente eletta, 5
e fora *Atlante* s'abracciava 'l mondo

---

[135] Il termine fu peraltro utilizzato da Dante per designare i Giganti (gli «orribili giganti», *Inf.* XXXI, 44): ciò contribuisce a confermare lo stretto parallelismo esistente tra Lucifero e i Giganti.

[136] Cfr. «Gl'iniqui venti e l'*orride procelle*» (*Theb.* I, 113, 1). Il comparante dell'imbarcazione fu impiegato pure da Dante per Anteo che «[…] come albero in nave si levò» (*Inf.* XXXI, 145).

[137] *Ang.* II, 112, 1.

[138] *a lui*: a Lucifero. Michele risponde al cartello di sfida inviatogli dal rivale (cfr. *BC* III, 42-50).

già presso e morto sotto 'l sacro pondo.
(*BC* III, 68)

Nel contesto dell'avanzamento delle squadre di Michele (*BC* III, 67, 2), pronte per apprestarsi alla guerra, lo scrittore siciliano prende in causa il Titano al fine di esplicitare l'entità del *rumor* prodotto dal «veloce passo» della «fantaria». E allora, per citare il commento di Bagni ai versi 7-8, «"e Atlante, se avesse sostenuto il mondo sulle proprie spalle (*s'abracciava il mondo*), sarebbe stato già schiacciato e morto (*fora […] già presso e morto*) sotto il sacro peso (*pondo*)", a causa del rumore e del tremore prodotti dal mettersi in marcia delle truppe celesti»[139].

«Di sì gran vento, e sì *crudel procella*»[140] (vd. *infra* II, 110, 4), nonché dello scenario all'insegna dell'orrido che anima il ritratto luciferino, troviamo ulteriore e interessante risonanza verso la fine del canto secondo, in cui si concentrano (in sole due stanze) alcune delle peculiarità appena illustrate.

Precisamente dopo la seconda suasoria de «l'empio duce»[141], la guerra angelica giunge alla sua fine e per i ribelli non resta che rassegnarsi alla sconfitta.

Disse, e rotando cento braccia, scosse
cinquanta scudi, ed altrettanti strali[142]
spinse per l'aria, e sventolando mosse
le cento oscure vele anco de l'ali:
[…]

Il *demonio crudel* di novo rota
le fiere braccia e spande aste e quadrella
a mille a mille, e mai non lascia vota
la celeste aria di *crudel procella*;
per la rabbiosa faccia ondeggia e nota 5
di rubicondo sdegno atra facella;
(*Ang.* II, 109, 1-4 e 110, 1-6)

A venir qui riproposto è il mostro centimani dell'ottava 28, però in azione. Se all'inizio della sua *descriptio* avevamo un equilibrio tra attacco e difesa, sottolineato retoricamente dal chiasmo «*cinquanta scudi* a sua difesa porge; / *arme cinquanta* aventa al fiero assalto» (28, 4-5), ora, senza darsi pace, rota e «di novo rota» le medesime cento braccia e «spande aste e quadrella / a mille a mille».

---

[139] I. Bagni, *La battaglia celeste tra Michele e Lucifero*, cit., p. 224. Nell'edizione dell'opera la stanza 68 comprende soltanto sette versi.

[140] *Lanc.* I, 2, 7.

[141] *Ang.* II, 105, 1. Per l'intero discorso, si veda *Ang.* II, 105-108.

[142] Poi «*cento man rota* e le confonde insieme» (*Ang.* II, 116, 7) e «*cinquanta scudi* e più di mille *strali*» (*Ang.* III, 106, 6).

Seppur l'esito dello scontro sia ormai irreversibile, il «demonio crudel» non si arrende, piuttosto esibisce le «fiere braccia» e nella fronte sta «alto l'orgoglio», mostra sdegno e rabbia («la rabbiosa faccia»[143]). Della manifestazione visiva della sua ira, che dalla stanza 31 (v. 3) si apprende essere stata scatenata dal rifiuto della metamorfosi in corso mentre ora dalla minaccia viepiù imperante della sconfitta, troviamo chiare spie testuali. Ci riferiamo precisamente alla modifica cromatica che ha subito (e sta subendo) il suo corpo. A quest'altezza, sebbene sorga sugli altri con fierezza[144] – imponente, mostruoso e malvagio –, lo caratterizzano tinte che vanno dal nero sino al rosso cianotico, tipiche del luogo infernale. Una gemma in tal senso è costituita dal verso, *supra* riportato, «rubicondo sdegno atra facella», in cui vengono accostati rosso (*rubicondo*) e nero (*atra*).

Se scorriamo nuovamente le stanze 28-33, non è difficile scorgere altri riferimenti a tonalità scure; e allora il massimo Serafino diventa «l'angelo nero»[145] con «cento *oscure* vele»[146], ha «coperto il petto di *ferrigno* smalto» (28, 3), «*nero* […] busto» (30, 1), «*livide* guance» (31, 5)[147] e «splende d'un color *adusto*» (30, 3) e, non da ultimo, è assimilabile a Megera che «mille ruine ha dietro»[148] e che nel *Lancilotto* lasciava con il suo passaggio «l'aer *fosco*» e «fumo sì *nero*».[149] Spogliato dal suo prezioso corredo di angelo (di cui diremo più innanzi), Lucifero appare come scolorito, un «torbido tiranno», ovvero

> […] e *torbido tiranno*
> col ruginoso *scettro* in man, si pose
> in fiera *maestà* nel regal scanno
> che tutte inchinan le tartaree cose;
> ed alcun fu che 'l suo novello affanno
> bramando in van temprar […]
> (*Ang.* III, 17, 1-6)

> Siede Pluton nel mezzo, e con la destra
> sostien lo *scettro* ruvido e pesante;
> […]
> Orrida *maestà* nel fero aspetto
> terrore accresce, e più superbo il rende:
> (*GL* IV, 6, 3-4; 7, 1-2)

Come il nostro protagonista, Plutone è seduto in tutta la sua imponente grandezza e regalità «nel mezzo» e con in mano uno scettro, debitore della *maiestate* – già parzialmente sbiadita – del Claudiano, il quale fa sedere Plutone (temibile, ma a causa di una *nigra*

---

[143] Malgrado l'uso al singolare, non va dimenticato che Lucifero ha sette teste, quindi sette facce.

[144] A tale proposito, si notino le seguenti occorrenze di *fiero* nell'*Angeleida*: oltre a «fiero assalto» (*supra*), «fiero ciglio» (II, 31, 4) e «fiero e tempestoso vento» (II, 32, 6).

[145] *Ang.* III, 1, 3.

[146] *Ang.* II, 109, 4.

[147] Si rimarchi l'uso dell'aggettivo *livido* per gli occhi del Satana-Plutone in *GL* IV, 1, 4.

[148] *Ang.* II, 48, 8.

[149] *Lanc.* IV, 103, 5 e 7. Quanto all'endiadi sinonimica *nero* e *adusto*, caratterizzante la condizione di Lucifero come quella di Tifeo, è bene rifarsi a: «O 'l sentir eruttar sotto Etna il vero / Tifeo, tutto di fiamme *adusto e nero*?» (*Ang.* I, 6, 7-8).

maiestas o, per citare Seneca, di una *dira maiestas*[150]) su un trono disadorno e con in mano uno scettro ricoperto di ruggine.

> Ipse rudi fultus solio *nigra*que verendus
> *maiestate* sedet; squalent inmania foedo 80
> *sceptra* situ; sublime caput maestissima nubes
> asperat et durae riget inclementia formae:»
> (*DRP* I, 79-82)[151]

Ruginoso è pure lo scettro impugnato dal Lucifero erasmiano, al quale viene comunque conferita una certa condizione di regale umanità – di «fiero aspetto»[152] –, in quanto l'ossimoro tassiano «orrida maestà» viene ripreso e trasformato in «fiera maestà», mentre «fero aspetto» diventa «regal scanno»[153]. L'autore della *Liberata*, indicando il simbolo di sovranità con «ruvido e pesante», sottolinea un potere e uno splendore ormai svaniti e degni di appartenere pienamente a Dio Padre, come ben riporta il Vida nei sottostanti versi.[154]

> *In medio* pater omnipotens solio aureus alto
> *sceptra* tenet lateque acie circum omnia lustrat 470
> totus collucens, totus circum igne corusco
> scintillans radiisque procul uibrantibus ardens.
> (*Christ.* V, 469-472)

Il «crudo re» di *GL* IV, 6, 2 è inquietante e ispira maggior terrore di quello proposto nell'*Angeleida*: basti ricordare l'elemento topico degli occhi infuocati e iniettati di veleno, nonché il sangue guasto, ormai scurito dalla mancanza di ossigeno (*GL* IV, 7, 3 e 8).[155] Per contro, a differenza del Lucifero dantesco ma similmente a quello valvasoniano, Plutone non possiede quei tratti marcatamente comici e folkloristici tipici del maligno medievale.[156] In conformità alla materia eroica narrata nell'opera, e analogamente a

---

[150] Il motivo della *nigra maiestas* recupera quello della *dira maiestas* di *Hercules* 722. Cfr. C. Claudiano, *De raptu Proserpinae*, a cura di M. Onorato, Napoli, Loffredo, 2008, p. 193.

[151] Per i medesimi riferimenti, cfr. *Uman.* X, 51, 4 e X, 54, 3.

[152] *Ang.* I, 53, 6.

[153] Si badi alla già citata «*fera* bocca» (*GL* IV, 8, 3). Del Valvasone, cfr. «Non è, non è ne la città di Dite / Furia peggior né di sì *fero aspetto*» (*Theb.* I, 110, 1-2) e «il *fiero aspetto*», usato da Dio per riferirsi a Lucifero (*Ang.* I, 53, 6).

[154] Per la descrizione di Dio nell'*Angeleida*, si veda III, 83-88. Degno di menzione è il fatto che la descrizione di Lucifero e quella di Dio si sviluppino nel poema valvasoniano in sei ottave e presentino diversi punti di contatto (primo fra tutti lo scettro, cfr. III, 17, 2 con III, 87, 1).

[155] Per il petto ricoperto di «sangue marcio», si legga *Bald.* XIX, 103-104.

[156] Cfr. *Il diavolo nel Medioevo. Atti del XLIX Convegno storico internazionale*, (Todi, 14-17 ottobre 2012), cit.

Erasmo, Torquato adotta moduli classicizzanti. Basti un unico esempio: il suo eroe perde il nome cristiano di Lucifero per acquistare quello mitologico di Plutone.[157]

Sebbene suggestionati dalla descrizione dantesca, i due scrittori cinquecenteschi propongono delle creature infernali più sublimi, dalle quali non traspare alcuna impressione di ripugnanza o di grottesco:[158] la *silhouette* dei corpi non è tanto mostruosa e deforme quanto maestosa. Si badi, però, che il Lucifero valvasoniano possiede una natura composita che ricorda Cerbero e Gerione, per rifarci esclusivamente a due delle tante *figurae quae diabolum denotant* descritte dal poeta nella *Commedia*, entrambe fantastiche e bizzarre ma dai tratti umanizzati. La prima è «fiera crudele e diversa»[159], in quanto «compresenza di elementi e nature e attributi vari e contrastanti»[160], mentre il corpo di rettile della seconda – secondo Getto – corrisponde «all'incirca a quello di un drago dalla testa umana» e ha «l'aspetto di ripugnante ferinità»[161], tanto più che si caratterizza per il ribrezzo e l'orrore del gran fetore che emana («tutto 'l mondo appuzza»[162]). Quindi «l'incontro di umanità e ferinità risulta di un effetto singolare, particolarmente immondo e ributtante»[163].

La ripugnanza e la spregevolezza – la "bruttezza" (vd. *Inf.* XXXIV, 34) – del Lucifero dantesco sono di ordine sia fisico sia gestuale.[164] Al di là del suo aspetto di gigantesco pipistrello, paragonabile a un enorme mulino a vento (v. 6), colpisce il fatto che le sue bocche con «bestiale energia divoratrice»[165] maciullano meccanicamente un peccatore, mentre i suoi artigli graffiano la schiena del traditore della Chiesa, Giuda (vv. 55-60). E sangue e bava si mescolano alle lacrime della creatura-macchina «ch'ebbe il bel sembiante»[166], ma che ora è ormai decaduta e divenuta irrimediabilmente impotente nel

---

[157] Cfr. V. Vivaldi, *La* Gerusalemme liberata *studiata nelle sue fonti*, Trani, Vecchi, 1907, soprattutto pp. 21-33.

[158] Si confronti al riguardo *Bald.* XIX, 103-104 con *GL* IV, 7, 6-8.

[159] *Inf.* VI, 13. Si noti il richiamo alla fiera dantesca con «mostro diverso» (*Ang.* II, 119, 1), usato da Michele.

[160] *Inferno, letture degli anni 1973-'76*, a cura di S. Zennaro, Roma, Bonacci, 1977, p. 160.

[161] G. Getto, *Il canto XVII dell'Inferno*, in *Letture dantesche. Inferno*, a cura di G. Getto, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 315-329, a p. 316.

[162] *Inf.* XVII, 3.

[163] G. Getto, *Il canto XVII dell'Inferno*, cit., p. 317. Sulla presenza degli animali e, più in generale, sul tema del mostruoso nella *Commedia*, cfr. *Dante e il mondo animale*, a cura di G. Crimi, L. Marcozzi, Roma, Carocci, 2013 e i numerosi studi di G. Ledda, per iniziare basti *Il bestiario dell'aldilà. Gli animali nella "Commedia" di Dante*, Ravenna, Longo, 2019.

[164] Sul concetto di "brutto", legato pure alla figura del diavolo, si consulti *Storia della bruttezza*, a cura di U. Eco, Milano, Bompiani, 2007.

[165] A. Ghignoni, *Il canto XXXI dell'*Inferno*, letto nella Sala di Dante in Orsanmichele*, Firenze, Sansoni, 1901, p. 15.

[166] *Inf.* XXXIV, 18. Si noti, ma invertito di segno, «sdegnoso sembiante» (*Ang.* II, 31, 6).

ghiaccio, un *animalia crucis* o, detto con Freccero, una *crux diaboli*,[167] controparte ironica della Trinità e specialmente di Cristo.[168] La fissità forzata dell'impressionante e sovrumana creatura – del tutto simile alle torri-Giganti di *Inferno* XXXI (v. 20), sagome impotenti e immobili –,[169] si contrappone al flusso del suo incessante pianto che, seppur in totale assenza di una manifestazione emotiva consapevole, fa presagire disperazione e rabbia per una trasformazione che resta irreversibile, senza alcuna speranza di salvezza. È un'immensità che si traduce, per riprendere un'espressione prandiana, «in inerte passività»[170] e, aggiungiamo noi, in impotenza e incapacità o, meglio ancora, in umiliante pochezza, perché la condizione di Lucifero è tale da bloccargli persino una qualità nobile – la parola –, addirittura egli «is condemned to eternal silence»[171]. Ben altra è la sorte concessagli da Tasso e Valvasone, in quanto gli permettono di parlare per esprimere pensieri, turbamenti e propositi di ribellione: ciò specialmente nell'*Angeleida*, e per tre volte (come vedremo nel prosieguo del capitolo).[172]

«La tragedia del demonio» dantesco è quindi esclusivamente «mimica ed esterna»[173], ridotto a sola materia. Unicamente i suoi movimenti producono dei suoni, per trasformare il Cocito in ghiaccio. Tale tormentosa azione parodia la natura primordiale di "ardente" del serafino (cfr. i «fuochi pii» di *Par.* IX, 77) ed è del tutto assimilabile a quella di Bruto che «si storce, e non fa motto»[174]. Un siffatto cambiamento di condizione è evidenziato dal poeta da una *climax*[175] composta di nomi differenti che rivela, con uno scarto fra passato e presente, le tragiche conseguenze del «mal volere»[176].

Da un primo appellativo classico, Dite,[177] usato da Virgilio per annunciare la presenza del demone degli inferi (*Inf.* XXXIV, 20), tragicamente diversa da quella nota di splendore

---

[167] J. Freccero, *Dante. La poetica della conversione*, traduzione di C. Calenda, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 247.

[168] Sul binomio Cristo-Lucifero in *Inf.* XXXIV, cfr. D. S. Cervigni, *Dante's Lucifer: The Denial of the Word*, in «Lectura Dantis: A Forum for Dante Research and Interpretation», 3, 1988, pp. 51-62.

[169] I corpi di Efialte (*Inf.* XXXI, 86-90) e di Briareo (*Inf.* XXXI, 104) sono avvolti dalle catene, e ciò impedisce loro di muoversi. Come ben evidenzia Roedel, si può parlare di "architettura" dei giganti per riferirsi alla scelta dantesca di usare dei grandi oggetti inanimati o architettonici (delle «cose assai note») per misurare la mole di alcune loro parti corporee, come la «pina di San Pietro a Roma» e il palmo (*Inf.* XXXI, 58-66; R. Roedel, *Il canto XXXI dell'Inferno*, Firenze, Le Monnier, 1969, p. 116). Tasso e Valvasone ricorrono invece, come noto, al monte Atlante o all'imbarcazione.

[170] S. Prandi, *L'impotenza del male. Lettura di* Inf. *XXXI*, in *Lectura Dantis Lupiensis*, vol. V, a cura di V. Marucci, V. L. Puccetti, Ravenna, Longo, 2016, pp. 133-160, a p. 133.

[171] D. S. Cervigni, *Dante's Lucifer: The Denial of the Word*, cit., p. 59. Per la questione dell'angelo come creatura muta, cfr. *De vulgari eloquentia* I, II, 2-3.

[172] Anticipiamo in II, 34-47; II, 105-108; III, 9-16.

[173] F. De Sanctis, *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di S. Romagnoli, Torino, Einaudi, 1955, p. 184.

[174] *Inf.* XXXIV, 66.

[175] Si veda il più ampio commento in D. S. Cervigni, *Dante's Lucifer: The Denial of the Word*, cit., p. 57.

[176] *Purg.* V, 112.

[177] Numerose occorrenze sono attestate nell'*Eneide* (ad esempio IV, 702; VI, 127).

(cfr. v. 18), si passa a "Lucifero" (v. 89), una volta che lo si vede in tutta la sua imponenza (v. 28). Belzebù, infine, si mostra in un eterno e imperfetto stato larvale – di «vermo reo»[178] –, quasi inesistente poiché percepito soltanto da un fievole suono di ruscelletto (vv. 127-130). E così la palpabile enormità disarmonica di Lucifero si trasforma «solo in un'impressione di mostruosa grandezza»[179]. È un'impressione, questa, che muta alla fine in certezza con il richiamo al verme terreno, accentuando nientedimeno che lo stato degradato del mastodonte a tal punto da farlo sembrare insignificante e "putrido".[180] In ultima istanza possiamo allora dare ragione a Russell che afferma che «Satana è il nulla e l'assenza di senso»[181].

Se il Plutone tassiano è un essere dotato di un certo temibile e agghiacciante fascino, al contempo orribile e incredibilmente maestoso, il Lucifero valvasoniano è il malvagio e il mostruoso per eccellenza, summa e modello di orrido, crudeltà e fierezza.

> ed in lui *solo* un gran misto si scorge
> *di tutto* il reo, *di tutto* il truce, e *solo*
> mostro è de' mostri del suo vario stuolo.
> (*Ang.* 28, 6-8)

Ci pare che la ripresa di tali versi sia una tappa doverosa per la piena comprensione del ritratto luciferino: la retorica incentrata sulle allitterazioni aspre in *r* e *s* e sul chiasmo (*solo* […] *di tutto* / *di tutto* […] *solo*) sottolinea l'inavvicinabilità dell'ibrido infernale. Solo lui difatti è un "misto" – il "tutto" –, il vero mostro su tutti gli altri mostri ed è proprio per questa sua atipicità – lui "solo" – che primeggia e si distingue dagli altri.

A conclusione di questa parziale prima parte del nostro discorso possiamo dunque affermare, riallacciandoci alle parole di Battistella di inizio capitolo, ma capovolgendole di senso, che *non* «abbiamo un Satana grottesco e ridicolo», ma esemplare, che riesce comunque, malgrado la sua condizione di peccatore, a palesare senza timori, con orgoglio e dignità quel corpo che ora – per prendere a prestito le parole del nostro poeta – «splende di un color adusto» (30, 3).

La perdita della luce, dello splendore originario simboleggiato dalla «corona d'auro» (30, 2), è la condizione finale de «l'infelice re» «gonfio d'ira», a cui non resta che

---

[178] *Inf.* XXXIV, 108.
[179] *Inferno, letture degli anni 1973-'76*, cit., p. 749. Anche se riferite a Nembrot, tali parole sono ugualmente pertinenti per il nostro discorso.
[180] In proposito, cfr. *Iob* 25, 6.
[181] J. B. Russell, *Storia del paradiso*, traduzione di F. Cezzi, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 177.

meditare, sconfitto e lontano da Dio, «a fondar novo regno» nelle tenebre più profonde dell'Abisso.

> Ma l'infelice re, poi che si scorse
> privo del ben che 'l cielo illustra ed empie,
> *a fondar novo regno*[182] il pensier torse
> tra quelle piagge d'ogni luce scempie;
> e poi che sovra gli altri in alto sorse, 5
> cinto di folte tenebre le tempie
> e gonfio d'ira le lanose gote,
> (*Ang.* III, 8, 1-7)

Lo scarto tra la condizione prima-dopo l'irreversibile mutamento, a seguito della ribellione, è segnato dalla triplice polarizzazione *luce-tenebre*, *eccelso-misero (vs* alto-basso*)*, *libertà-servitù*.

> da l'alma *luce* a' *tenebrosi* regni, 5
> da stato *eccelso* a *misere* ruine,
> da dolce *libertade* a fier *servaggio*,
> (*Ang.* I, 74, 5-7)

Si noti il sostantivo *ruine* che, in questo luogo del primo canto, anticipa le *mille* che «ha dietro» Megera (II, 48, 8) e la *ruina* temuta dal mondo (II, 33, 6), quale risultato del movimento delle ali di Lucifero.[183]

Un altro espediente retorico fu invece usato alcuni anni prima da Agnifilo, il quale ne *Il caso di Lucifero* riporta fin dall'*incipit* il cambiamento de «l'angel più bello»[184] per mezzo del verbo *fu*.

> *Fu* fra gli angioli eterni eroe primiero
> ch'esser volse il Motor de gli altri inanti;
> né si vedea nel glorioso impero
> suo par ricco di fregi e rai lustranti;
> non così alluma il sol questo emisfero 5
> quanto splendeano i crini altieri e santi,
> e da la *chiara luce ond'era ornato*
> Lucifero nel ciel fu nominato.
> [...]
> Sedente risplendea nel seggio aurato. 8
> (*CaL* 1; 4, 8)

---

[182] La medesima occorrenza compare, poco più oltre, in *Ang.* III, 9, 6. Interessante è ancora la menzione in *GL* I, 9, 5 («E fondar Boemondo al novo regno»).

[183] Cfr. nuovamente «la sua ruina» (*Ang.* I, 52, 6).

[184] *CaL* 29, 8.

Il passato dell'«eroe primiero», il quale fu fatto a immagine – a "grandezza" (vd. *CaL* 3, 3) – di Dio, è caratterizzato da «tanta bellezza»[185] e splendore, come peraltro aveva già sottolineato l'Alfano.

Sopra questi onorati novi regni,
come più bella e più eccellente luce,
Lucifero vi pone e mostra segni
che sopra ogn'angel sia prencipe e duce.
I più chiusi a costui misteri e degni 5
(come più presso a lui) scuopre e adduce;
questi più d'altri è bello e più sereno
ed è di sapienza e grazia pieno.

Di lucid'oro e serico avolgea
ricca veste a costui le membra belle;
era di gemme sparsa e tal lucea
qual al partir del Sol le chiare stelle.
Più bel abito ancora non avea 5
visto, o bellezze più rare di quelle
il Ciel, fra tante forme innamorate,
dapoi che fur dal primo Amor create.
(*BC* I, 98-99)

La peregrina bellezza di Lucifero è evidenziata dai due autori in modi un poco differenti: in Alfano essa si esplicita attraverso la luce del sole, o delle stelle, e delle gemme che vanno a impreziosire il magnifico e rilucente abito dell'angelo. Più sintetico invece Agnifilo, che non si attarda nella descrizione delle vesti, quanto più insiste sulla luce, quasi abbagliante, che lo avvolge («la chiara luce ond'era ornato»). In tale modo egli non fa altro che riallacciarsi al significato del nome *Lucifero* come l'angelo "portatore di luce".[186] Al contrario, la posizione primigenia è posta in risalto in modo simile in entrambi i poemi, attraverso gli appellativi di *prencipe e duce* o *eroe primiero.*

La condizione originaria di perfezione del massimo Serafino (si noti pure «l'ardente», *infra*) era esposta nella *Palermitana* del Folengo.

---

[185] *CaL* 3, 1.

[186] Si badi a *Is* 14, 12-15: [12] Come mai sei caduto dal cielo, Lucifero, figlio dell'aurora? Come mai sei stato steso a terra, signore dei popoli? [13] Eppure tu pensavi: Salirò in cielo, sulle stelle di Dio innalzerò il trono, dimorerò sul monte dell'assemblea, nelle parti più remote del settentrione. [14] Salirò sulle regioni superiori delle nubi, mi farò uguale all'Altissimo. [15] E invece sei stato precipitato negli inferi, nelle profondità dell'abisso! [*[12] quomodo cecidisti de caelo lucifer qui mane oriebaris corruisti in terram qui vulnerabas gentes [13] qui dicebas in corde tuo in caelum conscendam super astra Dei exaltabo solium meum sedebo in monte testamenti in lateribus aquilonis [14] ascendam super altitudinem nubium ero similis Altissimo [15] verumtamen ad infernum detraheris in profundum laci*]. Occorre precisare che il nome "Lucifero" non compariva nemmeno nei testi originali ebraici e greci: per l'Angelo venivano pertanto impiegate delle perifrasi che al suo significato di luminosità rimandavano. Soltanto con la traduzione in latino (la *Vulgata*), fatta da Girolamo, si iniziò usare tale appellativo che divenne poi nome proprio.

Come del ciel tra le più accese faci
quella del *bel Lucifero* da mane,
sola di Febo scorge i rai vivaci,
così, tra quelle forme sopraumane,
l'ardente più degli altri Lucibello 5
s'abbella alle beltà di Dio soprane.
(*Pal.* I, IV, 1-6)

I versi folenghiani ripropongono, per mezzo di una serie di poliptoti – *bel* / Luci*bello* / *abbella* / *beltà* –, la straordinarietà dell'aspetto esteriore dell'«angelo primero [...] riconosciuto il primo et onorato»[187].

Tutto ciò non trova così grande accoglienza nell'*Angeleida*. Il friulano, come abbiamo visto, si concentra sullo stato metamorfosato di Lucifero in orribile mostro, dopo cioè che egli «contra Dio si volse»[188]. La *hybris,* ovvero il «temerario assunto» di occupare il trono celeste per sostituirsi a Dio, il proposito de «l'angelo rio» di concorrere «di saper, di bellezza e di possanza / con l'eterno fattor»[189], interessa i versi a seguire.

Di questi il più diletto, il più gagliardo
e di tutte le grazie il più splendente,
ne la bellezza sua rivolse il guardo
e *s'alzò* ne la sua superba mente.
Poi, nullo avendo al suo fattor riguardo, 5
contra lui stesso *si levò* repente,
né contento del suo stato secondo,
bramò nel seggio entrar del Re del mondo.

Bramollo, ahi folle, e tosto mise in punto
de' suoi seguaci un stuol troppo profano.
Né tante arene ha il lito al mar congiunto,
né tante erbe ha di state il monte e 'l piano,
quanti allor seco, al *temerario assunto* 5
disposti, *alzar* la bellicosa mano.
Ma qual s'apprende mai pensier non ch'opra,
che 'l lucido del ciel tosto non scopra?
(*Ang.* I, 26-27)

Lucifero preferisce rivolgere la sua attenzione a se stesso, anziché a Dio o al creato: l'autocontemplazione (il narcisismo) lo porta inevitabilmente a bramare – verbo, peraltro, strettamente connotativo della *hybris* – di rivoltarsi contro il Creatore.[190] L'insuperbimento

[187] *Pal.* I, IV, 8 e 11. Si legga inoltre, nel contesto della rappresentazione della creazione angelica, «il primo è Lucibèl, che sue leggiadre / fattezze ha sopra gli altri e più riluce» (I, III, 97-98).
[188] *Ang.* II, 22, 7.
[189] *Ang.* II, 21, 1 e 2-3. Per questo orientamento, cfr. anche I, 129.
[190] Cfr. «bramando in van» (*Ang.* III, 17, 6).

è accentuato linguisticamente con "alzarsi" e "levarsi" (*s'alzò, si levò, alzar*)[191] e con l'espressione «troppo profano», che indica implicitamente l'allontanamento dalla "diritta via" e dunque la condizione di peccato in cui si trova il ribelle.

La temerarietà di questi propositi, tendenti a uno smisurato "rialzo", è espressa dalla voce autoriale con l'esclamazione «ahi folle»: l'aggettivo già compariva nel poemetto dell'Agnifilo («*folle* ch'accinto a tanta impresa nova»[192]) ed è di derivazione dantesca. Al riguardo si pensi specialmente «al folle volo»[193] di Ulisse, anch'egli personaggio che tentò di oltrepassare un limite sino a precipitare nel fondo del mare.[194] *Folle* viene poi riproposto in altri luoghi dell'*Angeleida*.

> che questo angelo *altier*, ch'ora s'invoglia
> del non suo seggio a far *folle* rapina,
> sedurrà l'uomo ancor, perché si toglia 5
> dal voler nostro, e fia la *sua ruina*:
> (*Ang.* I, 52, 3-6)

La bramosia dell'angelo, ora *altier*, si spinge talmente oltre da accecarlo.[195] Difatti, come scriveva il poeta della *Commedia*: «oh cieca cupidigia e ira folle»[196] o, meglio,

> *Oh cieca cupidigia*, oh sperar vano! 5
> Come nol vede ancor? Come è sì ardito
> che stenda l'ale del suo *folle* orgoglio
> fin al tuo santo innaccessibil soglio?
> (*Ang.* I, 130, 5-8)

E allora l'ardimento porta il ribelle alla perdizione: paradossalmente, malgrado i suoi quattordici occhi, egli non "vede". Non resta dunque che una sola e naturale fine, la caduta, ultima e inevitabile tappa della parabola luciferina.

> Questo stato sì vago e sì giocondo
> primo ruppe nel ciel l'angel più degno,
> che mentre troppo *alzar si volle*, al fondo

---

[191] Si noti il verso dantesco «e contra 'l suo fattore *alzò* le ciglia» (*Inf.* XXXIV, 35).

[192] *CaL* 16, 5.

[193] *Inf.* XXVI, 125. Si presti inoltre attenzione al «*folle* ardimento» (*Ang.* II, 46, 6), per indicare l'impresa impossibile della battaglia.

[194] «a la quarta *levar* la poppa in *suso* / e la prora ire *in giù*, com'altrui piacque, / infin che 'l mar fu sovra noi richiuso» (*Inf.* XXVI, 140-142).

[195] Cfr. «in se medesmo *altier*» (*Ang.* I, 72, 2) e «nel suo trono *altero* seggia» (*Ang.* I, 75, 1). Come Ulisse e Lucifero, anche Icaro si spinse troppo oltre. Sul tema, rinviamo a S. Prandi, *Il volo, il desiderio, la caduta: Icaro nella lirica italiana e francese del XVI secolo*, in «Italique. Poésie italienne de la Renaissance», VII, 2004, pp. 101-135.

[196] *Inf.* XII, 49.

cadde sospinto dal fraterno sdegno.
Era superior, or tutto il pondo 5
gli grava adosso il fabricato regno:
gran principio, alta imagine di cose,
che i fratelli a' fratelli incontro pose.
(*Ang.* I, 23)[197]

L'ottava sintetizza il proposito e il fallimento di Lucifero di sfidare l'Altissimo: «alzar si volle» ma «cadde», «era superior» e ora «gli grava adosso» il mondo appena creato.

ed ei, poi che dal ciel *cadde* con scorno
e fece dopo sé *cader* altrui,
(*Ang.* II, 23, 3-4)

Punito con la caduta, l'angelo trascina dopo di sé sia gli altri suoi compagni sia la stirpe umana.

L'origine della ribellione più accreditata dalla tradizione letteraria, e ampiamente attestata in quella patristica, è la superbia.[198]

A titolo esemplificativo menzioniamo Dante *auctor* che, in *Paradiso*, attribuisce al re delle tenebre il primato di tale peccato (il «maladetto superbir»[199]): «e ciò fa certo che 'l *primo superbo*, / che fu la somma d'ogne creatura, / per non aspettar lume, cadde acerbo»[200]. Lo stesso valga per il Tasso di *GL* IV, 7, 1-2 e per l'Alfano, il quale inizia la sua opera con lo scontro di Michele «contra il superbo»[201].

Come abbiamo notato, tale colpa compare nel poema del valvasonese per connotare Lucifero in *Ang.* I, 26, 4 (*supra*), ma ancora all'interno del catalogo dei vizi capitali come mostra il brano sottostante:

Prodighe Voglie e poi Tristizia a lato,
l'Avarizia, del suo sempre digiuna,
l'Invidia, che l'altrui felice stato
mira con bieco sguardo e faccia bruna;
tien sovra tutte l'altre il capo alzato 5
l'empia Superbia, e non ne degna alcuna;

---

[197] Si badi pure ad *Ang.* I, 53.

[198] Per la questione, rimandiamo ai numerosi contributi di Russell, indicati nella *Bibliografia* del presente lavoro. Per iniziare, è utile rifarsi a J. B. Russell, *Satana, il Diavolo e l'inferno tra il primo e il quinto secolo*, traduzione di M. Parizzi, Milano, Arnoldo Mondadori, 1986.

[199] *Par.* XXIX, 55-56.

[200] *Par.* XIX, 46-48. Con tale espressione il poeta intende che Lucifero cadde dal cielo non compiutamente perfetto, prima cioè di aver conosciuto pienamente Dio. Ricordiamo «vedea colui che fu nobil creato / più ch'altra creatura, giù dal cielo / folgoreggiando scender, da l'un lato» (*Purg.* XII, 25-27). *Acerbo* è usato in *BC* II, 36, 4 e, con il senso di "crudele", in III, 86, 5; si veda inoltre il «fallo acerbo» in *CaL* 10, 8.

[201] *BC* I, 1, 4.

tiranno Dominar che 'l volgo preme,
e poi l'Ozio e l'Amor vengono insieme.
(*Ang.* II, 26)

oppure, poco più oltre, sotto forma dell'appellativo di «ciminier superbo»[202].

Se la resa semantica della condizione dell'angelo prima della caduta è del tutto simile nelle opere di Alfano e Agnifilo, la causa della guerra angelica trova in esse un diverso accoglimento: nel primo poema il motivo, anche se ben sviluppato, ha molteplici origini (orgoglio, superbia, ira, ecc.), riconducibili alla più generale categoria della *mala voluntas*, mentre nel secondo esso si fa più preciso e si concentra sulla *hybris* (al pari di Valvasone), sul desiderio dell'angelo di volersi eguagliare a Dio.

Proprio all'inizio della *Battaglia celeste*, dopo che Dio ha mostrato suo Figlio ed esortato i fedeli ad adorarlo, Lucifero col «cor trafitto / di quel parlar pieno» e colmo «d'ira e d'odio e di superbia»[203] medita di ribellarsi.

Non potea senza *orgoglio* e senza affanni
di cor veder quell'onorata spoglia;
era tutto di frodi pieno e 'nganni,
di perversa, malvaggia e fiera voglia.
Dona principio a' suoi e dà all'altrui danni, 5
mentre s'attrista dentro l'alma e addoglia,
mentre pensa di far quel tanto ond'egli
sia a Dio nemico, e gli altri al male svegli.

Bramava di vedersi il Cielo intorno
con l'arme in suo favor, [...]
[...]
e rimanesse in Paradiso eguale
al Creator che sopra ogn'altro vale.
(*BC* I, 132; 133, 1-2 e 7-8)

E rotando i *superbi* e invidi occhi,[204]
per farsi chiar de l'altrui voglia forse,
ovunque mira, par che mort' e' scocchi,
né al ver si piega, né rimane in forse,
e senza altro veder se giù trabocchi 5
a l'ordine di Dio ferma d'opporse.
(*BC* I, 134, 1-6)

---

[202] *Ang.* III, 106, 7. E anche «il superbo» in I, 123, 2.
[203] *BC* I, 131, rispettivamente vv. 5 e 7.
[204] L'azione di muovere gli occhi, di rotearli, è peculiarità di Lucifero e segno di superbia. Ci limitiamo a ricordare «i lividi occhi torse» (*GL* IV, 1, 4) e «volge gli occhi torti» (*BC* II, 24, 3).

Le cause della sovversione luciferina – l'invio del Figlio in terra con l'esortazione ad adorarlo e la bramosia di elevarsi per eguagliarsi a Dio[205] – si ritrovavano concentrate nelle primissime ottave del poema, difatti: «Fu questa spoglia, e 'l *folle* altrui desire / cagion nel Ciel de le battaglie e l'ire»[206]. Il proposito di ribellarsi a Dio è ripreso all'inizio del secondo canto.

> Lucifer vi lasciai d'ardente rabbia
> e di *superbia* colmo e di furore,
> che a ciascun fea veder che cangiat'abbia
> fede, voglie, pensier, fermezza e amore.
> Per nova sete fisa in su le labbia, 5
> ha d'aguagliarsi a l'eterno fattore,
> e vola a l'Aquilon pien di baldanza
> per pareggiar co 'l Verbo sua possanza.
>
> «Sopra gli altri – dicea – porrò mio trono,
> e sarò eguale a la forza infinita
> di questo eccelso» [...]
> (*BC* II, 8 e 9, 1-3)

Il progetto del Ribelle viene inserito dall'Agnifilo in una lunga enunciazione (ottave 18-25) – una sorta di monologo interiore –, proferita dalla bocca del parlante, non prima però che l'io narrante si sia indirizzato direttamente, e duramente, al Superbo con «piangi *ahi misero* piangi, e pianga teco / tutto il consorzio del Inferno cieco»[207]. L'esclamazione *ahi*, già usata dal Valvasone e che contribuisce peraltro ad aumentare il *pathos* del momento, è ripetuta poco più oltre («*ahi* ladro»[208]). Continua in seguito la narrazione e di Lucifero si mostra tutta la *mala voluntas* che l'ha portato all'imperdonabile fallo.

> La viltà tua, la rabbia, e la ria froda,
> l'ingratitudin' acra e la perfidia
> non vuò che per mia bocca al mondo si oda,
> ne la superbia de l'altera insidia:
> che forma tosto più saria di loda, 5
> che di presunzione, e che d'invidia:
> perché concetti e parol'io non trovo

---

[205] E anche «ha mostro 'l suo pensiero, 'l suo concetto / di stabilirvi sedia e tribunale, / per farsi al Verbo eterno un altro eguale» (*BC* III, 43, 6-8).

[206] *BC* I, 12, 7-8. La medesima follia nell'intento di opporsi al volere di Dio era già stata espressa dal Vida con *demens* (*Christ.* I, 130) e dal Tasso con la doppia ripetizione di *stolto* (*GL* IV, 2, ai vv. 5 e 7). Quest'ultimo aggettivo trova peraltro seguito nell'esclamazione «Oh *stolto*» di *BC* III, 6, 8.

[207] *CaL* 5, 7-8. Un'eco di *misero piangi* si trovava nel discorso di Ragione che, nel suo cuore, parla a Lucifero per destarlo dal «tentar quest'altra impresa» (*BC* II, 49, 1) e lo apostrofa con «Misero, cedi!» (*BC* II, 51, 6).

[208] *CaL* 6, 5.

da esprimere il tuo *fallo acerbo*, e novo.
[…]
Mentre in sì dolce e in sì giocondo stato,
e in grazia del Rettor stava il perverso,
volea l'empio immutar l'eterno Fato,
e farsi anch'ei Monarca a l'universo:[209]
volea del' Aquilon poggiare il lato 5
porvi la fede, e a Dio rendersi avverso;
ne si accorge ch'osando a sì gran male
di se stesso verìa micidiale.
(*CaL* 10 e 15)

Nell'ultima ottava viene anticipato il punto nodale sul quale si concentra il discorso dell'empio e perverso angelo, ossia «farsi anch'ei Monarca a l'universo», una grave sovversione che si rivela *micidiale*, come ribadisce ben più oltre Dio in persona con le parole: «Troppo è grave il delitto, enorme è troppo / ch'angiol cerchi agguagliarsi al grato»[210].

A differenza di altre opere in cui possiamo trovare più o meno ampie porzioni di testo in cui si leggono le parole proferite da Lucifero, nell'*Angeleida* il nostro personaggio interviene – come già notavamo – tre volte e in precisi momenti della narrazione: prima, durante e dopo la guerra celeste. Le sue suasorie si caratterizzano, oltre che per una forte *contaminatio* delle fonti cristiano-classiche con dotti riferimenti a noti autori cinquecenteschi (soprattutto Ariosto e Tasso), per una argomentazione retorica assai approfondita e dissimile da quelle proposte da altri poeti.
Un primo e lungo discorso si trova al canto secondo, precisamente alle stanze 34-47. A seguito della metamorfosi in gigantesco mostro centimani, Lucifero si rivolge ai compagni – un «gagliardo stuol» –, sprigionando dal suo petto tutta «l'inclusa rabbia e l'immortal veleno»[211].

- Stendete quinci gli occhi intorno, e quanto
mirar si può, che ci si *mira* il tutto,
pugnando nostro fia: l'onor, il vanto
di *sì nobil vittoria*, e 'l premio e 'l frutto
sarà non pur il ciel, che s'alza tanto, 5
ove s'è Dio per più poter ridutto,
ma quanto dentro anco di lui si serra:
il mondo è fin de la presente guerra.
(*Ang.* II, 35)

[209] Si vedano pure «prendi audace tu ancora la Monarchia» (*CaL* 25, 5) e, per il v. 1, «che dolce più, che più giocondo stato» (*OF* XXXI, 1, 1).
[210] *CaL* 34, 1-2.
[211] Rispettivamente *Ang.* II, 34, 5 e 8.

Indirizzandosi direttamente agli ipotetici vincitori, l'oratore indica l'obiettivo primo della guerra che si apprestano a iniziare: il *fin* non è unicamente il cielo, quanto anche il mondo intero. Per mostrare l'alta ricompensa e convincere i suoi fidi compagni a intraprendere «tanta impresa»[212], egli accompagna le parole al truce sguardo dei suoi quattordici occhi che volge intorno («due volte sette occhi il torvo lampo / girando *intorno* [...]»[213]); azione, questa, che trova un corrispettivo nel tormentoso rotare delle braccia incontrato in occasione dello scontro celeste. Il verbo *rota* connota pure Michele: nella descrizione dell'Arcangelo, tratteggiata brevemente dal Ribelle verso la fine del suo discorso, leggiamo difatti «tra lor s'avanza un che lo scudo *rota*»[214].

L'intensità della vista luciferina, prodotta dall'anomalo numero di occhi, viene proiettata sui ribelli retoricamente per mezzo del poliptoto *mirar/mira*: l'eccellente capacità del "mirare" di Lucifero pare dunque servire da *exemplum* per i suoi accoliti, affinché essi possano parimente stendere «gli occhi *intorno*» e convincersi de «'l premio e 'l frutto» che la nobile impresa sta per donare loro. La speranza di possedere la terra è inoltre così forte da superare in grandezza l'ormai imminente battaglia, ovverosia «*mirate* quanto sorge, e quanto avanza / il gran contrasto la maggior speranza»[215].

Fin dalla stanza di apertura si coglie la contaminazione delle fonti così tipica dell'autore friulano: la reminiscenza classica di «O pubes domitura Deos, quodcumque videtis / pugnando dabitur» e «praestat victoria mundum»[216] si fonde con quella biblica di «[8] […] di nuovo il diavolo lo condusse con sé sopra un monte altissimo e gli mostrò tutti i regni del mondo con la loro gloria e gli disse: [9] "Tutte queste cose io ti darò, se, prostrandoti, mi adorerai"»[217].

Colma di promesse per un futuro all'insegna del dominio sul mondo, la suasoria del re infernale si caratterizza altresì per l'impiego dell'enumerazione, a sottolineare la moltitudine e la varietà della ricompensa per la vittoria. Una gemma in tal senso è costituita dalla selezione di ottave che segue.

> Vincendo de la terra *altri*, e del mare
> *altri*, ed *altri* de l'aria avrà l'impero;

---

[212] *Ang.* II, 34, 6.

[213] *Ang.* II, 34, 3-4.

[214] *Ang.* II, 45, 1.

[215] *Ang.* II, 36, 7-8. L'insistenza sul senso della vista ricompare nel finale del discorso del Ribelle, dove quest'ultimo invita Dio «*a mirar*» «de […] pugne» rivolte proprio contro di Lui (II, 46, 7) e, poco oltre, possiamo leggere «*a mirar* il duello in campo ei scenda» (II, 47, 1).

[216] Del Claudiano di *Gigantomachia* 14-15.

[217] «[8] […] ostendit ei omnia regna mundi et gloriam eorum [9] et dixit illi haec tibi omnia dabo si cadens adoraveris me» (*Mt* 4, 8-9).

scioglier contrari venti a nove gare,
e far di piano l'Oceano altero;
d'oscure nebbie il chiaro dì velare, 5
e turbar questo e quell'altro emispero
sarà *nostro* potere, e con tempeste
far le campagne sconsolate e meste.

Co' folgori ruine, e co' baleni
portar al mondo spaventosi affanni;
de la luna e del sol regger i freni,
guidar a *nostro* grado i mesi e gli anni;
da' pianeti influir piogge e sereni, 5
fame, mortalità, guerre, tiranni;
sollevar nove leggi e cangiar stati,
e del *nostro* voler far sorte e fati.

Poco è quel ch'io prometto: i preghi, i voti,
le statoe, i tempi e gli odorati incensi
de' supplicanti populi devoti
nostri saranno, e gli altri doni immensi;
a noi terran gli altari i sacerdoti 5
di sacro foco eternamente accensi;
godremo al fin, da questa eccelsa sede,
gran parte de l'onor ch'a sé Dio chiede.
(*Ang.* II, 37-39)

Il capo dei malvagi assicura ai suoi la suddivisione della superficie del regno infernale e il dominio del male, similmente a quanto era avvenuto nel primo canto, in cui Dio aveva assegnato agli angeli appena creati i «vari governi», volti al bene del «patrio cielo»[218]:

han da la man di Dio *vari governi*, 5
e portan suoi mandati ad ora ad ora:
chi la *terra*, chi il *mar*, chi l'*aria* regge,
ed ha ciascun la sua prescritta legge.

Altri frenano i *venti* e le *tempeste*,
e tengon *altri il mar* tra le sue sponde,
perché non sempre l'*aria* ombrosa reste,
né tutto assorban il terreno l'onde.
Altri fan verdeggiar l'erme foreste, 5
o le *terre* di gran rendon feconde,
e custodir ad *altri* in sorte è dato
il seme uman, ch'allor non era nato.
(*Ang.* I, 36, 5-8 e 37)

La costruzione di II, 37 ricalca antifrasticamente quella di I, 36-37: nel discorso di Dio difatti compaiono i medesimi elementi – *terra, mare, aria, venti, tempeste* – di cui si serve

[218] *Ang.* I, 42, 7. La spartizione del nuovo regno, annunciata da Lucifero nel suo primo discorso, si compie concretamente nel terzo canto dell'*Angeleida* (stt. 11-13).

Lucifero per incitare gli ascoltatori alla guerra. La ripetizione di *altri* accentua ulteriormente il legame tra i due frammenti e trova un precedente nei sottostanti versi del 1580

> *Altri per terra, altri per mar* s'è posto,
> là dove ogniun condusse il suo desio:
> chi cerva più vicin, chi più discosto
> (*Lanc.* III, 115, 1-3)

nonché una sua autorevole eco (seppur *in absentia* del chiasmo «del mare / *altri*, ed *altri* de l'aria» di II, 37, 1-2) nel seguente brano tassiano, tratto dal concilio infernale del quarto canto della *Liberata*.

> Sia destin ciò ch'io voglio: *altri* disperso
> se 'n vada errando, *altri* rimanga ucciso,
> *altri* in cure d'amor lascive immerso
> (*GL* IV, 17, 1-3)

Essenzialmente per polisindeto, l'enumerazione di II, 37-38 contiene le azioni perverse che i ribelli compierebbero una volta ottenuta la sperata vittoria: come, ad esempio, sconvolgere gli emisferi (37, 6), abbattere tempeste sulle campagne fino alla loro distruzione (37, 7-8), governare i moti della luna e del sole (38, 3). Il lungo e denso catalogo dei danni che essi potrebbero presto arrecare al mondo intero è concluso dai versi «*sollevar nove leggi* e *cangiar stati*, / e del nostro voler far sorte e fati»[219], che mettono in risalto (e a tal proposito si noti la dittologia sinonimica *sorte-fati*) il sovvertimento dell'ordine celeste e quindi della volontà di Dio.

L'ottava 39 illustra le ulteriori promesse di «quell'altier»[220] ai suoi, ma «*poco* è quel ch'io prometto»[221], sino al momento in cui «godremo […] da questa eccelsa sede» (v. 7).

Da tale stanza, come dalle altre, emerge una sorta di sentimento di collegialità, in quanto Lucifero parla ai suoi interlocutori come compagno, *inter pares*. Efficace espediente retorico per mostrare la comune condizione in cui si trovano tutti gli aspiranti alla vittoria è l'uso insistito del possessivo *nostro/i*, che identifica (per ricollegarci al discorso sviluppato all'inizio del capitolo 1.3) l'appartenza alla medesima "patria": la «nostra patria natia»[222].

---

[219] *Ang.* II, 38, 7-8.
[220] *Ang.* II, 40, 7.
[221] *Ang.* II, 39, 1. Si noti la ripresa di *poco*, anziché in *incipit*, in *explicit* di apertura di stanza (II, 40, 1).
[222] *Ang.* II, 40, 4; «nostra patria» ricompare nell'ultimo discorso di Lucifero (III, 9, 4).

Al di là della compartecipazione alla lotta celeste (la «nostra prodezza»[223]) nella sua declinazione positiva – la vittoria –, Lucifero prospetta rovina, sconfitta e caduta in caso di mancato impegno nello scontro, facendo così impaurire i suoi simili (cfr. II, 40-41). La minaccia di un possibile esito negativo della guerra e la prospettiva, del tutto equiprobabile, della riuscita vanno tenute in debita considerazione:

> qui *pari è la bilancia*, e darci ardire
> tanto deve il timor quanto il desire.
> (*Ang.* II, 41, 7-8)

Tanto «il timor» del fallimento con la caduta («de la vicina scossa»[224]) come «il desire» di regno sono «le due parti estreme»[225], più che necessarie e parimenti importanti per affrontare l'incombente battaglia. La resa dell'immagine per mezzo della bilancia riprende la tassiana di «se ben allor de la futura impresa / in bilance i consigli appende e pesa»[226] e l'ariostesca «[…] ne facea segno espresso, / se fosse stato *pari alla bilancia*»[227]. Proprio in tale quadro si inseriscono i sottostanti versi del *Lancilotto*, il cui senso di equivalenza viene però riscritto a rovescio (cfr. *supra* «se fosse stato pari» con «non sempre», *infra* v. 5):

> Ben vuo' dir che non sempre la *bilancia* 5
> regge giustizia, né ragion prevale,
> che ragion certo più da la mia parte
> e da la tua fu più ventura et arte.
> (*Lanc.* III, 106, 5-8)

e le stanze a seguire, nelle quali – tramite la triplice ripetizione di *gran* (*infra* 42, 5-6) – si giustifica l'esitazione delle schiere opposte a Michele con la grandiosità dell'impresa, che queste ultime si stanno prestando a iniziare.

> Ma fia lungi da me ch'io mai paventi
> scorger di tema in voi segno ned ombra:
> *vostra* natura, o valorose genti,
> o *frati miei*, d'ogni bassezza è sgombra;
> né perché *gran* contrasto s'appresenti, 5
> *gran* dubbio, *gran* periglio, incespa od ombra
> armati meco da principio sete,
> né ceder, né pentirvi unqua sapete.

---

[223] *Ang.* II, 41, 5.
[224] *Ang.* II, 41, 3.
[225] *Ang.* II, 41, 6.
[226] *GL* XIX, 119, 7-8.
[227] *OF* XXVI, 77, 5-6. Tale esempio, scelto tra i numerosi del *Furioso*, è più fedele (nella sua ultima parte) a quello del valvasonese.

Tentato abbiamo, il pentimento tetro
perché fatto non sia, nulla ne giova:
siam posti in campo, il ritornar adietro
fora dannoso sol: perder la prova;
ma nel seguir il cominciato *metro*, 5
e *speranza ed onor* ampio si trova;
ostinato voler, tenace sdegno
ogni dur rompe, e questo è di voi degno.
(*Ang.* II, 42-43)

Appellandosi alla natura angelica *sgombra* da qualsiasi timore (42, 3-4) e per evitare di spaventarli ulteriormente, Lucifero passa a rasserenare e a incoraggiare i suoi compagni, divenuti nel frattempo suoi *fratelli*. Si noti la parola *metro* (43, 5), impiegata – come indicato da Borsetto nel commento all'opera – con il significato di «nello stile della rivolta»[228], cioè di "condotta", "modo di fare". E aggiungiamo inoltre che, ricalcando verosimilmente il Virgilio di «labor omnia vicit / improbus et duris urgens in rebus egestas»[229], egli invogli i suoi commilitoni a perseguire l'intento, sapendo di trovare, come ricompense, «speranza ed onor» attraverso dura fatica, la quale si piega con «ostinato voler, tenace sdegno» (43, 6-7).

Chiudono la suasoria una sfida a Dio e una bestemmia, facendo riemergere in tutta la sua violenza la *hybris* del Ribelle (vd. specialmente II, 46, 7-8 e 47, 1-4).[230]

Il valore collettivo dato all'impresa celeste e racchiuso nei citati «nostra patria natia» (II, 40, 4) e «o frati miei» (II, 42, 4) trova puntuali corrispondenze nel precedente ed equiparabile – per lunghezza e, in parte, per espedienti retorici – intervento dell'arcangelo Michele, che si estende dalle ottave 92 a 105 del primo canto.[231] Bastino un paio di esempi. Nel primo caso di intratestualità riscontriamo «nostra patria», mentre nel secondo (in posizione incipitaria) «o frati» e poi «o frati, o frati»[232], senza inoltre contare il possessivo *nostro* nelle sue varie declinazioni.

Oltre a richiamare il vitale substrato biblico alla base dell'opera del valvasonese, l'appellativo "fratelli", per indicare i fidi compagni di Lucifero, rammenta il celebre attacco

---

[228] E. di Valvasone, *Angeleida*, a cura di L. Borsetto, cit., p. 172.

[229] *Georg.* I, 145-146.

[230] Cfr. «a cui per poco potria farsi eguale» (*Ang.* II, 44, 4).

[231] Senza entrare nei dettagli della questione, si notino, ad esempio, alcuni termini ricorrenti in entrambi i discorsi (onore, ardimento, ecc.), introdotti peraltro in modo molto simile. Sia per Lucifero sia per Michele ci si concentra infatti sul movimento degli occhi: del primo si dice «di due volte sette occhi il torvo lampo / girando intorno» (II, 34, 3-4), mentre del secondo «poi che d'intorno un poco ebbe girati / gli occhi» (I, 91, 5-6).

[232] Rispettivamente I, 93, 5; 94, 1; 99, 3. Citiamo inoltre le parole «miei frati» (III, 16, 1), pronunciate da Lucifero ai suoi compagni.

della «orazion picciola»[233] di Ulisse, nella quale l'eroe persuade i compagni a violare il limite. O ancora citiamo, per restare entro i confini della *Commedia*, le religiosamente impegnate parole di Stazio «o frati miei, Dio vi dea pace»[234], rivolte ai due viaggiatori (Dante e Virgilio).

Nel contesto dei poemi sacri cinquecenteschi, Alfano costituisce un interessante, ma poco conosciuto, precedente. L'orazione luciferina trova nella *Battaglia celeste* una breve articolazione in II, 26-31. Dopo aver chiamato gli empi ribelli al suo cospetto (II, 26, 1-4), Lucifero «con effetto / la lingua sciolse e disse:»[235]

> […] «Miei *fratelli*, 5
> a cui vo' palesar oggi il mio petto,
> sol per amor ch'al ben comun i' porto
> e perché il dritto bramo e fuggo 'l torto,
>
> […] ch'ei non pò soffrire
> che tanto ben godiamo, e se ne accora 5
> il miser, che no 'l pò solo inghiottire,
> e pur quanto di bello è in questo chiostro
> e per noi eletti e di ragion è nostro.
> (*BC* II, 26, 5-8; 28, 4-8)

Al pari di un umile sacerdote di fronte ai suoi fedeli, ai suoi *fratelli*, il parlante non mostra al suo pubblico superiorità o rabbia, quanto più si confida e reclama giustizia per l'oltraggio subito (cfr. II, 27, 2).

Il vocativo valvasoniano «o frati miei» trova uno *speculum* epico-cavalleresco nell'espressione folenghiana «soldati miei» o, nella variante, «miei guerrieri» (vedi *infra*).[236] Nella *Umanità del Figliuolo di Dio* – «il nuovo poema sacro in volgare»[237] – pare quasi un'antinomia trovare elementi che non aderiscano totalmente alla fonte scritturale, considerata dall'autore stesso come la più autorevole. Tuttavia il concistoro infernale, motivo assai frequentato dalla tradizione teatrale (ad esempio dal dramma sacro) e da quella letteraria ma estraneo alla fonte biblica, vi trova accoglienza in più luoghi.

È a seguito del suo fallimento che Lucifero medita di ribellarsi e convoca a concilio i suoi *milites* con il suono del corno, ovvero «fa bandir genti et arme a suon di corno» e subito

---

[233] *Inf.* XXVI, 122.

[234] *Purg.* XXI, 13. L'affettuoso saluto riprende quello di Cristo ai discepoli diretti a Emmaus (vd. soprattutto *Lc* 24, 36).

[235] *BC* II, 26, 4-5.

[236] E ancora in *Uman.* X, 56, 3.

[237] T. Folengo, *La Umanità del Figliuolo di Dio*, cit., p. 9.

«convengon tutti a la terribil corte»[238]. Reduci di «[…] infinite / vittorie […]» terrene si muovono e «[…] di far tumulto fan dissegno», anche se «[…] giunti al fine omai son del suo regno».[239] Poi il loro capo – con quegli attributi tipicamente diabolici (oltre alle corna, grandi ali, zanne bianche e labbra nere) e acceso di rabbia – prende la parola e incita i suoi soldati, impauriti per l'impresa che si stanno apprestando a iniziare, per convertirli in forti guerrieri.

> - Non senza maggior mio tormento eterno
> di questo ardor che me crucciar vedete,
> odo, *soldati miei*, che 'l nostro inferno
> tutto paventa, e voi cagion ne siete;
> (*Uman.* X, 56, 1-4)

E, poco più oltre,

> Dond'ora dunque nascono *ste indegne*
> *vostre paure*, o forti *miei guerrieri*?
> U' son l'arme acquistate? u' son l'insegne?
> u' son gli antichi audaci cuori e fieri?
> Sì veramente un Cristo, sì vi spegne 5
> il consueto ardir, gli animi altieri,
> ch'un sol non sia che quinci uscir più voglia
> per Lui, che d'arme e d'animo vi spoglia?
>
> […] sì che l'iraconda
> del Ciel *vendetta*, ch'ogni pena avanza, 5
> lor caccierà, sì come turba immonda,
> del terso Cielo in questi bassi nostri
> eternamente a noi fondati chiostri.
> (*Uman.* X, 58 e 61, 4-8)

Dietro l'aspetto mostruoso di re del tartareo pozzo, si palesa un soldato che con abile retorica, incentrata anzitutto su una serie di domande esortative, si mostra capo di un esercito di futuri fieri e valenti guerrieri.

La componente epico-cavalleresca, immessa anzitutto nello svolgimento del duello tra campioni, emerge pure lessicalmente nel prosieguo del poema dell'Alfano, malgrado l'*incipit* di II, 26 non faccia trapelare la presenza di un simile substrato alla base dello sviluppo del discorso luciferino.

---

[238] *Uman.* X, 52, rispettivamente vv. 1 e 7. Per l'intero episodio della convocazione a concilio, si vedano le ottave 51-65 del decimo libro.

[239] *Uman.* X, 53, rispettivamente vv. 1-2, 8 e 7.

Come un cavaliere mosso dall'onore, Lucifero incita i suoi accoliti a prendere le armi coi termini «l'arme prendiamo intrepidi e valenti / e facciam guerra a quest'alto Signore» (*infra*), anzi l'incoraggiamento si fa poi ordine (cfr. II, 34, 5 e 35, 1).

A me *par*, se a voi *par*, che *parer* bene
devria a ciascun di voi quel che dir vi voglio,
poi che d'*onor* si tratta e d'alto bene,
d'*oltraggi*, *biasmi*, *offese* e di *cordoglio*.
Sol una (al creder mio) n'avanza spene, 5
e da legger omai resta un sol foglio:
l'arme è la speme, questa è la diffesa
per oviar così importuna offesa.

L'arme prendiamo intrepidi e valenti
e facciam guerra a quest'alto Signore,
che non li cal di noi, benché eccellenti
fossemo e virtù è in noi degna d'*onore*;
né ci atterri però, né ci spaventi, 5
perché seco abbia numero magiore
di gente, che 'l vigor nostro è ben tale
che quello avanzerà, non che fia eguale.

E quel che più darà speranza al fatto,
oltra l'ardire e la ragione nostra,
per conseguir chiara vittoria a un tratto
e *premio* immortal di questa *giostra*,
restami sol da dir, che in ciascun atto 5
la fé teniate e la concordia vostra,
e l'*onor* vi sia a gli occhi e la *vittoria*
e coi trionfi la *perpetua gloria*».
(*BC* II, 29-31)

Particolarmente significativo è il fatto che il discorso sia ritmato da parole appartenenti all'isotopia del duello: scorrendo le ottave se ne trovano difatti alcune che rientrano nell'area semantica dell'onore e degli affronti ad esso recati. Al di là della tessera *onore* (29, 3; 30, 4; 31, 7), citiamo i termini *oltraggi*, *biasmi*, *offese*, ecc., peraltro anticipati fin dall'inizio della stanza 27, ma ancora *premio*, *giostra* (31, 4) e, poco oltre, *tenzone* (32, 5).[240]
Unica soluzione quindi «per oviar così importuna offesa» è fare «guerra a quest'alto Signore», anche se gli avversari sono in numero maggiore. Lucifero è convinto di essere nel giusto (vd. «la ragione nostra») e cerca di persuadere i suoi compagni a lottare nella speranza (*speme*) di porre rimedio all'offesa subita e soprattutto per la ricompensa che

[240] Il duello tra Michele e Lucifero, descritto secondo i moduli della trattatistica sulla scherma, si trova, ad esempio, in *BC* III, 82-83. E ciò non è cosa che debba stupire, in quanto l'Alfano scrive in un contesto pre-tassiano. Malgrado il motivo del duello non sia sviluppato dal Valvasone, possiamo ritrovare nell'*Angeleida* alcuni termini che rinviano direttamente ad esso. Ricordiamo nuovamente l'ottava 35 del secondo canto, in cui compaiono insieme *onor* (v. 3), *vittoria* e *premio* (v. 4).

riceveranno in occasione della vittoria: «la perpetua gloria nei cieli», al di là dell'onore in terra. A tal proposito si noti la chiusa dell'ottava 31, suggellata dalla rima tassiana *vittoria* : *gloria* di *GL* IV, 15, 7- 8.

Sebbene tale discorso sembri ben costruito, e si rivela difatti convincente in quanto lo scontro ha concretamente luogo, l'attacco dell'ottava 29 con «a me *par*, se a voi *par*, che *parer* bene» cela invece un'esitante argomentazione, evidenziata dall'epifora *par/par* e dal poliptoto *par/parer*. Il capo delle milizie infernali non sembra così ardente di rabbia e pieno d'odio, come dimostrava il canto I, e nemmeno così maestoso e sicuro di sé come il Plutone tassiano, ma piuttosto un insicuro personaggio che nel finale dell'opera si allontana improvvisamente di scena: «fugge veloce a fabricar l'Inferno»[241], proprio com'era stato per il Lupaccio del Folengo (vd. «fugge Lupaccio e va trovar Cocito»[242]).

Del resto il lettore poteva dubitare della buona fede e della giustezza delle azioni dei rivoltosi, dal momento che il narratore si era pronunciato, qualche ottava prima, nel modo seguente:

Il prencipe del mal, nemico acuto,
ch'in Ciel la prima guerra ha incomenciato,
credendo aver seguaci, aver più aiuto,
perché le voglie adempia e 'l suo trattato,
vede pur quel che non arìa *creduto* 5
e resta il miser di dolor turbato:
vede che la più parte a Dio s'inchina
di quegli spirti, e *vede* sua ruina.

Credea costui che ciascun cor l'avesse
tosto adorato, tanto si prezzava,
e che al bisogno poi l'arme prendesse
se cosa per ventura l'oppugnava.
Credo anco ben che 'l folle si *credesse* 5
(così superba avea la voglia e prava)
di poter ei non pur a Dio aguagliarsi,
ma sopra il trono suo talor alzarsi.
(*BC* II, 22-23)

Follia è stata ancora quella del principe del male per aver *creduto* (e qui rinviamo all'insistente figura retorica del poliptoto incentrata sul verbo *credere*) di poter contare su un largo seguito di angeli; e così «miser di dolor turbato» vede[243] una realtà ben diversa da quella che egli sperava che fosse. Ed è proprio perché già teme la sua rovina, e per evitare

[241] *BC* III, 121, 4.
[242] *Uman.* IV, 61, 8.
[243] Si colga l'anafora, prima, e la ripetizione, poi, del verbo in una progressione ascendente, ossia la *climax*: «*vede* pur quel che non arìa creduto / […] *vede* che la più parte a Dio s'inchina / […] *vede* sua ruina».

che il suo ardito piano fallisca, che decide con determinazione di confortare (vd. «usa conforti»[244]) i suoi fratelli e di infondere loro coraggio (cfr. «perché ciascun […] non s'atterri»[245]).

Anche nell'*Angeleida* i seguaci nella ribellione, abbagliati dalla sfolgorante luce della croce degli eserciti dei fedeli, fuggono e, invano, il loro capo tenta di fermarli.
È proprio in tale contesto, nel corso dello scontro celeste, che si inserisce il secondo e conciso intervento di Lucifero, il quale – come quello appena trascritto della *Battaglia celeste* – viene proferito con il fine di incitare la «quasi vil turba» (*infra*), che pare aver perso le speranze della vittoria. L'esitazione nel continuare il proposito di ribellione, «ste indegne / […] paure» (*supra Uman.* X, 58, 1-2) esternate dagli infedeli, si ricollega in parte a quanto osservato in occasione dell'indagine condotta sul decimo canto dell'*Umanità*.

- *Ite*, cedete, o fiacchi animi, i' voglio 5
restar qui fermo, e quando il Ciel saetti
tutto *in me sol*, né vincitor, né vinto
dal mio proposto mai verrò sospinto.

Ma *voi*, *quasi vil turba* e che non cura
pugnando mantener la patria fede,
tinti di qual non so nova paura,
già cominciate a ritirar il piede;[246]
contrario mezzo al gran principio: oh dura 5
Megera, oh cruda Aletto, oh data fede
di cacciar Dio dal suo sovrano albergo!
Quanto a volger omai vi manca il tergo?

Oh vergogna, oh dolor, e chi *vi* preme?
Questi che vengon sovra noi sì arditi
vostri germani son, tutti d'un seme
con *voi* nel cielo ed in un punto usciti:
che in lor cresca possanza ed in *voi* sceme, 5
da *voi* n'è la cagion, che sbigottiti
non usate il commun valor natio,
né por v'increscе *voi* stessi in oblio.

Né lieve è già *vostra* contesa, giace
tra l'uno e l'altro essercito il retaggio
del ciel per premio *a chi di voi* più audace
trarrà il fin de la pugna a suo vantaggio.
Io per me mai di nol lasciar in pace 5
a chi men priva or fermo entro il cor aggio:
sarogli averso ed ora e poscia e sempre,

[244] *BC* II, 24, 5.
[245] *BC* II, 25, 3.
[246] Cfr. «ritirò tosto un poco indietro il passo» (*Lanc.* II, 100, 7).

né il *mio* volere ha dissolubil tempre. -
(*Ang.* II, 105, 5-8 e 106-108)

«Prorompe»[247] l'angelo malvagio con l'imperativo *ite*, verosimilmente preso a prestito dal poliptoto *itene/ite* del quarto canto della *Liberata*

Ma perché più v'indugio? *Itene*, o miei
fidi consorti, o mia potenza e forze:
ite veloci, ed opprimete i rei
(*GL* IV, XVI, 1-3)

e riproposto nei sottostanti versi della sua ultima suasoria:

mia speme, mio valor, *ite*, scorrete
dì qua, dì là quanto il mio regno chiude
(*Ang.* III, 13, 3-4)

La dinamicità introdotta nel dettato per mezzo di tale verbo si oppone alla volontà di staticità del futuro Signore delle tenebre: egli difatti intende «restar qui fermo», resistere cioè alle frecce di Dio.[248] La contrapposizione *mobilità-immobilità*, espressa per mezzo della coppia *ire-restare*, si sposta anche su un piano simbolico: l'azione di Lucifero non è soltanto esteriore, bensì soprattutto interiore, poiché questi è deciso a perseverare nell'intento «di cacciar Dio dal suo sovrano albergo», di portare a termine l'impresa e, se necessario, di guerreggiare in eterno (si presti attenzione *supra*, rispettivamente, a «dal mio proposto mai verrò sospinto» e a II, 108, 5-8). Se il capo si caratterizza per una ferma e forte tenacia, i membri della sua turba tendono invece a «ritirar il piede» e si comportano come vigliacchi («fiacchi animi»), in quanto non si preoccupano di mantenere fede alla «patria sede». Opposto è l'atteggiamento degli angeli schierati dalla parte di Michele: essi infatti non danno segni di timore, anzi sono ardenti di incominciare «l'alta impresa» (occorrenza, quest'ultima, che peraltro echeggia alla lettera *GL* IV, 9, 6) insieme al loro capo:

pur troppo omai d'entrar nel fiero arringo
arde e di freno ha d'uopo il vostro sdegno,
ma per mostrar ch'anch'io pronto m'accingo 5
e con voi primo a *l'alta impresa* vegno:
(*Ang.* I, 104, 3-6)

---

[247] *Ang.* II, 105, 4.

[248] Qui il riferimento al mito non è poi così velato. Si leggano *Met.* I, 154-155 (per i fulmini del Padre) e *Theog.* 141 (per le frecce di Zeus). Cfr. pure le «folgori di Giove» (*Rim.* 22, 107).

Quella collegialità, di cui abbiamo detto, scompare del tutto nelle stanze finali del secondo canto dell'*Angeleida*, nelle quali è palpabile una netta distinzione tra capo e subalterni, solo in origine armoniosamente accordati alla volontà di portare a compimento il loro folle disegno. In apertura e in chiusura dell'intera suasoria si riconosce difatti la forte presenza di una voce in prima persona (quella del protagonista) dietro alle formule «in me sol» o «io per me», mentre nella parte mediana l'io si rivolge direttamente agli impauriti angeli con il possessivo o il pronome di seconda persona plurale (a titolo esemplificativo menzioniamo «chi *vi* preme?»; «in *voi* sceme»; «*vostra* contesa»).[249]

Tale meccanismo non pare stupire, perché si ascrive pienamente al pensiero del semiologo russo Lotman, a cui si appella spesso Ezio Raimondi (come noto) in un suo celebre volume, «cioè all'ipotesi di uno *spazio epico polarizzato* dall'opposizione semantica fondamentale "proprio-estraneo"»[250]. In quest'ottica si aggrega l'antitesi complementare *io-voi* che permette, da un lato, di intensificare l'efficacia del dettato valvasoniano e, dall'altro, di capire la forza dei ripetuti stimoli di incoraggiamento da parte del Superbo ai suoi accoliti. Nel poema erasmiano si crea di conseguenza una sorta di celebrazione del titanismo di Lucifero – atteggiamento di colui che, malgrado l'evidenza dell'incalzante pericolo di sconfitta, non si abbatte e si difende strenuamente per portare fino in fondo la propria lotta –, anticipando così «l'eroismo germanico [*che*] spiega pienamente il potere irresistibile di Lucifero nella letteratura anglosassone e in Milton»[251]. Pertanto, in sintonia con tale prospettiva, il friulano offre con il suo esempio un primo esperimento, nel contesto – per usare un'etichetta – dell'epica post-tassiana, volto a esaltare l'eroe superbo e a isolarlo.

Si manifesta in modo ancora più evidente il cambiamento di prospettiva nell'*Angeleida*, se ci rapportiamo al *Caso di Lucifero*, un'opera che, per quanto vicina temporalmente a quella del valvasonese, presenta soluzioni assai diverse e poco articolate. Occorre fin da subito tener presente che nell'economia del breve poema di Agnifilo non è possibile trovare un'approfondita narrazione del concilio infernale (specialmente un ampio discorso del Serafino), cosa invece del tutto ragionevole – come abbiamo visto – nell'opera di Alfano, il quale, per sviluppare nel dettaglio lo scontro angelico, introduce – preparandolo in tal senso – un'appropriata convocazione dei ribelli per il tramite della voce del loro capo.

---

[249] Si noti inoltre il passaggio da un annunciato premio collettivo (II, 35) a uno individuale (*supra* «a chi di voi più audace», II, 108, 3).

[250] E. Raimondi, *Poesia come retorica*, cit, p. 127.

[251] J. B. Russell, *Il diavolo nel Medioevo*, traduzione di F. Cezzi, Roma-Bari, Laterza, 1987, p. 99.

Dell'intero ragionamento luciferino (ott. 18-25) proposto dal poeta aquilano, su cui abbiamo già speso alcune parole, trascriviamo i versi:

> Che prò mi sarà mai, disse il fellone,
> aver maggior de gli altri e gloria e luce,
> se (quel che bram'io sì) l'alto Aquilone
> *non* reggo, e *non* son pare al sommo Duce?
> (*CaL* 18, 1-4)
>
> Tal saper ei mi diè, potenza tale,
> che potrò *contra lui* ben mover l'armi,
> *né* traditor sarò, *né* farò male
> a usar quel ch'ei per sé pervenne a darmi.
> [...]
> sì vile *non* son'io già *né* si matto
> (*CaL* 19, 1-4; 20, 2)
>
> Oso tropp'alto, e troppo in su cospiro,
> n'è che di tal pensier'io *non* mi avveda,
> grand'è il desir, ma *non* malvagio [...]
> (*CaL* 21, 1-3)

Si tratta di frammenti, come è agevole constatare, dai quali trapelano sicurezza e convinzione per un piano già ben misurato ma troppo ardito: un'accurata retorica giocata sulla negazione (in forma di *non* e *né*) ha la funzione di autoconvincere il personaggio delle sue azioni giuste e legittime. La bramosia – la *hybris* – acceca l'angelo a tal punto da non avvedersi di cadere in errore;[252] egli inoltre è convinto di non opporre alcuna resistenza alla volontà di Dio, anzi si giustifica, infondendo da sé il coraggio necessario, per quello che si appresta a iniziare.

> *Né* veggio modo alcun, *né* veggio come
> mi si estingua la gloria, e toglia il nome.
>
> Corpo già *non* son'io, qual sotto il cielo
> si mira questo, e quel venire a fine:
> foco *non* fia per me, *non* sarà gelo,
> perché parti ho impassibili e divine.
> Discinto son d'ogni corporeo velo 5
> ch'altrui languido il renda, onde decline
> e se spirto son'io dal morir sciolto,
> come in pena potrò restare involto?
> (*CaL* 21, 7-8 e 22)

[252] A tal proposito menzioniamo la ripetizione di «né veggio», presente nella medesima stanza (*CaL* 21, 7). Qualcosa di simile si legge nei versi dell'Alfano: «Il misero, a la sua vedendo in Cielo / ch'angelica beltate non pareggia, / fu vinto dal desio ch'io dissi e *un velo* / *li tese agli occhi* […]» (*BC* III, 7, 1-4).

Secondo la sua argomentazione, Lucifero risulta immune dalle sofferenze delle pene infernali, in quanto essere privo di «ogni corporeo velo»: uno spirito dunque composto unicamente di «parti [...] impassibili e divine». In questo modo egli, confortato dalle sue stesse parole, si apparecchia allo scontro (ott. 26 e sgg.).

Benché i versi riassumano parte delle già note coordinate dell'atto di *aversio*, evocate nel corso del presente capitolo, essi tornano utili per mostrare come nel quadro delle descrizioni letterarie del concilio infernale Agnifilo si inserisca come *unicum*. L'intervento del Ribelle, *de facto* un monologo in quanto non è indirizzato a un preciso pubblico, serve unicamente a far conoscere gli intenti di ribellione. Ad esso inoltre non segue un'adeguata adunanza e uno sperato incitamento delle schiere, ma soltanto una reticenza che sintetizza raduno ed esortazione nel verso «disse, e apparecchiar fe' grosse schiere»[253]. Ad esso si accoda poi un breve intramezzo del narratore sull'inutile proposito di muovere guerra a Dio e che riprende, sottolineando ulteriormente la condizione di illuso ribelle, l'aggettivo *misero* delle ottave iniziali dell'opera (cfr. nuovamente il verso 7 della quinta stanza):

> et ebbe in tal pensiero alti seguaci,
> par che 'l misero creda, e par che spere
> del immenso Motor turbar le paci.
> (*CaL* 26, 2-4)

Così viene aggirato il tema del concilio infernale: esso quindi non viene presentato come ci si aspetterebbe, visto l'esemplare precedente tassiano, al poeta del *Caso di Lucifero* inevitabilmente noto.

Non sfugge, a chi voglia studiare nei suoi vari elementi e nelle sue varie declinazioni l'episodio del concilio infernale, il quarto canto della *Liberata*.[254]

Al di là della puntuale rappresentazione di Plutone, il canto tassiano offre un lungo e persuasivo discorso del personaggio (stt. 9-17) "esalato" dalla «fera bocca»[255], la quale ricorda la cavità di un vulcano (l'Etna) che emette fumi di zolfo e fiamme, nonché fetore (8, 1-4). Il terrore che incute il mastodonte è altresì colto dal generalizzato silenzio che, poco prima dell'inizio del suo intervento, regna negli Abissi: «Cerbero i latrati / ripresse, e l'Idra si fe' muta al suono; / restò Cocito, e ne tremàr gli abissi»[256].

---

[253] *CaL* 26, 1.

[254] Per un'analisi del canto IV rimandiamo alla proposta di R. Bragantini, in *Lettura della «Gerusalemme liberata»*, a cura di F. Tomasi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, pp. 77-95 e, per una lettura originale, cfr. L. Carpané, *Donne e demoni: per una lettura del "concilio infernale" tassiano tra la biblica Giuditta e Gregorio Magno*, in «Studi tassiani», LVI-LVIII, 2008-2010, pp. 181-203.

[255] *GL* IV, 8, 3.

[256] *GL* IV, 8, 5-7.

Degno di una breve parentesi è l'*incipit* del ragionamento di Plutone, perché quello tassiano ricalca quello del Vida e quello, a rovescio, del Sannazaro. Il poeta del *De partu* fa parlare Dio Padre, il quale riunisce in concilio gli angeli, rivolgendosi loro con «Aetherei proceres»[257]. Tale *concilium deorum*, che risente peraltro di grandi autori classici – Omero e Virgilio ma pure Claudiano –, raccorda, come opportunamente sottolinea Baldassarri,

> passato e presente, la vittoria divina e angelica su Lucifero con la nuova vittoria nel nome dell'uomo […], prelude direttamente alla retorica dei concilii infernali della *Christias* del Vida e della stessa *Gerusalemme*.[258]

Passando alla *Christias*, si ha un ribaltamento in chiave infernale dell'episodio sannazariano: il Vida scrive «Tartarei proceres» mentre il Tasso «Tartarei numi» (vedi *infra*). Nei due ultimi poemi trova dunque accoglienza la componente diabolica – a differenza di quella scelta dal napoletano (da considerarsi piuttosto cristocentrica) –, e il protagonista non è più Dio ma il Satana-Plutone.[259]

Stante il debito del Tasso col Vida, mettiamo a confronto le due versioni dell'apertura dell'orazione di Lucifero-Plutone, per capire come il poeta della *Liberata* riprenda tale episodio.

«Tartarei proceres, coelo gens orta sereno,
quos olim huc superi mecum inclementia regis
aethere deiectos flagranti fulmine adegit,
dum *regno cauet ac sceptris* multa *inuidus* ille
permetuit refugitque parem. Quae praelia toto
egerimus coelo, quibus olim denique utrimque
sit certatum odiis, *notum et meminisse necesse est*.
Ille astris potitur parte et plus occupat aequa
aetheris ac poenas inimica e gente recepit
crudeles. Pro sideribus, pro luce serena
nobis senta situ loca, sole carentia tecta
reddidit ac tenebris iussit torquere sub imis
immites animas hominum, illaetabile regnum.
(*Christ.* I, 167-179)[260]

«Tartarei numi, di seder più degni
là sovra il sole, ond'è l'origin vostra,
che meco già da i più felici regni
spinse il *gran caso* in questa orribil chiostra,
gli antichi altrui sospetti e i feri sdegni
noti son troppo, e *l'alta impresa nostra*;
or Colui regge a suo voler le stelle,
e noi siam *giudicate alme rubelle*.

Ed in vece del dì sereno e puro,
de l'aureo sol, de gli stellati giri,
n'ha qui rinchiusi in questo abisso oscuro,
né vuol ch'al *primo onor* per noi s'aspiri;
(*GL* IV, 9 e 10, 1-4)

---

[257] *DPV* III, 34.

[258] G. Baldassarri, *«Il modo e lo ordine di poema». Il Sannazaro, i «romanzi», la* Liberata, in *Cultura meridionale e letteratura italiana. I modelli narrativi dell'età moderna. Atti dell'XI Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di lingua e letteratura italiana*, (Napoli-Castel dell'Ovo, 14-18 aprile 1982, Salerno-Lancusi 16 aprile 1982), a cura di P. Giannantonio, Napoli, Loffredo, 1985, pp. 107-117, a p. 111.

[259] Assistiamo quindi a un passaggio dal *concilium deorum*, tipico dell'epica classica, a uno *horrendum*. Per la teorizzazione tassiana sul "meraviglioso cristiano" di matrice diabolica, si veda il sempre fondamentale *"Inferno" e "cielo". Tipologia e funzione del "meraviglioso" nella "Liberata"*, a cura di G. Baldassarri, Roma, Bulzoni, 1977.

[260] Per il prosieguo del discorso di Satana, si leggano i restanti versi 180-223.

Quel che emerge dai pochi versi proferiti dall'«infelix monstrum»[261] vidiano è l'evidente dicotomia *luce-ombra* (per esempio: «coelo gens orta sereno», «sideribus», «luce serena» *vs* «sole carentia tecta», «tenebris»), vero *Leitmotiv* della *Christias*, riconducibile a quello spazio epico polarizzato, di cui abbiamo detto più sopra e di cui si serve sapientemente pure il Tasso (vedi più oltre). Il re delle tenebre proietta la responsabilità dell'esito negativo dello scontro (con la consecutiva perdita del regno e dello scettro) su Dio, invidioso del suo rivale (vv. 170-171). Per quanto nota sia tale sconfitta, è necessario ricordarla (v. 173) affinché non si dimentichi che la vittoria è avvenuta a seguito di un'ingiustizia, in quanto prodotta dallo squilibrio tra le due forze opposte prese in causa nel conflitto (v. 174 sgg.). Non si tratterebbe inoltre, agli occhi di Lucifero, di un risultato indiscusso.

È agevole constatare come il Tasso ben si raccordi alla struttura del suo predecessore: abile è la retorica del Demone che si concentra sulla coppia antonimica *là-qui*. Le due ottave infatti si articolano sul continuo dialogo tra *alto-basso*, *cielo-abisso*; e allora troviamo quegli elementi che rinviano alla dimora celeste, sempre luminosa, come «*là* sovra il sole, ond'è l'origin vostra» e «dì sereno e puro, / de l'aureo sol, de gli stellati giri», oppure quelli che invece si riferiscono agli oscuri inferi: «questa orribil chiostra» o «*qui* rinchiusi in questo abisso oscuro». Tale opposizione contribuisce ulteriormente a evidenziare la trasformazione di Plutone a causa della disfatta «contra il celeste impero», ovverosia l'antica sconfitta a cui il vinto fa cenno poco più oltre nel suo ragionamento.

Ah! non fia ver, ché non sono anco estinti
gli spirti in voi di quel valor primiero,
quando di ferro e d'alte fiamme cinti
pugnammo già contra il celeste impero.
Fummo, io no 'l nego, in quel conflitto vinti, 5
pur non mancò virtute al gran pensiero.[262]
Diede che che si fosse a lui vittoria:
rimase a noi d'invitto ardir la gloria.
(*GL* IV, 15)

A seguito della guerra contro l'impero celeste (come ci è ampiamente noto), Lucifero precipita negli inferi e perde la sua supremazia. La caduta segna dunque irreversibilmente il suo stato che ora, soltanto a rievocarlo, gli fa rimpiangere quel «primo onor» (*supra*). La nostalgia per quella gloria, guadagnata in seguito dal Figlio di Dio, è evidente nell'esclamazione – debitrice di *Inf.* I, 4 – «ahi quanto a ricordarlo è duro! / Quest'è quel

[261] *Christ.* I, 122.
[262] Cfr. *Met.* IX, 5-7.

che più inaspra i miei martìri»[263], e viene poco più oltre ribadita con due consecutive interrogative «Ma che rinovo i miei dolor parlando? / Chi non ha già l'ingiurie nostre intese?»[264]. Seppur vinto e addolorato, ma mai insoddisfatto e infelice come nel racconto della *Christias*, Plutone non si lascia abbattere e incita – aiutandosi con una lunga serie di domande retoriche (ott. 12-14) – i compagni a tornare all'attacco: è tempo ormai di ostacolare le azioni dei nemici (i Cristiani), utilizzando anche forza e inganno (ott. 16-17), e di lasciarsi alle spalle le antiche offese per pensare soltanto a quelle presenti (vd. 12, 5-6). Evidente in quest'ultima stanza è l'apertura della narrazione sulla contemporaneità delle crociate, missioni militari direttamente ispirate da Dio.

Egli non si pente affatto della ribellione e anzi giustifica l'impresa compiuta indicandola come "nobile" (cfr. «l'alta impresa nostra»), segno di «valor», in quanto «non mancò virtute al gran pensiero». È stato piuttosto il caso (e non la divina vendetta come in Vida) ad averli portati alla sconfitta: i demoni sono unicamente colpevoli di aver perso una guerra e per questo «giudicate alme rubelle», e ad essi non è rimasta che la gloria per il coraggio dimostrato in battaglia (cfr. 15, 7-8).

Il discorso del gran retore è così convincente che i rivoltosi subito vanno «a portar guerra / a i gran regni del mar e de la terra»[265] «e 'ncominciaro a fabricar inganni / diversi e novi, e ad usar lor arti»[266], al fine di impedire che la missione salvifica dei Crociati, volta a convertire tutta la popolazione al cristianesimo, giunga a compimento.

Memori delle considerazioni sull'orrendo concilio dei diavoli e, in particolare, sull'orazione di Satana a «l'alme a Dio rubelle»[267], possiamo finalmente soffermarci su alcuni versi del terzo ragionamento del Lucifero valvasoniano (III, 9-16).

Dopo aver raccolto i compagni ormai vinti attorno al Superbo, il Valvasone scrive:

- *Perduto abbiamo*, o già celesti genti,
nobili e belle, *or* basso vulgo oscuro;
perduto abbiam le vaghe stelle ardenti
che nostra patria da principio furo;
ora qui ci convien non esser lenti 5
a fondar novo regno, ampio e securo;
perdemmo il Ciel, faccia *or* lo sdegno nostro,
tremendo a par del Ciel, l'infernal chiostro.

Di poter racquistar l'alte contrade
ove nascemmo ogni speranza è frale;

[263] *GL* IV, 10, 5-6.
[264] *GL* IV, 12, 1-2.
[265] *GL* IV, 18, 7-8.
[266] *GL* IV, 19, 3-4.
[267] *GL* IV, 18, 1.

che se 'l varco a l'in giù lubrico *cade*,
mille intoppi ha tra via sempre chi *sale*;
ma ben trar queste basse in degnitade 5
intender deve il nostro studio e 'l vale:
riceve onor *da le persone il loco*,
ma ne dà *il loco a le persone* poco.
(*Ang.* III, 9-10)

Filtrata attraverso la mediazione tassiana delle ottave 9, 10 e 15 appena riportate, la *conclusio* del parlante concentra, riassumendole, le vicende passate e presenti con la triplice successione *verbo* (al passato prossimo o remoto: *perduto abbiamo/perduto abbiam/perdemmo*) […] + *or/ora* […]. È inoltre bene puntualizzare che «perduto abbiamo» echeggia la memoria di «tentato abbiamo»[268], una formula quest'ultima che, all'altezza del primo discorso di Lucifero, preannunciava – quasi profeticamente – l'esito dello scontro. Sempre in tale contesto, l'impiego del passato remoto ricorda i versi di Torquato «*pugnammo* già contra il celeste impero. / *Fummo*, io no 'l nego, in quel conflitto vinti»[269].

A tale espediente retorico-sintattico (l'unione di anafora e isocolo, benché in relazione a quest'ultimo non possiamo parlare di una perfetta equivalenza della struttura delle frasi) vanno aggiunte le opposizioni semantiche *alto-basso* (*cielo-chiostro*), *salita-caduta*. Bastino solo gli esempi: «celesti genti, / nobili e belle» *vs* «basso vulgo oscuro»; «stelle ardenti» / «alte contrade» *vs* «infernal chiostro»[270]; «che se 'l varco a l'in giù lubrico *cade*, / mille intoppi ha tra via sempre chi *sale*». Ritroviamo, pertanto, gran parte delle coppie antonimiche alla base del dettato della *Gerusalemme liberata*, e che avevamo anticipato fin dalle riflessioni sui versi di apertura dell'*Angeleida*.

Seppur nella sconfitta, Lucifero ripone tutto ciò che è in suo possesso – potere, balia, onore, nonché la sua persona medesima – nei vinti.

Ogni mia potestate, *ogni* balia,
ogni onor che qua giù serbo e fruisco,
in vostra man ripongo e de la mia
persona in voi la guardia statuisco;
caddi, ma pur, de la *caduta* ria 5
ancor per voi sperar vendetta ardisco;
ho da voi questo *scettro* e vostro dono
è tutto quel *ch'io posso* e quel *ch'io sono*.
(*Ang.* III, 14)

---

[268] *Ang.* II, 43, 1.
[269] *GL* IV, 15, 4-5.
[270] L'occorrenza ricorda l'«orribil chiostra» di *GL* IV, 9, 4.

Ricorrendo nuovamente a figure retoriche di ripetizione (si noti soprattutto, ai vv. 1-2, il *tricolon* introdotto con *ogni*), la voce autoriale torna a intessere il discorso sul valore collettivo dell'impresa che si sta avviando alla conclusione: ora che il tentativo di impossessarsi dei Cieli è sfumato, non resta che – per dirla con Agnifilo – apparecchiar la dimora infernale, ancora spoglia di anime.[271]

Tale constatazione è tanto più rilevante se solo ci riportiamo alle sottostanti parole:

> *statemi attorno*, e dentro a questi tetti
> *fatemi* strana e formidabil corte;
> *siatemi* mezzi ed istromenti eletti 5
> (*Ang.* III, 12, 3-5)

Oltre a farsi partecipe del comune fallimento, il protagonista cerca conforto negli altri (in una parte dei vinti ben precisata, le «pallide ombre»[272]): abbiamo così, se ci richiamiamo alla seconda suasoria nella quale è presente una manifesta e dinamica articolazione del discorso (per esempio con il verbo *ite*), un ritorno alla staticità messa in evidenza – pure sintatticamente, a inizio verso – con *statemi, fatemi* e *siatemi*.

Inoltre, a differenza, per esempio, di Folengo e Alfano che segnalano la volontà di Lucifero di vendicarsi, con «del ciel vendetta» e «per esseguir l'imposta a lui vendetta»[273], il Valvasone specifica che «ancor per voi sperar vendetta ardisco». Malgrado quindi il futuro re degli inferi sia caduto, e la colpevolezza viene accentuata dal poliptoto *caddi/caduta* (*ria*; III, 14, 5), egli nutre la speranza di poter essere accompagnato nell'intento di fare vendetta e ammette umilmente che il potere in suo possesso (lo scettro, diventato poi *ruginoso*, vd. III, 17, 2) è il frutto del buon operato dei suoi compagni, nientemeno «vostro dono / è tutto quel ch'io posso e quel ch'io sono». Per parte sua, il capo dei malvagi rassicura le sue genti con le parole «e non si tema poi ch'assai non monte / il vostro nome, ch'or sì basso è posto»[274]: anche nel nuovo regno e a breve, dunque, la fama potrà salire agli onori.

---

[271] Similmente nell'opera del valvasonese: «già di mille vittorie e mille spoglie / vi veggo ornar queste mie nude soglie» (*Ang.* III, 15, 7-8), dove «nude soglie» rinvia proprio a un Inferno ancora vuoto, privo cioè di umanità.

[272] *Ang.* III, 12, 1, ovvero le Erinni. Cfr. pure «pallentia Manes» (*DRP* I, 41).

[273] Rispettivamente in *Uman.* X, 61, 5 e *BC* III, 68, 3.

[274] *Ang.* III, 15, 5-6.

2.5 Le creature angeliche: tratti (in)umani e ferini[275]

La sorte che ha toccato Lucifero, quella degradante trasformazione di cui si è detto nel capitolo precedente, che lo ha visto perdere lo stato di splendore e di bellezza così perfetti, è parimente riservata ad altre figure angeliche.[276]

In alcune stanze prima della *descriptio* luciferina e nel contesto dell'incombente inizio della battaglia celeste, il Valvasone espone un lungo ed eterogeneo catalogo delle innumerevoli alterazioni fisiche a cui sono sottoposti i seguaci del Ribelle (II, 7-16), introducendolo con i sottostanti versi.

> Puro candor di matutin sereno,
> allor che l'alba al più temprato maggio
> amoroso piacer versa dal seno,
> *non cominciò mai* dì con sì bel raggio
> ch'a lo *splendor*, al *candido* ch'avieno 5
> gli angeli in sé, potesse *far paraggio*,
> allor ch'usciti da l'eccelsa mano
> di Dio, *pargoleggiar* nel ciel sovrano.
>
> *Ma poi* che, troppo in se medesmi intenti,
> conobber mal la lor *bellezza altera*
> e non furo a sperar dubbiosi o lenti
> quel sommo onor che solo in Dio s'invera,
> tutte le membra lor già *sì lucenti* 5
> notte coperse spaventosa e nera,
> e *mani* e *piè* divini, ed *ale* e *volti*
> furon diversamente in bruti volti.
> (*Ang.* II, 7-8)

Rivelatrici del drastico cambiamento avvenuto poco dopo la creazione angelica (vd. «Ma *poi*»), le due stanze mostrano la sventura in cui sono caduti – oltre che Lucifero – gli altri angeli ribelli. Originati a perfezione e somiglianza di Dio e di una luminosità senza pari (vd. 6, 4-6), nonché troppo concentrati sulla propria bellezza, essi ne sono cattivi giudici (8, 1-2) e si scoprono presto imbruttiti («in bruti volti»), ovvero – per bocca di Alfano – «[…] le belle membra, i grati visi, / *in nove brutte forme* hanno cangiati,»[277] a causa del loro

---

[275] Cfr. G. Paparelli, *Feritas, Humanitas, Divinitas. L'essenza umanistica del Rinascimento*, Napoli, Guida, 1973, specialmente capp. IV-V; Feritas, humanitas *e* divinitas *come aspetti del vivere nel Rinascimento. Atti del XXII Convegno internazionale*, (Chianciano Terme-Pienza, 19-22 luglio 2010), a cura di L. Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 2012 (innanzitutto il contributo di G. Liboni, *Tra* ferinitas *e* humanitas*: per un'indagine sul concetto di vita animale nel Rinascimento*, pp. 369-378).

[276] Per un interessante saggio sulle creature angeliche, cfr. a L. Borsetto, *Messaggeri, custodi, guerrieri, o degli alati funzionari di Dio. Epifanie e figure dell'Angelo nella tradizione letteraria italiana e oltre*, in EAD., *Temi e figure del sacro nella letteratura italiana e oltre*, cit., pp. 33-57.

[277] *BC* III, 130, 3-4. È bene osservare che nella *Battaglia celeste* non è presente una puntuale descrizione della metamorfosi del Ribelle: soltanto nella penultima ottava dell'opera (la 130) si dà un succinto resoconto

temerario ardimento di superare «quel sommo onor che solo in Dio s'invera». Oppure, detto altrimenti,

> […] O Furie o mostri,
> oh che disegni, oh di che speme armati
> sorgon contra il fattore a pena nati! -
> (*Ang.* I, 32, 6-8)

Fatto dunque cattivo uso di quella bellezza divenuta poi sì *altera*, essi prendono forma e le membra perdono definitivamente di lucentezza: «così diventar fieri e mostruosi, / orrendissimi al mondo, informi, odiosi»[278].

È proprio in tale contesto che si rendono noti quei tratti esclusivi del mondo sensibile: gli angeli ormai prossimi allo scontro si degradano, non prima però di essersi infatti palesati grazie a mani, piedi e volti, in modo tale (come si dichiarava fin da *Ded.* § [17]) che essi, in quanto creature libere di un corpo grave (cfr. «ciò che spedito di corporeo velo»[279]), possano essere rappresentati.[280]

Tale trasformazione – notturna –, nuovamente all'insegna del cambiamento cromatico in direzione di tonalità scure (con le parole *notte, nero/a, adombra, tenebrosa*, ecc.), viene peraltro segnalata con il verso «notte coperse spaventosa e nera», anticipando così l'evento che si era annunciato verso la fine del primo canto con la stanza:

> Deh, non vedete omai *come s'adombra*
> *il ciel di notte tenebrosa, orrenda?*
> Non vedete di Dio la destra ingombra
> quanti omai di là sù folgori accenda?
> O pur del primo Caos la faccia e l'ombra 5
> di novo per lo mondo omai non scenda,
> se tanto ardir, se tanto orgoglio spira,
> che lo stesso fattor provochi ad ira?
> (*Ang.* I, 103)

e poi ancora, a inizio del canto successivo, con l'ossimoro «l'aversarie corna […] / spander caliginose un *splendor nero*»[281].

---

di tale cambiamento fisico, peraltro proprio in concomitanza della notizia della sconfitta dell'angelico conflitto.

[278] *BC* III, 130, 7-8.

[279] *Ang.* I, 128, 3. Ricordiamo l'intertestualità petrarchesca di *RVF* 264, 114 e quella ovidiana di *Met.* VI, 276.

[280] Si noti pure il verbo *pargoleggiar* (*supra*), che rinvia allo stadio fanciullesco (dunque già umano) degli angeli appena creati e che è ripreso, verosimilmente, dai versi danteschi: «Esce di mano a lui che la vagheggia / prima che sia, a guisa di fanciulla / che piangendo e ridendo *pargoleggia*» (*Purg.* XVI, 85-87). Cfr. ancora «il mondo ancor *fanciullo*» (*Ang.* I, 16, 1).

[281] *Ang.* II, 1, 2 e 4.

A latere di questi primi tratti del mondo sensibile, di origine però divina (vd. *supra* II, 8, 7), ne compaiono altri – nel corso appunto della degradante metamorfosi subita dai ribelli – di natura quasi esclusivamente ferina.

> Così veggiam sotto il ceruleo tetto
> del cavo ciel *l'oscure nebbie* sparse
> da l'umido Austro con diverso aspetto
> di mostri in *mille imagini* formarse:
> leon, tigri, cinghiali ad uman petto 5
> col dorso e con le groppe accommodarse;
> giganti stender gli omeri eminenti,
> e finir poi ne' piè torti serpenti.
> (*Ang.* II, 15)

Perennemente calato in un ambiente di «oscure nebbie»[282], il decadimento fisico delle diverse schiere degli infedeli si esprime allora con «mille imagini» e la varietà di forme animalesche: da «leon, tigri, cinghiali ad uman petto», uccelli notturni o mostri biformi a deformi abitatori pagani delle selve, dèi marini e mostri della mitologia classica, per citarne soltanto alcune.

Se ci accostiamo da vicino all'enumerazione delle mostruose fattezze delle creature celesti – peraltro ricca di riferimenti a realtà pagane –, possiamo confrontarci con:

> Nottole e gufi e simili altri augelli
> armano a mille i piè d'unghia crudele;
> e mille a guisa van di *vipistrelli*
> solcando l'aria con *alate vele*;
> mille hanno adunco il becco, e *i guardi felli* 5
> sembran da' volti lor fosche candele;
> corvi e mulacchie mille e mille grifi
> fanno una schiera di sembianti schifi.
> (*Ang.* II, 9)

A inaugurare il catalogo sono i mille e ripugnanti *augelli* («di sembianti schifi») – civette, gufi, corvi, grifoni e così via – che vanno a comporre la prima schiera ribelle. Armati «d'unghia crudele», gli animali d'aria adeguano la loro figurazione a quella del loro capo, soprattutto per i riferimenti (danteschi) ai *vipistrelli* e alle «alate vele», che ci riconducono direttamente a taluni e già studiati frammenti del poema (II, 32, 2 e 8; II, 109, 4). Si noti inoltre la menzione del crudele e fosco sguardo degli uccelli («i guardi felli») che rammenta gli «occhi orribil ira»[283] di Lucifero. L'aggettivo *fello* o, rispettivamente, il sostantivo *fellon*

---

[282] Si veda la quasi identica e precedente occorrenza: «nebbie oscure» (*Ang.* I, 43, 5).
[283] *Ang.* II, 31, 3.

connotano pure il Ribelle e il suo schieramento in più luoghi dell'*Angeleida*. Leggiamo, ad esempio, «quel fellon»[284] e «la battaglia fella»[285] oppure

> Ma l'arme *strane* e lo *spettacol fello* 5
> chi verrà mai che degnamente conte,
> e i novi mostri e le *diverse forme*
> che vestiron quel dì l'inique *torme*?
> (*Ang.* II, 5, 5-8)

A venir qui preannunciato è l'orribile spettacolo («spettacol fello») prossimo all'avvio: i singolari (vd. *strane* e *novi*) e ripugnanti mostri si "vestono" di forme assai variate («si trasformò ciascuno in quel momento»[286]) e ben dissimili da quelle delle altre e «beate genti»[287] – aggraziate e luminose – che affiancano l'arcangelo Michele. Questo annuncio ricalca alcuni versi della *Liberata*.

> Tosto gli dèi d'Abisso in *varie torme*
> concorron d'ogn'intorno a l'alte porte.
> Oh come *strane*, oh come *orribil forme*!
> Quant'è ne gli occhi lor terrore e morte!
> Stampano alcuni il suol di ferine *orme*, 5
> e 'n fronte umana han chiome d'angui attorte,[288]
> e lor s'aggira dietro immensa coda
> che quasi sferza si ripiega e snoda.
> (*GL* IV, 4)

Orripilanti e ferine figure, in quanto confuso *collage* di forme diverse in un unico corpo, sfilano in varie folle davanti agli occhi del lettore tassiano – alcune delle quali accomunate dai capelli serpentini su volto umano e dalla lunghissima coda –, incutendo un così gran terrore da produrre (in bocca all'io poetico) la doppia esclamazione di stupore «*Oh* come strane, *oh* come orribil forme!»

Varietà stranezza orribilità sono le parole chiave che il Valvasone prende a prestito dal Tasso, senza contare la rima *forme* : *torme* che viene riproposta, seppur invertendo i termini. Tale modello è assai più convincente, se solo ci accostiamo al verso del *Cataneo* (pronunciato dal Forestiero Napolitano) «tanta *varietà* di mostri, e con sì *diverse forme*»[289].

---

[284] *Ang.* I, 122, 1 e «questo fellon» in I, 129, 4.
[285] *Ang.* II, 91, 5.
[286] *Ang.* II, 16, 2.
[287] *Ang.* I, 82, 3. In contrapposizione a «variano l'arme de l'*orribil genti*» (*Ang.* II, 19, 6).
[288] Erano già del Vida le creature con capelli di serpenti: «Omnibus intorti pendent pro crinibus angues» (*Christ.* I, 152).
[289] *Il Cataneo o vero de gli idoli*, in T. Tasso, *I dialoghi*, a cura di C. Guasti, Firenze, Le Monnier, 1901, pp. 197-232, a p. 226. Per la questione della varietà, cfr. pure *Ang.* II, 18, 1-5 e III, 5, 6-8.

Messa in risalto dall'epanalessi *altri*, già dell'Ariosto di *OF* XXXIV, 85,[290] la varietà si esplicita pure attraverso le differenti dimore degli animali, reali e irreali:

> *altri* in fiume, *altri* in monte, *altri* in foresta 5
> alberga, ed *altri* tra il marino armento;
> gran parte in aria, […]
> (*Ang.* II, 16, 5-7)

Alquanto eloquente dell'uso dell'occorrenza *fello* è ancora la sottostante stanza.

> Rideva il mondo ancor fanciullo e bello
> crescendo tra le man del sommo Padre,
> *nulla era in lui* di *spaventoso o fello*,
> ma tutte l'opre sue belle e leggiadre;
> *né nuvolo* temea, ch'al sol ribello 5
> avesse a far di giorno *ombrose od adre*
> l'ore, *né* 'l guardo de le stelle ardenti
> toglier di notte a' *torbidi* elementi.
> (*Ang.* I, 16)

Al di là della presenza dell'aggettivo al verso 3, significativa è piuttosto l'esposizione dello stato di concordia e di armonia del creato prima della ribellione di Lucifero, la quale – come abbiamo notato – avvia l'enumerazione della moltitudine di animali che vanno a caratterizzare le schiere ribelli. In apertura del poema, però, il funesto presagio del sovvertimento di tale pace, bellezza e ordine non era ancora stato formulato. Si badi comunque che lo scenario all'insegna delle tinte scure è introdotto, seppur per mezzo di negazioni («nulla era…», «né… né…»), con le endiadi «spaventoso o fello», «ombrose od adre», oppure con le parole *nuvolo* e *torbidi*, le quali si insinuano nel discorso come chiaro preludio della tenebra che si sta per versare sull'intero universo.

La seconda schiera è composta da due sottocategorie: quella delle divinità pagane che abitano i boschi e le campagne e quella dei mostri marini.

> Ne fanno un'altra i *Satiri* e i *Silvani*,
> e i *Fauni* che natura hanno *biforme*;
> i volti hanno e le braccia e i busti umani,
> e i passi e i piè fanno di capra l'*orme*;
> sono i mostri del mar ancor più strani: 5
> *Glauci* e *Tritoni* uniti in grosse *torme*;
> la barba e 'l crin sono alga, e 'l petto e 'l tergo

[290] L'impiego del medesimo modulo si inserisce nel contesto dell'episodio ariostesco del viaggio di Astolfo sulla luna, precisamente nel momento in cui si offre una enumerazione delle varie pazzie umane. È l'insistente ripetizione di *altri* (soprattutto in forma di anafora) a sottolineare la perdita del senno, così generalizzata che pare non risparmiare uomo. Cfr. inoltre in Orazio, *Satira* II, III.

armano conche di scaglioso usbergo.

Vecchi marini e smisurati *ceti*,
orche e pistri e *balene* e nomi mille,
che nel fondo del mar stanno secreti
(*Ang.* II, 10 e 11, 1-3)

Tra i seguaci di Satana si ricordano figure mitologiche – Fauni, Silvani e Satiri –, accomunati tutti dalla medesima «natura […] biforme», in quanto esseri composti da una parte superiore a sembianza umana e da una inferiore caprina.

Ampio spazio è riservato alla seconda categoria, quella de «i mostri del mar» che sono «ancor più strani».[291] Nell'elenco compaiono, accanto ad anonime creature marine maschili e femminili, quali cetacei, orche, balene, sirene e ninfe (vd. 11, 5), pure i discendenti degli dèi Glauco (i Glauci) e Tritone (i Tritoni).[292] Anche queste due ultime tipologie di esseri – citate in *Cacc.* II, 136, 6 – possiedono una natura biforme: la parte terminale del corpo è di pesce e va a unirsi a una superiore di uomo. Si badi, però, che in 10, 4 e 6 la – già nota – rima tassiana *torme* : *orme* di *GL* IV, 4, 1 e 5, sottolinea verosimilmente la presenza delle orme dei primi mostri – terrene e ferine come quelle di *GL* IV, 4, 5 –, di cui sono del tutto privi i secondi. Non va inoltre dimenticato che lo stesso diavolo – sin dall'età medievale – è strettamente associato alla capra: la presenza quindi de «l'orme» di quest'ultimo animale accresce la similarità tra Lucifero e la sua schiera.

L'uso del plurale, per designare esseri infernali la cui provenienza si rifà a note personalità mitologiche, è ampiamente presente nel prosieguo del catalogo, il quale si infittisce di animali leggendari e di giganti.

Cerberi mille, più che pece neri,
mandano in aria tre latrati a un tratto;
più son le *Sille*, che ringhiosi e fieri
volti di can de l'anguinaglie han fatto;
infiniti ancor quei che i linci alteri 5
e i crudi Licaoni han contrafatto;
altrettante *Chimere* e *Minotauri,*
un essercito fan soli i *Centauri*.

Otti, Efialti, Enceladi e *Tifei*
con tutto il petto escon de gli altri fora;
e con lor i *Gerioni* e gli *Antei*,
e i *Polifemi* sonsi armati ancora;
e tutti i mostri de gli antichi Dei 5
che deformi nel ciel feronsi allora,
Iside e *Anubi*, quali ora ne l'atra

[291] Per l'occorrenza *strane*, cfr. *GL* IV, 4, 3.
[292] Si vedano, ad esempio, *DRP* III, 12; *Met.* XV, 912.

valle infernal l'un mugge e l'altro latra.
(*Ang.* II, 13-14)

In posizione di particolare prominenza si trovano i numerosissimi e nerissimi Cerberi i quali emettono «tre latrati» (i «tre latrati orrendi»[293] dell'ultimo canto), analogamente all'omonimo tricefalo «cane infernale»[294] di *Inferno* IV che «con tre gole caninamente latra» oppure ancora «urlar li fa la pioggia come cani»[295]. L'immagine di tale mostruosa creatura ci riporta alla presentazione virgiliana: «Cerberus haec ingens latratu regna trifauci / personat, adverso recubans immanis in antro»[296]. Si badi inoltre alla peculiarità del Cerbero dantesco di possedere artigli, ovvero «[…] unghiate le mani; / graffia li spirti, ed iscoia ed isquatra»[297], che pertanto riecheggia quella dei menzionati animali alati valvasoniani da «i piè d'*unghia crudele*» (*supra* II, 9, 2).

Le fattezze canine (i «volti di can») contraddistinguono i *ringhiosi* Cerberi, ma pure la moltitudine delle Sille. Queste ultime compaiono ugualmente nell'elenco di creature raccolte attorno al Plutone tassiano (vd. *infra* IV, 5, 3) – un «*meeting* infernale»[298], per usare una moderna espressione di Raimondi –, e di cui non poco è debitore il poeta dell'*Angeleida* (cfr. ancora II, 5, 7 con *infra* IV, 5, 7),[299] come d'altronde quello del *Caso di Lucifero*.

Qui mille immonde *Arpie* vedresti e mille
Centauri e *Sfingi* e pallide *Gorgoni*,
molte e molte latrar voraci Scille,
e fischiar *Idre* e sibilar Pitoni,
e vomitar *Chimere* atre faville,
e *Polifemi* orrendi e *Gerioni*;
e in *novi mostri*, e non più intesi o visti,
diversi aspetti in un confusi e misti.
(*GL* IV, 5)

Varie *Chimere* e *Sfinge* e varii essempi
mostruosi di *cani* e di *cinghiali*
per ingluvie *vorace* atroci scempi
fan di lor stessi in quei luoghi infernali:
fastidiose *locustre* e *leon* empi
orsi, *Centauri*, *Arpie* micidiali,
belve non viste altrove, e non intese
han qui l'albergo, e fan nocenti offese.
(*CaL* 103)

Chimere e Centauri, ma ancora Arpie, Idre, Gorgoni e Sfingi (vd. *Ang.* II, 12, 1, 4 e 8) sono solo alcuni dei vari abitanti calati nello scenario infernale.[300] Per evidenziare la

---

[293] *Ang.* III, 11, 4.
[294] M. Rinaldi, *Canto VI. «L'ombre che adona la greve pioggia»: «per la dannosa colpa della gola»*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, vol. I/1 (*Inferno. Canti I-XVII*), a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 206-238, a p. 216.
[295] *Inf.* IV, 14 e 19.
[296] *Aen.* VI, 417-418. Si presti pure attenzione al verso ovidiano di *Met.* IX, 185.
[297] *Inf.* IV, 17-18. Cfr. «Le man d'artigli armate» per indicare le Arpie in *Aen.* III, 366.
[298] E. Raimondi, *Poesia come retorica*, cit., p. 100.
[299] «novi mostri» era già tessera intertestuale in *BC* III, 131, 2 e in *Goffredo* XVIII, 35, 2.
[300] Per la presenza di Scilla e Teti, delle Ninfe, ecc., cfr. *Cacc.* V, 171-172.

varietà[301] e la disumanità di tali creature, le voci autoriali utilizzano immagini visive – *vedresti* e *visti* in Tasso e *viste* in Agnifilo – nonché acustiche (rispettivamente *latrar, fischiar, sibilar, intesi* e *intese*). Uniti dal polisindeto o dall'anafora *e*, gli elenchi di verbi o di aggettivi – ad esempio nel primo *immonde, voraci, orrendi*, mentre nel secondo brano *atroci, fastidiose, empi* – concorrono ad aumentare la confusione e il rumore nell'Abisso. Essi sono inaugurati dal suono della tromba (in *GL* IV, 3, 2) oppure da una «vaga voce», facendo addentrare il lettore nell'ambiente di terrore in cui si svolgono, rispettivamente, il concilio infernale e il «celestial conflitto»[302].

A differenza degli altri due autori, l'aquilano inserisce tra il Parnaso delle creature mitologiche una fauna realistica e quasi selvatica – *cani*, *cinghiali*, *orsi*, ecc. –, che conferisce all'insieme del suo catalogo un tono dimesso e quotidiano, memore del contesto venatorio.

Come il corteo dell'*Angeleida* (o quello del *Caso di Lucifero*) ripropone quello della *Liberata*, quest'ultimo a sua volta, almeno per gli esseri coinvolti, riprende quello – qui di seguito trascritto in veste ridotta – della *Christias*.

> Gorgonas hi Sphingasque obscoeno corpore reddunt,
> Centaurosque Hydrasque illi igniuomasque Chimaeras.
> Centum alii Scyllas ac foedificas Harpyias, 145
> et quae multa homines *simulacra horrentia fingunt*.
> (*Christ.* I, 143-146)[303]

Al di là dell'indiscutibile recupero tassiano, è opportuno che ci attardiamo sulle ultime parole, *simulacra horrentia fingunt,* del luogo vidiano. Le creature elencate non sono altro che il frutto dell'umana fantasia ("*simulacra*") e il *concilium horrendum* (I, 134) è solo una delle *Schauerbilder*[304], che va a sommarsi alle tante altre immagini di spettacolo, così care al Vida, con l'intento di incrementare la materialità tipica della descrizione *fictionale* del luogo infernale. Una certa concretezza emerge altresì dalla volontà dello scrittore di accostare la componente umana a quella ferina, per evidenziare al contempo il contrasto tra mondo mostruoso (o semplicemente animale) e mondo umano. Particolarmente sintomatica è in tal senso l'espressione *bicorpora monstra*[305] impiegata per indicare alcuni biformi esseri

---

[301] Anche l'esercito di mostri che tenta di intimorire Carlo e Ubaldo di *GL* XV, 51, 3-4 è caratterizzato dalla varietà («di guerrieri animai, *vari* di voce, / *vari* di moto, *vari* di sembiante»).

[302] «Non rumor di tamburi o suon di trombe / dieron principio al *celestial conflitto*, / ma *vaga voce* […]. A quella voce, a quell'orribil grido / s'aprio l'inferno e ne tremò la terra» (*CaL* 58, 1-3 e 59, 1-2).

[303] Il catalogo delle creature vidiano è, a sua volta, elaborato dalla fonte virgiliana di *Aen.* VI, 285-289.

[304] M. H. Vida, *Christias*, a cura di E. von Contzen et al., Band 2, Trier, WVT, 2013, p. 23.

[305] *Christ.* I, 140.

infernali, metà uomini e metà serpenti, un'espressione, questa, che anticipa i *semiferi capitis*[306] (per rifarsi alla testa dai tratti ferini del diavolo) e che si ricollega al discorso, proposto in precedenza, sulla seconda e deforme schiera di *Ang.* II, 10.[307]

Sugellata dalla rima (quasi equivoca, e comunque ricca) *l'atra* : *latra*, la stanza 14 erasmiana (*supra*) presenta la schiera dei giganti e dei mostri della mitologia classica – «Otti, Efialti, Enceladi e Tifei […] i Gerioni e gli Antei / e i Polifemi […]», introducendola anche dal punto di vista acustico: la *ferinitas*, come in Vida e in Tasso, si esprime attraverso i versi più caratteristici degli animali. E allora il latrare e il righiare si sommano al muggire. Da Dante è piuttosto ripresa l'immagine dello smisurato busto («con tutto il petto escon de gli altri fora») dei giganti, ovvero «torreggiavan di mezza la persona» o ancora, nel caso specifico di Anteo, «sanza la testa, uscia fuor de la grotta»[308], che ricorda (come si è notato nel capitolo precedente) la regale postura dell'imponente e sdegnoso Farinata che «[…] s'ergea col petto e con la fronte / com'avesse l'inferno a gran dispitto»[309].

Ad affiancare tali figure, e in chiusura della medesima ottava, sono le divinità egizie di Iside e Anubi. È proprio a tale altezza che si concentra il messaggio dell'intero catalogo delle rivisitate creature infernali: la parabola de «i mostri de gli antichi Dei» è del tutto assimilabile a quella degli angeli ribelli che allo stesso modo si ritrovano in deformi creature. In pochi versi riescono quindi a convivere indissolubilmente, anche retoricamente per mezzo del chiasmo «ciel […] *allora* / *ora* […] valle infernal», mondo pagano e mondo cristiano, gli esseri pagani di *allora* e gli esseri cristiani di *ora*.[310]

I versi tassiani della quinta stanza, appena citati, con la doppia ripetizione di «qui mille […] e mille» e «molte e molte», ci permettono altresì di ribadire sia l'eterogeneità degli animaleschi aspetti metamorfosati a cui sono andati incontro i ribelli sia (specialmente) la presenza del numerale *mille* per designare la loro incalcolabile moltitudine, uno stereotipo retorico, questo, che compare più volte nella rassegna del valvasonese. Si va difatti, per esempio, dai «nomi mille» (di 11, 2) o, poco oltre, «mille poi Ninfe»[311] alle numerose

---

[306] *Christ.* IV, 615.

[307] Sulla natura biforme si legge, per i Centauri, in *Cacc.* II, 138, 1-4: «Quivi i Centauri, immansueta gente, / che due nature avean congiunte insieme, / mezzo uomo quel ch'in su cresce eminente, / mezzo destrier quel che la terra preme».

[308] *Inf.* XXXI, rispettivamente, 43 e 114.

[309] *Inf.* X, 35-36. Si noti inoltre la simile attitudine de «i linci alteri» di *Ang.* II, 13, 5.

[310] Tuttavia, osserva il Provasi, «mancano quelli che sarebbero opportuni, cioè i demoni della tradizione ebraica e cristiana», in P. Provasi, *L'*Angeleida *di Erasmo di Valvasone ed i poemi italiani sulla caduta di Lucifero*, cit., p. 32.

[311] *Ang.* II, 11, 5.

occorrenze presenti nella stanza 9, dedicata agli uccelli, in 13, 1 oppure agli *infiniti* di 13, 5.[312]

Il numero si eleva a tal punto da non poter essere espresso se non attraverso l'espediente topico dell'ineffabilità, esposto sotto forma di alcune interrogative, tra le quali:

> *Chi poria mai contar* quanti d'Arpie
> fa brutti da veder l'ingorda imago?
> O quelli che strisciavan per le vie
> con sembianti altri d'Idra, altri di Drago?
> (*Ang.* II, 12, 1-4)[313]

Il mutamento dei ribelli in mostruosi animali ha portato a una degradante e irreversibile trasformazione del loro splendido e luminoso corpo, del tutto evidente dalla lunga rassegna delle innumerevoli ed eterogenee orride creature. Tale *ferinitas* si manifesta fin dal primo canto dell'*Angeleida*, in cui l'*imago* degli immacolati è resa attraverso delle *domesticae comparationes*. Significative in tal senso sono alcune ottave iniziali dell'opera, nelle quali le creature celesti sono accostate a volatili.

Pochi istanti dopo la loro creazione e venuti a conoscenza del proposito di Lucifero di ribellarsi, i fedeli (*infra* «gli altri») – irati – rispondono al richiamo del loro capo, Michele (*infra* «ed un, ch'avea fra gli altri il primo vanto»), e si apprestano a radunarsi per cominciare la battaglia.

> Arse de *gli altri* allor subito foco
> d'ira nel cor, e di desir intenso
> di vendicar il commun Padre e 'l loco
> commune, e 'l commune anco onor offenso.
> Passa d'un coro in altro un mormor roco 5
> per tutti i cieli immantenente estenso,
> né v'è requie o riposo, ogniun già brama
> l'arme, e sol arme ogniun replica e chiama.
>
> *Ed un*, ch'avea fra gli altri il primo vanto
> di dar spirto al metallo, e saper l'arte
> d'accender le battaglie al fiero canto
> e raccoglier ad un le schiere sparte,
> a la rocca di Dio, ch'avanza tanto 5
> l'alto ciel quanto il ciel quest'umil parte,
> poggiando fé sentir l'aurea trombetta,
> che ne l'ultimo giorno anco s'aspetta.[314]
> (*Ang.* I, 33-34)

---

[312] È bene puntualizzare che il numerale viene pure impiegato per le schiere dei fedeli.
[313] Cfr. *Aen.* VI, 285-289 (per «variarum monstra ferarum») e 576-577; III, 227-228.
[314] Cfr. anche *Christ.* V, 513-518.

Persuasi di vendicare la loro dimora e l'Altissimo, essi sono pure unanimi nel voler muovere guerra alla schiera ribelle in nome dell'«onor offenso»[315]. Tale sorta di collegialità dei risoluti e pronti belligeranti è enfatizzata retoricamente nell'ottava 33 mediante la ripetizione dei termini *commun*, *commune* e *ugniun*, i quali sono inseriti in due chiasmi costruiti sulla formula aggettivo + nome e nome + aggettivo (rispettivamente *commun* Padre e 'l loco *commune*, e 'l *commune* […] onor; *ogniun* […] l'arme, e sol arme *ogniun*). La stanza successiva è intessante piuttosto per la presenza de «l'aurea trombetta», la quale ci porta direttamente al contesto sacro e precisamente a quello biblico. Benché il richiamo con il suono della tromba sia una consuetudine del raduno a concilio delle creature celesti (in quello *deorum* come in quello infernale), esso ricorda il segnale inviato verosimilmente all'esercito demoniaco per sterminare un terzo dell'umanità (il sesto di *Apoc* 9, 12-21) oppure ai sette angeli con le sette coppe ricolme dell'ira di Dio (il settimo di *Apoc* 11, 15-19; 15, 1-8).

Si sentì allora «un mormorante tuono» che investì il creato come l'intero mondo «e l'udir tutti e *tutti alzar le penne* / là onde il suon de la battaglia venne»[316]. L'uso del termine "penne" per indicare le ali degli angeli rinvia all'affine conformazione fisica tra questi e gli uccelli ed è, ancora una volta, riconducibile alla tradizione scritturale (peraltro pure ampiamente ripresa dall'iconografia rinascimentale) che vuole gli esseri celesti figurati con le ali ricoperte da un folto piumaggio.[317]

A dimostrazione della presenza delle creature alate nella Bibbia, è bene citare un passo dell'Antico Testamento in cui il profeta Isaia descrive i Serafini, i quali appartengono – secondo la sistematica classificazione in gerarchie indicata dallo pseudo-Dionigi nel suo *De coelesti hierarchia*[318] – al primo coro (quello più vicino a Dio). È anche per tale motivo che essi sono conosciuti per la loro natura di fuoco.[319]

> 2 Sopra di lui stavano dei serafini; ognuno aveva *sei ali*: con due si copriva la faccia, con due si copriva i piedi, e con due volava.
> (*Is* 6, 2)[320]

---

[315] L'espressione introduce l'elemento epico-cavalleresco.

[316] *Ang.* I, 35, rispettivamente 3 e 7-8.

[317] È opportuno precisare che gli angeli sono stati rappresentati con le ali soltanto a partire dalla tarda antichità (dal IV secolo), prima avevano prevalentemente sembianze umane ed erano apteri (e ciò impediva di distinguerli chiaramente dai tanti personaggi raffigurati nelle immagini sacre). Tale scelta, però, è segno di una volontà artistica consapevole e non è dettata dalla mancanza di attestazioni bibliche.

[318] Per la classificazione degli angeli, si consultino i capitoli VI-IX, in particolare il VII per i Serafini.

[319] Rammentiamo che il termine *Serafino* (dall'ebraico *sàraf* che significa "bruciare, ardere") rimanda direttamente alla tipica caratteristica di ardente di tale tipologia di angeli.

[320] «2 seraphin stabant super illud sex alæ uni et sex alæ alteri duabus velabant faciem ejus et duabus velabant pedes ejus et duabus volabant». Per il riferimento alle sei ali, cfr. pure *Apoc* 4, 8.

La visione del profeta di alcuni Serafini richiama un'altra categoria di figure angeliche – i Cherubini –, le cui fattezze sono espresse in alcuni brani di *Ezechiele*.[321] Per brevità riportiamo unicamente un saliente estratto.

> 5 Nel centro del fuoco appariva la forma di quattro esseri viventi; e questo era
> l'aspetto loro: avevano sembianza umana. 6 Ognuno d'essi aveva quattro facce, e
> ognuno quattro ali. 7 I loro piedi eran diritti, e la pianta de' loro piedi era come la
> pianta del piede d'un vitello; e sfavillavano come il rame terso. 8 Avevano delle mani
> d'uomo sotto le ali ai loro quattro lati; e tutti e quattro avevano le loro facce e le loro
> ali.
> (*Ez* 1, 5-8)[322]

A venir qui tratteggiata è una fisionomia alquanto singolare, ma assai vicina a quella degli angeli del valvasonese. Pure in *Ezechiele* i Cherubini sembrano degli animali immaginari – degli ibridi –, esseri cioè a metà strada tra la forma umana e quella ferina. O, come scrive il cardinale Federico Borromeo – figura assai influente nel dibattito sui nuovi canoni della pittura sacra nel periodo tridentino – per riferirsi a tutti gli spiriti celesti, sono «fantastiche figure, overo umane, ma mostruose»[323]. Tutti e quattro gli «esseri viventi», che insieme compongono il carro della visione del profeta, hanno difatti quattro ali cosparse di occhi, mani d'uomo, piedi di vitello e quattro facce, una umana e tre inumane.[324] Continuando la lettura del testo veterotestamentario, si scopre come i Cherubini abbiano in parte perso la loro natura "mostruosa", in quanto possiedono soltanto due facce, una umana e l'altra leonina (cfr. *Ez* 41, 18-19).[325]

---

[321] *Ez* 1, 4-25 e 10, 1-22. In ispecie per le ali, si vedano in *Ez* 10 i versetti 12 e 21. Per un approfondimento di tali passaggi, rimandiamo a M. Bussagli, *Storia degli angeli. Racconto di immagini e di idee*, Milano, Rusconi, 1991, p. 16 sgg.

[322] «5 et ex medio eorum similitudo quattuor animalium et hic aspectus eorum similitudo hominis in eis 6 et quattuor facies uni et quattuor pinnae uni 7 et pedes eorum pedes recti et planta pedis eorum quasi planta pedis vituli et scintillae quasi aspectus aeris candentis 8 et manus hominis sub pinnis eorum in quattuor partibus et facies et pinnas per quattuor partes habebant».

[323] F. Borromeo, *Della Pittura sacra, libri due*, cit., p. 50. Del medesimo autore si leggano le *Laudi divine* (1632) e, in particolar modo, il capitolo intitolato *Dell'angelica natura* (libro I, capo V). È bene aggiungere che egli subì l'influsso del cugino Carlo (forse più di lui, fu personaggio importante nel contesto del Concilio di Trento), il quale ebbe il compito di guidarlo nella carriera ecclesiastica nonché il merito di fargli conoscere Gabriele Paleotti, una delle figure maggiormente autorevoli della Controriforma. Di quest'ultimo, si veda soprattutto il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582).

[324] I quattro angeli formano infatti la struttura di base del carro di Dio e, a ognuno di essi, è associata una ruota. In questi quattro esseri si possono inoltre vedere i simboli degli evangelisti, diventati poi loro emblemi: l'uomo per Matteo, il leone per Marco, il toro per Luca e l'aquila per Giovanni.

[325] Nell'*Esodo* i Cherubini sono esseri simili agli angeli dell'immaginario popolare, in quanto non hanno sembianze animalesche, ma due ali e una sola faccia ciascuno: «18 E farai due cherubini d'oro; li farai lavorati al martello, alle due estremità del propiziatorio; 19 fa' un cherubino a una delle estremità, e un cherubino all'altra; farete che questi cherubini escano dal propiziatorio alle due estremità. 20 E i cherubini avranno le ali spiegate in alto, in modo da coprire il propiziatorio con le loro ali; avranno la faccia vòlta l'uno verso l'altro; le facce dei cherubini saranno volte verso il propiziatorio» [*18 duos quoque cherubin aureos et productiles facies ex utraque parte oraculi 19 cherub unus sit in latere uno et alter in altero 20 utrumque latus propitiatorii tegant*

Riprendendo le fila del discorso sul canto primo dell'*Angeleida*, rileviamo nuovamente (poco oltre la stanza 34) che gli angeli sono connotati positivamente e assimilati ad «augei felici»:

> […] si levar a volo,
> e per l'aria ancor fosca, *augei felici*, 5
> movendo l'*ale* in giro a stuolo a stuolo,
> si ricovrar veloci al patrio cielo,
> che fa di fin piropo a gli altri velo.
> (*Ang.* I, 42, 4-8)

Il loro veloce ritorno all'Empireo («al patrio cielo») al segno de «la tromba»[326] riecheggia quello descritto dal Folengo nell'*Umanità del Figliuolo di Dio* con i versi «finito ch'ebbe il fiammeggiante uccello, / per ritornarsi al Cielo aperse l'ale»[327]. Tale connotazione dell'angelo-uccello con *fiammeggiante* ricorda verosimilmente la natura ardente dei Serafini e colora la sede del Padre – espressa dal Valvasone al verso 8 – di un rosso acceso. Ricordiamo l'ulteriore occorrenza folenghiana «l'augel divino»[328], usata per designare l'arcangelo Gabriele e che si rifà a *Purg.* II, 38.

L'indicazione *augei* di quest'ultima ottava anticipa la comparsa (nella successiva) di un preciso e semplice tipo di uccelli, le colombe, le quali – particolarmente nel Testo Sacro (cfr. *Gen* 8, 8-11) – assurgono innanzitutto, come gli angeli, alla funzione di messaggeri (di pace).

> Quali colombe semplicette e pure,
> che co 'l largo seren del novo giorno,
> intente a ricercar varie pasture,
> lasciato avean l'amato lor soggiorno,
> se tinto poscia il ciel di nebbie oscure
> con fiero lampo e roco suon d'intorno
> minacci a' campi empie tempeste e danni,
> levansi frettolose alte su i vanni.
> (*Ang.* I, 43)

> Ac uelut in pastus celsa quae sede columbae
> exierant uarios, cum tempestate repente
> urgenti caeco misceri murmure coelum
> incipit et nigrae cinxerunt aethera nubes,
> continuo linquunt arua undique et ardua pennis
> tecta petunt celeresque cauis se turribus abdunt.
> (*Christ.* V, 528-533)

Prendendo a prestito l'*incipit* dantesco di *Inf.* V, 82, il Valvasone prosegue la stanza sull'esempio vidiano della *Christias*, come inequivocabilmente mostra l'accostamento dei due frammenti. Gli angeli si dirigono in direzione del richiamo della tromba sino alla sede

---

expandentes alas et operientes oraculum respiciantque se mutuo versis vultibus in propitiatorium quo operienda est arca] (*Ex* 25, 18-20). Nel corso della tradizione biblica l'iconografia di tali Arcangeli ha oscillato tra la forma presentata nell'*Esodo* (vd. peraltro *Ex* 37, 8-9) e quella, accolta con maggiori consensi, di *Ezechiele*.

[326] *Ang.* I, 41, 8.

[327] *Uman.* II, 19, 1-2.

[328] *Uman.* II, 8, 1.

paradisiaca, dimora di Dio padre, come colombe che, sentita la minaccia imperante di tempesta, lasciano la loro principale occupazione (cibarsi) per «levansi frettolose alte su i vanni».

Malgrado nella recente edizione dell'*Angeleida* la curatrice abbia indicato il rapporto intertestuale con il Vida, occorre menzionare nuovamente un altro e importante modello per il friulano: Dante. Se l'attacco dell'ottava trova una sfuggente eco in *Inferno* V, l'intera metafora rammenta la similitudine delle anime misurate ai colombi del secondo canto del *Purgatorio*.

> Come quando, cogliendo biado o loglio,
> li colombi adunati a la pastura, 125
> queti, sanza mostrar l'usato orgoglio,
>
> se cosa appare ond'elli abbian paura,
> subitamente lasciano star l'esca,
> perch'assaliti son da maggior cura;
> (*Purg.* II, 124-129)

Come le colombe dell'*Angeleida* (o della *Christias*), i colombi della seconda cantica della *Commedia* si allontanano dalle loro "pasture" (cfr. *Ang.* I, 43 con *Purg.* II, 125) non appena sentono il pericolo. A differenza però degli angeli, che al richiamo rispondono in modo rapido e accondiscendono a iniziare la battaglia, le colombe dantesche e vidiane non vanno incontro al suono ma l'aggirano e cercano rifugio. I primi dunque muovono l'offensiva, mentre le seconde rimangono sulla difensiva.

La *domestica comparatio* non si esaurisce nei pochi versi erasmiani, bensì si dilata in quelli successivi, in cui la disposizione in stuolo delle creature celesti viene confrontata con quella delle colombe.

> E *'l largo gregge* in un raccolto e stretto
> da tutto il pasco, erranti e peregrine
> solcan de l'aria il tenebroso aspetto,
> né s'arrestano pria che, giunte al fine
> de l'alta torre al desiato tetto, 5
> ove *antiche osti* sono *e cittadine*,
> *di qua di là* per le distinte sponde
> ciascuna ne la sua casa s'ascende.[329]
> (*Ang.* I, 44)

[329] L'indicazione, ai versi 7 e 8, delle varie sedi assegnate alle diverse gerarchie angeliche, introdotta con «di qua di là», ricorda il movimento disordinato degli spiriti dei peccatori di *Inf.* V, portati dal vento «*di qua, di là*, di giù, di sù» (v. 43). Sempre nel medesimo canto, si badi agli stornelli che vanno «a schiera larga e piena» (v. 41), come «'l largo gregge» (*supra*, v. 1). Cfr. inoltre *Christ.* V, 464-467 e *DPV* III, 10-12. Interessante è ancora evidenziare che nel secondo canto dell'*Angeleida* Michele istruisce le sue schiere

Innescando quasi un effetto a catena, appoggiato dai termini *gregge* e *pasco*, i quali si rifanno – insieme a *pasture* – al sottofondo agreste delle ottave 43 e 44, la metafora continuata accoglie in quest'ultima stanza l'immagine ordinata del volo degli angeli: le «antiche osti […] e cittadine»[330], difatti, si muovono «in un raccolto e stretto», a differenza delle colombe che vanno «erranti e peregrine».

Pure ne *La battaglia celeste* dell'Alfano compaiono gli angeli-colombe. Nel contesto però dell'episodio in cui l'arcangelo Michele, vittorioso per lo scontro conclusosi a suo vantaggio, sale a Dio insieme ai suoi compagni, leggiamo:

> L'altiero suon de le *famose trombe*,
> di pifari e di molti altri stromenti,
> fa ch'ogni lato di quel Ciel rimbombe
> e tornan lieti i già mandati accenti.
> E quelle pure e candide *colombe*, 5
> con sante voglie e con desiri ardenti,
> anzi divini, a Dio, sacrati amori
> spargean con larga man per tutto fiori.
> (*BC* III, 104)

A venir qui presentato è l'esito positivo del conflitto: il suono di quelle «famose trombe», di cui abbiamo già detto, è rifunzionalizzato per annunciare il trionfo delle schiere fedeli e il lieto ritorno alla concordia nel creato, celebrata dalle creature celesti trasfigurate in «pure e candide colombe» e impiegate dall'autore palermitano piuttosto con il significato di animali gioiosi, appassionati e fedeli.[331]

Verso la fine del secondo canto dell'*Angeleida* compaiono ulteriori metafore che riprendono le capacità di volo degli angeli, e sempre nel contesto pastorale.

Tra i momenti più risolutivi della battaglia, è bene evocare quello in cui i rapporti di forza – inizialmente equilibrati – si incrinano in favore della schiera di Michele.[332]

> Si sospendono molti anco su l'ale
> e, *stando in aria come augel* che gira,
> fan guerra altri con pietra, altri con strale,
> ché non ingannan mai l'occhio o la mira;
> altri aventano in giù se stessi, quale 5

---

utilizzando il medesimo espediente retorico dantesco: «poi ch'ebbe l'arme de le sante squadre / *di qua, di là*, dove eran d'uopo, stese» (*Ang.* II, 111, 3-4).

[330] Sul riferimento agli angeli come antichi ospiti e cittadini del Paradiso, si noti più oltre la ripresa in I, 50, 1. Mentre per il contesto agreste, cfr. "pasture" in *Cacc.* III, 7, 8 e "greggia" in III, 8, 6.

[331] Per taluni riscontri biblici, si vedano, tra gli altri, *Os* 11, 11 e *Cant* 2, 14. Quanto al paragone colomba-falcone, è utile rifarsi a *Goffredo* XVIII, 49-50.

[332] Il perfetto equilibrio delle due schiere celesti è sottolineato retoricamente dalle riprese di *egual* e *ugual* in *Ang.* II, 84, rispettivamente in 3 e 5 (parimenti in II, 86, 2 e 5).

falcon che sotto l'*anitra* rimira
e, percotendo ne' fratelli aversi
l'aste, molti ne fan cader riversi.
(*Ang.* II, 89)[333]

Come il falco si lancia sull'anatra per colpirla, alcuni angeli si versano sui loro simili facendoli cadere al suolo. La figurazione s'ispira al *Furioso* (si noti ancora il riferimento al *colombo*) e riecheggia quella del *Della caccia*.

Quando gli parve poi, volse il destriero,
che chiuse i vanni e *venne a terra a piombo*,
come casca dal ciel *falcon* maniero
che levar veggia l'*anitra* o il *colombo*.
(*OF* II, 50, 1-4)

Su dunque, et prima impara i lochi, dove
il predator augel dimori, o vaghi.
Il *falcon*, de le cui sovrane prove
la regal vista par che più s'appaghi,
i peregrini vanni in alto move
attorno i fonti e gli stagnanti laghi,
v' l'*anitra* e l'acheggia si nutrica,
che per natura è del falcon nemica.
(*Cacc.* V, 25)

Oltre alla *comparatio falcon-anitra*, ne scorgiamo un'altra:

Quale talor, ne la stagion novella,
allor che 'l verde a le campagne rende
e solve il ghiaccio l'amorosa stella,
doppio essercito d'api in aria ascende:
stride d'intorno a la battaglia fella 5
l'aria, e tra l'ale d'or sfavilla e splende;
aguzzano elle i rostri e gran veleno
versano e *grand'ardir* da picciol seno.
(*Ang.* II, 91)

Come uno sciame d'api in tempo di primavera (vv. 1-3), l'esercito di Michele si eleva e aggredisce l'avversario emanando un bagliore quasi accecante e producendo un acuto e lacerante rumore (*stride*).

Strumento e riflesso di Dio, l'immensa luce prodotta dalla moltitudine delle schiere fedeli è esplicita nel momento in cui «stan per entrar nel bellicoso campo» con le parole «l'*immensa luce* il ciel lucido fere / e reflessa *arde* in un continuo vampo»[334]. Poco oltre viene ribadito il concetto, peraltro immettendo nel discorso la *comparatio* degli angeli-uccelli. Ecco i versi:

---

[333] Simile è il paragone tra aquila e serpente in *CaL* 73.

[334] Rispettivamente *Ang.* I, 88, 2 e 3-4. La presenza di *arde* richiama il *grand'ardir*, con cui si muovono le api, i «desiri ardenti» di *BC* III, 104, 6, e il «foco / d'ira» di *Ang.* I, 33, 1-2.

Quale, se folto stuol di *vaghi augelli*[335]
opposto al sol vada scotendo l'ale,
splendono tutti variati e belli,
(*Ang.* I, 89, 1-3)

Completamente privi dello splendore dei loro avversari, i commilitoni di Lucifero non riescono a reggere l'attacco e, disabituati alla sfolgorante luce che diffonde il «doppio essercito d'api» (cfr. *supra* II, 91, 6), «caggion d'alto a piombo» (*infra* v. 8) come uccelli palustri: un fatto, questo, che si fa preludio dell'inarrestabile caduta finale e che sottolinea lo scarto anche cromatico (chiaro *vs* scuro) tra i due stuoli in stretta contesa.

Ma questi sfortunati in cui non piove
più, come prima, del favor sovrano,
quasi *palustri augelli*, a cui non giove
le gravi membra molto erger dal piano,
stancansi tosto e pegre a *l'alte prove*, 5
quanto più montan, fan l'ale e la mano;
sempre i destri fratelli han sovra i dossi
e *caggion d'alto a piombo* ognior percossi.
(*Ang.* II, 92)

Munite metaforicamente di «gravi membra», le essenze spirituali cadono alla maniera del piombo, similmente a ciò che avviene per gli umani o i volatili.[336] L'immagine usata per indicare la caduta ricorda le (già *supra* citate) parole ariostesche «venne a terra a piombo». Un analogo paragone zoomorfo trovava accoglienza in un passo della *Christias*, in cui il belligerare degli angeli viene accostato allo sciamare delle api. Difatti, al termine della lunga e articolata suasoria del Re infernale (*Christ.* I, 167-223), spiccano i sottostanti versi:

Non tam olim densa sublimes nube per auras
florilegae glomerantur apes aestate serena 230
nubifugo Borea et madidis cessantibus Austris,
siquando exorta est inter discordia reges,
saeuaque collatis inuadunt proelia signis.
(*Christ.* I, 229-233)

[335] Per l'identica occorrenza, cfr. *Ang.* I, 115, 1.

[336] Cfr. inoltre «caggiono spessi» (*Ang.* II, 93, 1). L'insistenza sulla caduta degli angeli, che si manifesta concretamente alla fine del canto, è enfatizzata retoricamente per mezzo dell'anafora *caggion/o* (*Ang.* II, 93, 1, 3 e 5) e in associazione alla fitta grandine e alle ghiande. Tali termini di paragone non soltanto evidenziano la caduta fisica (reale) delle creature celesti, quanto più l'entità e le conseguenze della rovina dei ribelli.

Sugli esempi di Virgilio e Ovidio,[337] lo scrittore mostra come gli insetti turbinino in battaglia, e questa agitazione (una sorta di volteggiare caotico) è del tutto simile a quella degli angeli guerrieri.[338]

Particolarmente degno di nota è osservare come l'immagine della stanza 92, *supra* riportata, abbia verosimilmente un valore simbolico. Il motivo dell'augel palustre rinvia alla familiare metafora del poeta che, con le ali ricoperte di fango, non riesce a spiccare il volo e quindi a farsi cigno. Tale accostamento trova peraltro la sua lontana origine nelle *Bucoliche* di Virgilio (vd. 9, 36) ed è in seguito impiegato, ad esempio, dal Della Casa e dal Tasso nelle loro *Rime*.[339] Il Valvasone reinterpreta tale simbologia e giustappone l'*impasse* del poeta (la sua incapacità a elevarsi) a quella degli angeli che non riescono a reggere «l'alte prove»[340]; e così gli «augei felici» (o i «vaghi augelli») si trasformano in «palustri augelli». Il cambiamento fisico (da volatili di aria a terreni) rafforza intrinsecamente la *domestica comparatio* con la verticale caduta: le creature celesti si muovono dunque dagli spazi più alti e luminosi dei cieli al più basso e oscuro abisso, dagli spazi immateriali a quelli materiali. A tal proposito si noti la sottostante stanza ariostesca, in cui si esprime la difficoltà degli uccelli a sollevare i loro (pesanti) corpi (cfr. quelli *gravi* di *Ang.* II, 92, 4).

Come vogliono alzar per l'aria i voli,
non han poi forza che 'l peso sostegna;
sì che convien che Lete pur involi
de' ricchi nomi la memoria degna.
Fra tanti augelli son duo cigni soli, 5
bianchi, Signor, come è la vostra insegna,
che vengon lieti riportando in bocca
sicuramente il nome che lor tocca.
(*OF* XXXV, 14)

Riferendosi ai voli di

[…] corvi et avidi avoltori,
mulacchie e varii augelli, che gridando
facean discordi strepiti e romori;
(*OF* XXXV, 13, 2-4)

---

[337] *Met.* XV, 364-386, ma soprattutto *Georg.* IV, 67-87 (IV, 538-542 e IV, 554-555).

[338] Sul paragone con le api, cfr. W. Polleichtner, *Die Bienengleichnisse der* Christias *und Vidas Vergil*-imitatio, in «Neulateinisches Jahrbuch», 8, 2006, pp. 227-232 e ID., *Von Bienen und Korkeichen. Die lateinischen Fachschriftsteller und Vidas Bienengleichnisse*, in «Neulateinisches Jahrbuch», 10, 2008, pp. 293-304.

[339] Si vedano i due sonetti dellacasiani rivolti al Varchi (*Feroce spirto un tempo ebbi e guerrero*, *Rime* 52, 9-10 e *Varchi, Ippocrene il nobil cigno alberga*, 53, 5), nonché, tra gli altri, quello tassiano *Arsi gran tempo e del mio foco indegno,* di cui si possono leggere interessanti considerazioni in F. Tomasi, *Lettura di «Arsi gran tempo e del mio foco indegno» di Torquato Tasso*, in «Italique. Poésie italienne de la Renaissance», XV, 2012, pp. 47-72.

[340] O, poco più oltre, «d'empie prove» (*Ang.* II, 111, 5).

il Tasso mostra l'incapacità degli animali (dietro cui si nascondono i cortigiani) di portare gli insigni nomi degni di essere tramandati nel tempo, i quali cadono nel Lete. La rarità dei veri poeti (cfr. 14, 5) è ribadita poco oltre coi versi «son, come i cigni, anco i poeti rari, / poeti che non sian del nome indegni»[341].

In prossimità e, in modo particolare, nel vivo della narrazione della guerra celeste – de «la contesa dura»[342] – concretezza, materialità si vanno viepiù incrementando e rumore, luce al pari di oscurità costituiscono gli elementi nodali della rappresentazione dell'evento.

Poco prima che la tromba dia il segnale di inizio (cfr. I, 106, 6 e II, 1, 2 con II, 2, 1-2), i Serafini fedeli – «le genti sante»[343] – ardono di acceso furore all'idea di poter dare presto avvio al belligerare, al punto tale da non riuscire a contenersi.[344] Per esporre l'impazienza crescente, la voce autoriale si appoggia a una similitudine zoomorfa, che richiama la descrizione di un cavallo da battaglia del *Della caccia*.[345]

Quai feroci destrieri anzi le mosse,
ch'ad or ad or stanno aspettando il corso:
zampa *altri*, *altri* anitrisce, *altri* le scosse
chiome si spande per lo mobil dorso;
brace son gli occhi, e nuvolose e *rosse*
fiamme spiran le nari; il duro morso
sona tra' denti, e li ritiene a pena
che non s'aventin ne l'aperta arena.
(*Ang.* I, 107)

Abbia il nostro destrier doppia la schena
et le coste ritonde e 'l fianco breve,
breve alvo, largo petto e groppa piena
et inarcata la cervice e lieve,
con *torvo sguardo* fronte ampia e serena
e 'l capo asciutto in aria alto solleve,
brillin l'orecchie e *da le nari* spire
torti globi di *fuoco*, *indomite ire*.

Co' piè fera il terreno e l'aria fera
con sovente *nitrir* et animosa
virtù gli accenda al cor *voglia guerrera*,
che non lasci sul freno aver mai posa:
al chiamar de la tromba messaggiera
di nobil prova, l'allegrezza ascosa
tener non sappia e dove alto torrente
cade tra' sassi entrar *brami* repente.
(*Cacc.* II, 132-133)

---

[341] *OF* XXXV, 23, 1-2.

[342] *Ang.* II, 80, 4.

[343] *Ang.* I, 106, 3.

[344] Ovvero, in riferimento alla loro natura ardente, «ardevan prima, or sono incendio e foco» (*Ang.* I, 106, 7).

[345] Il paragone era già presente in *Lanc.* I, 57-59 (nel contesto delle armi e del cavallo del forte Galeodino). Rimandiamo inoltre, per alcuni elementi comuni (come il *crin* e l'azione di pestare le zampe sul terreno), a *Rin.* I, 21. Sul tema della battaglia, cfr. *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia. Atti del Convegno*, (Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005), a cura di A. Canova, P. Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007. Sul *Rinaldo*, si vedano specialmente pp. 511-528.

Per rendere concretamente l'intensa brama di «voglia guerrera», nei versi del 1590 si restituisce l'immagine dei cavalli che attendono la gara di corsa prima di lanciarsi «in aperta arena»[346]: alcuni scalpitano, altri nitriscono e altri ancora scuotono le chiome. Tutti però manifestano un cromatismo rosseggiante: dagli occhi alle narici che spirano *fiamme* (o *fuoco*, nel secondo brano). Imprescindibili punti di riferimento per il valvasonese sono nuovamente Dante e Tasso: per indicare Caronte il primo usa gli «occhi di bragia»[347], mentre il secondo, per Plutone, l'espressione «rosseggian gli occhi»[348]. Inoltre, nel *Lancilotto* erano già presenti gli occhi infuocati, ossia: «con occhi rossi più ch'ardenti brace / mostra ben l'ira sua crudele e ria»[349].

È pur vero che, malgrado ci siano chiari parallelismi tra i due frammenti (ad esempio i riferimenti al nitrire o allo scalpitare), nel *Della caccia* si insiste – com'era già stato per la figurazione del Ribelle – su malvagità («torvo sguardo»), ira («indomite ire») e bramosia («brami repente»), nonché su alcune topiche peculiarità luciferine come il «largo petto» (si riveda lo «smisurato busto» di *Ang.* II, 30, 1) e la «fronte ampia».

Col progredire della similitudine si avverte il sottofondo sonoro che nel corso del combattimento si intensifica. Al di là dei versi e dello strofinare sul terreno delle "zampe" dei cavalli, si presti particolare attenzione alla reinterpretazione erasmiana del luogo tassiano «ambo le labra per furor *si morse*»[350] con «il duro *morso* / sona tra' denti». Nell'immaginario del lettore, e per il tramite del verbo *sona*, si va così a fissare – naturalmente e inevitabilmente – un effetto acustico. E poi

> rimbombò il suol, si fé l'aria tremante 5
> di *mille trombe* al suon che la percosse;
> seguiro i *gridi* e poi, di strali ingombra,
> s'accese di splendor, si tinse d'ombra.
> (*Ang.* II, 66, 5-8)

«Mille trombe», «lieti gridi […] alti fragori»[351] rendono palpabile un unico rumore di fondo che accompagna la confusione chiassosa delle armi («l'orribil danza»[352]), ovvero «confusi e misti *in un*, mille rumori / fanno *un* rumor […]»[353].

---

[346] Per il sostantivo *arena*, rinviamo alle numerose occorrenze nel *Lancilotto* (ad es. in II, 25, 4; III, 101, 8 e 118, 3).
[347] *Inf.* III, 109.
[348] *GL* IV, 7, 3.
[349] *Lanc.* II, 41, 5-6. Cfr. inoltre *Theb.* XI, 151 e 213-215.
[350] *GL* IV, 1, 6.
[351] *Ang.* II, 69, 3.
[352] *Ang.* II, 69, 4.
[353] *Ang.* II, 69, 1-2. Si noti la eco in *GL* IV, 5, 1 e 8.

Ma miracolo par forse che pure
del ciel sostanze e spiritali vite,
[…]
faccian rumori, aventin arme e voci
formin ora dolenti ed or feroci.
(*Ang.* II, 71, 1-2 e 7-8)[354]

La scena della guerra celeste si apre quindi acusticamente, ma anche visivamente: l'ultimo verso della stanza 66 introduce la contrapposizione delle due parti coinvolte, pure dal punto di vista cromatico.

Faceano l'*ombra* de le *turbe nere*
l'aste ch'eran di rugine cosperse;
lo *splendor* quelle de le sante schiere
ch'eran di *foco lampeggianti* e terse:
quale allor, quando il sol di state fere 5
le dense nebbie che gli stanno averse,
tra *notte* e *giorno*, in un misto barlume,
s'accende il fosco e vi s'infosca il lume.
(*Ang.* II, 67)

Al pari dello scettro del loro capo, le aste dei ribelli sono «di rugine cosperse» e tingono di ombra le turbe che, a causa della metamorfosi notturna (all'insegna, come ora, di un paesaggio nebbioso), sono diventate nere. «Le sante schiere» continuano invece a essere caratterizzate da splendore: le loro armi lampeggiano come fuoco. Lo scarto tra i due schieramenti rivali è evidenziato dalle coppie polarizzate *notte-giorno*, *ombre* (nero)-*luce* e dal chiasmo in clausola della stanza che suggella, per mezzo della successione verbo + nome («s'accende il *fosco* e vi *s'infosca* il lume»), il concetto antitetico alla base dei versi.[355] È bene inoltre evidenziare che lo sfoggio degli apparati militari è condizione essenziale per l'identificazione dello *status* dell'eroe (in particolare di Michele), difatti «un guerriero è nobilitato dall'eccellenza delle sue armi: tanto più sono preziose, tanto maggiore è il valore di chi le indossa»[356].

Il *misto* di suoni e di luci si traduce nel momento culminante, più duro e serrato, dello scontro «elmo ad elmo […] scudo a scudo» (*infra*) in un ammasso stretto di corpi:

---

[354] Per il motivo degli angeli come entità astratte, cfr. pure *Ang.* II, 71-72; *CaL* 22 con 122-124. Mentre per le armi, cfr. *Lanc.* I, 57 e sgg.

[355] Un simile espediente retorico è riprodotto, per enfatizzare la luce che "spezza e rompe" le tenebre, nell'ottava successiva: «la Notte / […] alte *tenebre*, / e le *tenebre* son spezzate e rotte / da chiari lampi» (*Ang.* II, 68, 1-4).

[356] G. Bettin, *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni del poema epico e cavalleresco: 1520-1580,* vol. I, cit., pp. 515-551, a p. 515.

tale allor fu de la celeste guerra
l'ostinato rigor, l'aspetto crudo:
l'un sovra l'altro stuol folto si serra,
elmo ad elmo premendo e *scudo a scudo*;
cadono incise l'armature a terra 5
e ne lascian lo *spirto inerme e nudo*;
restano tronche l'ale, e a mezzo il volo
cadon le membra abandonate al suolo.
(*Ang.* II, 85)

Memori della studiata *domestica comparatio* degli uccelli palustri di II, 92, possiamo cogliere meglio l'episodio descritto nella stanza. Come prima i ribelli non furono in grado di sostenere lo scontro, ora nuovamente *caggiono*, abbandonando a terra quelle armature che davano forma ai loro spiriti e alle *membra* stesse.[357]

La descrizione rivela, malgrado l'assenza di una reale massa corporea degli esseri coinvolti, una certa consistenza. Sebbene, cadendo, le armature scoprano un «semplice e nudo spirto»[358], l'uso di un lessico concreto (*terra*, *membra*, *suolo*, ma pure *si serra* e così via) dona all'intero episodio efficacia comunicativa e coinvolge il lettore in una lotta che, seppur immortale, pare diventare umana. Inoltre, è precisamente nel momento del lungo e violento duello corpo a corpo, «a faccia a faccia»[359], tra Michele e Lucifero (cfr. II, 115-124) che tale fisicità si fa ancora più lampante, e proprio quando parallelamente e paradossalmente la *ferinitas* si traduce in cruda bestialità. Leggiamo insieme alcuni versi.

L'asta ch'el fere or con gli adunchi *artigli*
per *rabbia* prende, or col *bavoso morso*;
e l'*unghie* e i *denti* vi rintuzza, i cigli
travolge e i labri, e tutto torce il *dorso*;
imaginar possiam che gli somigli 5
in atto tal *leon ferito od orso*,
che non potendo feritor gagliardo
l'ultrice ira appressar, si rode il dardo.

Ma poi che per lo petto empio ed ingrato
tre volte e quattro de la *belva vasta*
l'arcangelo *guerrier* ebbe cacciato
con forte man l'irreparabil asta,
contra la qual, per non restar piagato, 5
semplice e nudo spirto esser non basta,
seco a più *stretta* pugna anco lo *strinse*,
e da l'aurea vagina il ferro spinse.
(*Ang.* II, 117-118)

---

[357] Come in *Ang.* II, 92-93, ai versi 5 e 8 si insiste retoricamente (per mezzo dell'anafora) sulla caduta degli angeli.
[358] *Ang.* II, 118, 6.
[359] *Ang.* II, 44, 8.

A seguito della lotta tra i due schieramenti, i ribelli «fuggon perduti al tenebroso regno»[360] a causa dell'«ordine d'armar»[361] e del bagliore emanato dall'insegna vittoriosa – «la croce ardente»[362] – degli squadroni fedeli (cfr. specialmente II, 98-104) e l'Arcangelo si trova a fronteggiare il suo avversario. Le due stanze *supra* riportate testimoniano quindi la «stretta pugna» tra i due contendenti:[363] l'uno (Michele) assimilato a un cavaliere – un «guerrer» –, l'altro (Lucifero) a una «belva vasta», esattamente come succede alla fine del *Furioso*, nel duello tra Ruggiero e Rodomonte.[364]

Il primo si getta sulla sua preda con foga e aggressività, infliggendo «senza far posa mai» (*infra*) alla sua vittima dei colpi di asta («tre volte e quattro») sul petto. L'ira vendicatrice del «feroce e quasi demoniaco combattente»[365] – pari a quella del Ruggiero ariostesco – si arresta soltanto nel momento in cui toglie dal fodero la luminosa spada per procurare con disprezzo le ultime e decisive ferite.

> […] la gran spada che splende
> più che folgor non fa quando balena,
> per l'ampio spazio de le *membra orrende*,
> senza far posa mai, d'intorno mena;
> e quella ove *percote, affrappa e fende* 5
> l'ale e le braccia, e 'l *nero corpo* svena,
> che versa poi da l'alte sue ferute
> di sangue in vece spirital virtute.
> (*Ang.* II, 121)

La *climax* «percote, affrappa e fende» sottolinea retoricamente la forza e la violenza dei colpi che lacerano le membra dell'orrendo e nero mostro: solo ora quest'ultimo si trova completamente assoggettato ai soprusi dell'eroe. Dell'ardore e della potenza del «campion del Cielo» (*infra*) nel trafiggere il petto dell'empio ribelle si poteva leggere già appena prima.[366]

> […] la lancia d'or spinse e l'immerse 5
> tra scudo e scudo a lui *nel petto ignudo*
> fin quasi a mezzo; *alzò gemendo un suono*

---

[360] *Ang.* II, 104, 8.
[361] *Ang.* II, 103, 1.
[362] *Ang.* II, 102, 7.
[363] Si noti il poliptoto *stretta-strinse* (II, 118, 7), che concorre a enfattizzare l'episodio del ravvicinatissimo scontro tra i due avversari e, più in generale, tra le due schiere rivali.
[364] La vicenda si conclude con la morte di Rodomonte e, poi, la sua anima fugge all'inferno, difatti: «bestemmiando *fuggì l'alma sdegnosa*, / che fu sì altiera al mondo e sì orgogliosa» (*OF* XLVI, 140, 7-8). Per l'intero duello tra Ruggiero e Rodomonte, cfr. *OF* XLVI, 100-140, in particolare le stanze 115-140.
[365] A. Casadei, *Il finale e la poetica del «Furioso»*, in «Chroniques italiennes», XIX, 2011, Série Web, pp. 1-21, a p. 9.
[366] Lucifero ricorda «l'empia belva» di *Lanc.* IV, 82, 7.

l'empio, a cui mal può pareggiarsi il tuono.

Ritira a sé l'asta e la man l'invitto
campion del Cielo, e novo colpo *segna*,
e dove il *segna* il fa rimaner fitto
nel *petto* pur, ch'adorar Dio non degna;
rugge il fellon di doppia piaga afflitto 5
e mille prove in van tenta e disegna;
(*Ang.* II, 115, 5-8 e 116, 1-6)

L'invincibile Michele come una furia si lancia sulla vittima inferendole un primo e poi un secondo colpo di lancia, ed entrambi – come suggerisce la doppia ripresa di *segna* – sono precisi e infallibili. Al riguardo, si presti attenzione ai sottostanti versi del *Furioso*:

E due e tre volte ne l'orribil fronte,
alzando, più ch'alzar si possa, il braccio,
il ferro del pugnale a Rodomonte
tutto nascose, e si levò d'impaccio.
(*OF* XLVI, 140, 1-4)

e alla chiusa dell'*Eneide*, in cui era già presente un duello all'ultimo sangue (tra Enea e Turno).

[…] ferrum adverso sub pectore condit 950
fervidus. Ast illi solvuntur frigore membra
vitaque *cum gemitu fugit* indignata sub umbras,
(*Aen.* XII, 950-952)

Il ricorso alla violenza del confronto tra il cristiano (Ruggiero o Enea e l'Arcangelo) e il pagano (Rodomonte o Turno e Lucifero), da un lato, e al gemito dello sconfitto emesso a conclusione dell'episodio (cfr. *supra Ang.* II, 115, 7), dall'altro, testimoniano che a monte della lotta tra Michele e Lucifero ci sono i modelli ariostesco (cavalleresco) e virgiliano (classico).[367]

Oltre ad amplificare la portata della pena, l'insistenza sul luogo oggetto delle percosse dell'Arcangelo è segno della presenza di una sorta di legge del contrappasso: come all'inizio della parabola luciferina il *petto* (o il busto) rappresentava la parte fisica più ostentata per manifestare la *hybris*, esemplificativa della fierezza e della superbia dell'Angelo – il «fiero petto»[368] –, ora Michele lo punisce proprio lì, nel *busto*.[369] E, come a

[367] Sul finale del *Furioso*, anche in relazione a quello dell'*Eneide*, si legga almeno A. Casadei, *Il finale e la poetica del «Furioso»*, cit.
[368] *Ang.* II, 124, 5.
[369] Delle varie occorrenze di *petto*/*busto*, ci limitiamo a elencare: *Ang.* II, 28, 3; II, 30, 1; II, 119, 7.

seguito della ribellione, Lucifero diviene – per riprendere una fortunata espressione vidiana – un *infelix monstrum*, allo stesso modo egli è martoriato al punto tale che il suo busto si fa ora "infelice".[370]

Malgrado tenti in mille modi di sottrarsi al supplizio a cui è sottomesso, il Ribelle non riesce a sfuggire alla sorte, ma continua a disdegnare l'Altissimo (vd. II, 116, 4-6). Subisce e prova dolore come un uomo, ovvero «alzò gemendo un suono», e poi come una bestia che ferita si torce e si lamenta: «rugge […] di doppia piaga afflitto». Nonostante sia un «semplice e nudo spirito» (*supra* II, 118, 6), egli è profondamente provato dai colpi d'asta di Michele e, rabbioso,[371] tenta invano di ribellarsi: morde, usa artigli, unghie e denti ed è paragonato a un «leon ferito od orso», terrestri emblemi di orgoglio e ferocia.

Ritroviamo una simile costellazione metaforica, e sempre con l'intento di evidenziare la componente animalesca del diabolico e lo scenario assordante del luogo, nel poema dell'Agnifilo:

Come un *orso* ferito in loco, dove
venghi da la ferita ormai conquiso
disperato si versa, e sangue piove
(*CaL* 83, 1-3)

Non sì fulvo *leon*, cornuto *toro*
rugge terribilmente, e *muggie* immane
se piagato dal ferro alto, e sonoro
a le vicine spiagge, e a le lontane,
il grido manda […]
(*CaL* 93, 1-5)

Il riferimento al toro dell'ultimo brano ricorda il tauro tassiano dei versi «e qual tauro ferito il suo dolore / versò *mugghiando* e sospirando fuore»[372]. Sebbene in un contesto diverso, l'immagine viene a sua volta ripresa dal Valvasone nelle *Rime*:

Il Tagliamento, di versata arena
torbido il volto, *come toro mugge*, 10
e corre in mar con spaventosa piena:
(*Rim.* 94, 9-11)

e trova eco nel *Rinaldo*

Né sì di rabbia il *tauro* ardendo *mugge*,
né sì percosso il mar da' venti geme,
né sì ferito a morte il *leon rugge*,
né sì sdegnato il ciel tonando freme:
a l'orribil gridar s'asconde e fugge 5
ogni animal, non pur ne dubbia e teme;

[370] Ovvero: «hai d'ognintorno l'*infelice busto*» (*Ang.* II, 119, 6).
[371] Si noti la tessera intratestuale «et per rabbia, et per duol bestemia, e rugge» (*Lanc.* II, 29, 8).
[372] *GL* IV, 1, 7-8. Per altre occorrenze, ma dantesche, cfr. *mugghiò* e *mugghiava* di *Inf.* XXVII, 7 e 10.

si rinselvan le fere a stuolo a stuolo,
e rivolgon gli augelli indietro il volo.
(*Rin.* XII, 55)

Senza perdere di vista il nucleo centrale alla base dell'*Angeleida* – la battaglia celeste – e ciò che abbiamo osservato circa la componente sonora implicata nello sviluppo dello scontro, indichiamo taluni e significativi brani del *Lancilotto* e del *Della caccia* che ci rammentano i lamenti della bestia-Lucifero e che si ricollegano alla metafora del toro.

Sembrava il *suon* de le sue note strano
muggio di toro, e non umana voce.
A me con tutto il petto era sovrano,
et come alto, era ancor *forte et atroce*.
La stessa mazza avea il *crudel* in mano,
c'or ne la mia contra ragion non noce:
questa, che 'l dritto ora per me difende,
era arme allor de le sue voglie orrende.
(*Lanc.* II, 19)

Fra tutto il numeroso equino gregge,
che insuperbisce tra il *rumor de l'armi*
(*Cacc.* IV, 104, 1-2)[373]

Ode un *muggito* orribile a sembianza
di quel che 'l *toro* minacciando face
(*Cacc.* IV, 163, 1-2)

Nella stanza del *Lancilotto* il cavaliere viene dipinto come *crudel* e ciò non pare stupire, in quanto dalla lettura dell'intera opera emerge un'immagine alquanto negativa dei cavalieri, considerati come «gente *indeffessa* e di costumi cruda»[374]. L'osservazione è tanto più rilevante se la rapportiamo al nostro poema: l'aggettivo *indeffessa* designa pure l'oggetto utilizzato per esercitare tale crudeltà («non sol la spada che *indefessa* gira»[375]).
Il *non umano* rivela, nello scontro tra forze del bene e del male, la propria natura *disumana* (o *sub-umana*, in quanto ferina): lo «strano muggio» o «muggito orribile» si fonde indissolubilmente al «rumor de l'armi», che avvicina e quasi sovrappone, nella sua rappresentazione visiva e sonora, la battaglia celeste a una guerra terrena. E allora come le creature celesti guerreggiano vestendo i panni di animali alati, quelle terrene (i cavalieri) si azzuffano come bestie. È proprio ciò che avviene nel *Lancilotto*.

Così *fiero mastin*, ch'assale, e face
a tutti i minor cani onta tra via,
[…]
e gira, e *ringhia*, e 'l *pelo* erge sul *dorso,*
ma va poi lento *ad attaccarvi il morso*.
(*Lanc.* II, 41, 1-2 e 7-8)

Come *assaltan* talor grand'*orso* i cani,
che ben non san di che fierezza ei sia:
ch'altri *vanno a la gola, et altri al dorso*
arditi a gara *ad attaccarvi il morso*.
(*Lanc.* IV, 67, 5-8)

[373] Citiamo dall'edizione ampliata del 1593. Si veda inoltre, per esempio, «fra cotanto rumor d'arme» (*Lanc.* I, 91, 3).
[374] *Lanc.* I, 48, 5.
[375] *Ang.* II, 122, 2.

La ferocia degli attacchi che traspare da tali frammenti, i quali servirono verosimilmente da spunto per la stesura di *Ang.* II, 117 – in ispecie per i riferimenti a *morso*, *dorso* e *orso* –, trova qualche anno dopo un valido e interessante corrispettivo nel *Della caccia.*

> Il *cavalier* da l'ira e da la doglia
> *rabbioso* più che la *rabbiosa* fera,
> mille volte la spada, ovunque coglia,
> *caccia* ne l'*orso* in fin a l'elsa intera:
> ma quanto più il percote, e più l'invoglia 5
> (*Cacc.* IV, 92, 1-5)[376]

Il poliptoto del verso 2 sottolinea lo slancio (la rabbia) con cui il cavaliere percote – *caccia* – la fera e, non a caso, ricorda l'intensità dei colpi di spada inferti sul corpo di Lucifero da parte di Michele che, allo stesso modo del *cavalier*, «ebbe cacciato» (*supra* II, 118, 3). La legittimazione di tale analogia si trova proprio all'inizio del poema didascalico, dove il friulano enumera gli argomenti dei cinque canti che lo compongono e accosta esplicitamente, peraltro combinando due versi ariosteschi in chiusa dell'ottava, il cacciatore al cavaliere:

> Voi dico, udite, voi l'ire e i duelli 5
> de le fere e de' cani, udite i prodi
> animi e le nature e l'arti e i riti,
> l'arme e l'onor de' *cacciatori arditi*.[377]
> (*Cacc.* I, 19, 5-8)

Anche l'*incipit* di ispirazione boiardesca «io bramo dir di un *cavalier ardito*» del *Lancilotto,* conferma la relazione – palesata al verso 8 – tra cavalieri e cacciatori. In secondo luogo, ricordiamo una delle ultime ottave del terzo canto dell'*Angeleida,* in cui all'annuncio della vittoria dei fedeli segue:

> Quindi passò l'angelica coorte
> col gran trionfo, e de la nobil preda
> affige parte a le lucenti porte,
> fa che dal muro parte anco sen veda;
> in cotal guisa, faticoso e forte 5
> *cacciator* i suoi tetti orna e correda
> e quinci e quindi le sue prove stende:

[376] Citiamo dall'edizione ampliata del 1593.
[377] Cfr. *OF* I, 1, 1 e I, 22, 1.

ringhian estinte ancor le *teste orrende*.
(*Ang.* III, 89)[378]

D'altra parte la caccia, attività ampiamente praticata dall'aristocrazia (e, come noto, dal Valvasone), è legata all'educazione del giovane signore che, grazie ad essa, diviene un buon guerriero capace di affrontare pericoli e difficoltà di ogni genere.[379] In quest'ottica allora «è la caccia un esempio, un vago aspetto / di vera guerra in oziosa pace»[380], una forma di preparazione per raggiungere forza e saggezza in vista di una guerra reale.[381]

Nella conflittuale dialettica tra cielo e terra, Michele, in quanto potente guerriero che combatte con furore, rappresenta il cacciatore, e Lucifero, creatura mostruosa, la sua preda.

Il ricorso a similitudini zoomorfe, non sublimi ma, dionisianamente, umili, permette non solo di evidenziare l'iperbolica violenza dei duelli tra due cavalieri o tra un cacciatore e la sua preda, ma pure quella tra «alati guerrer»[382]. E i ribelli sembrano quasi delle figure ibride e deformi, i cui tratti bestiali si mescolano a quelli umani.

---

[378] Borsetto puntualizza giustamente per *teste orrende* del verso 8: «nella comparazione, il comparante indica le teste della selvaggina cacciata; il comparato le sette teste di drago di Lucifero» (in E. di Valvasone, *Angeleida*, a cura di L. Borsetto, cit., p. 253).

[379] Non si dimentichi che il nipote Cesare, dedicatario del *Della caccia*, è il principale destinatario degli insegnamenti morali impartiti dallo scrittore.

[380] *Cacc.* II, 6, 1-2.

[381] Sul tema, consigliamo A. Pavan, *"La madre de' veltri"*. La Caccia *di Erasmo di Valvasone e i poemi cinegetici antichi*, cit. e G. Bàrberi Squarotti, *Selvaggia dilettanza: la caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino*, cit., in particolare per Erasmo di Valvasone, pp. 85-93. Per il parallelismo cacciatore-guerriero, cfr. P. Galloni, *Storia e cultura della caccia. Dalla preistoria a oggi*, cit., soprattutto il cap. III.2 (*La nobiltà guerriera*).

[382] *Ang.* II, 90, 6.

Immagine 4: Inconnu, *Archange Saint Michel terrassant le démon* (XVIIe s.)

Huile sur toile, Musée d'art et d'histoire Fribourg, 10.11.2017-25.02.2018

2.6 La guerra angelica come metafora attualizzante

Come noto, le rievocazioni del presente, sotto forma di episodi extranarrativi, sono parte integrante dell'*usus scribendi* di Erasmo di Valvasone. Nell'*Angeleida*, però, le aperture sulla contemporaneità non costituiscono un puro esercizio poetico, quanto più si fanno portatrici di un messaggio metaforico.

> […] non dimentichiamo che furono i suoi tempi quelli che segnarono la restaurazione imperiale e teocratica; quelli in cui il dominio spagnolo corrompeva la penisola e la reazione cattolica comprimeva le libere coscienze […] il poema sacro, quando non era scritto per l'arte, non restava che quale prodotto del movimento politico e della reazione cattolica […].[383]

Parafrasando le parole di Gatti Ravedati, possiamo dunque affermare che la narrazione della guerra angelica è stata per Erasmo uno strumento di partecipazione al dibattito religioso contemporaneo, l'occasione e il pretesto per leggere le vicende celesti con occhi diversi.[384] D'altronde «nel pieno e tardo Cinquecento il tema epico della battaglia era diventato il corrispettivo letterario di un nuovo spirito di crociata contro i nemici interni ed esterni dell'Europa cattolica». Di conseguenza «l'attualità nasceva dal profondo della stessa tradizione»[385]. Il motivo delle storiche guerre di religione (ampiamente esemplificate dal Tasso nella *Liberata*) trova un'interessante articolazione nel poema sacro del 1590.[386]

Nell'*Angeleida* e, in particolare, nel contesto dell'*ekphrasis* della colonna della vittoria istoriata di eroiche imprese condotte in nome della fede, su cui Michele appende «la grande asta e 'l gran scudo»[387] in segno di trionfo, s'inserisce il catalogo delle personificazioni delle virtù quali Valore e Onore, unite nel fine del conseguimento della Fama (III, 91). Al di là del ricorso a tale tecnica da parte del friulano sulla base di un'ampia tradizione letteraria, di cui abbiamo detto ed esemplificato in 1.3 nello specifico contesto della *Thebaide*, ci preme evidenziare la presenza sulla «ricca colona»[388] di immagini storiche raffiguranti gli esponenti cattolici che si distinsero per le loro esemplari prove in omaggio di Dio.

---

[383] F. Fattorello, *Erasmo da Valvasone*, cit., p. 11.
[384] T. Folengo, *La Umanità del Figliuolo di Dio*, cit., p. 41.
[385] *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di M. L. Doglio, C. Delcorno, cit., pp. 174 e 203.
[386] Rimandiamo al nostro studio introduttivo sulle *Rime* valvasoniane del cap. 1.2.
[387] *Ang.* III, 90, 5.
[388] *Ang.* III, 90, 2. Nel quadro della rassegna delle imprese eroiche scolpite sulla colonna, si ricordino almeno – quali possibili fonti a cui attinse verosimilmente l'autore dell'*Angeleida* – *Aen.* VI, 756-891; *OF* XXI, 30; *GL* XVIII, 66-94; nonché *Theb.* II, 93-102.

All'Onore è affidato il compito di intagliare nel marmo le nobili imprese, affinché il ricordo dei nomi dei loro protagonisti possano rimanere «eternamente vivi»:

> a' chiari nomi oblio nessun prevaglia;
> dentro a quei marmi *eternamente vivi* 5
> le prove tutte e le vittorie intaglia,
> onde dal sommo Dio, che largo dona,
> alcun di gloria merta alma corona.
> (*Ang.* III, 91, 4-8)

Prima dell'intervento di tale scultore d'eccezione, la superficie della colonna era ancora priva di rilievi: a inaugurare l'enumerazione di gloriose gesta è proprio la vittoria della guerra angelica.

> Ma non avea però scalpello o lima
> inciso infin allor la santa cote;
> le parti sue, dal piè fin a la cima,
> tutte eran lisce allor, tutte eran vòte;
> *l'angelica vittoria fu la prima* 5
> che vi si imaginasse in sante note:
> questa *la prima fu* che vi si sculse,
> né tempo mai, né rugine l'avulse.
> (*Ang.* III, 93)

Enfaticamente sottolineato dalla ripetizione *prima* in forma di chiasmo («fu *la prima*» : «*la prima* fu»), l'evento viene esposto nella sua straordinarietà mediante il ricorso all'intersezione di arti differenti: poesia scultura musica. E allora la mano dell'artista-poeta, che riproduce sulla «santa pietra»[389] "immaginando" (v. 6) quella battaglia archetipica condotta a buon fine in nome della fede cristiana, si muove al suono delle «sante note» con «scalpello o lima». Tale azione inoltre è mediata dalla mano di Dio – l'*artificum manus* –, che il Vida tradusse con le parole «quam pugnam in foribus quondam caelarat aenis / artificum manus atque operoso impresserat auro»[390]. La *Künstlerhand* – per riprendere un termine usato nella traduzione vidiana di von Contzen [et al.] – si confonde quindi con la penna dello scrittore – vero *alter Artifex* –, in quanto riproduce la stessa opera dell'Altissimo. Il frutto dell'unione polifonica delle tre arti ci dice molto della forza creatrice, poiché «né tempo mai, né rugine» possono danneggiarlo.[391]

---

[389] *Ang.* III, 94, 8.
[390] *Christ.* V, 599-600.
[391] A differenza dello scettro di Lucifero che, come noto, è ricoperto di ruggine.

Degni di menzione nel quadro della rassegna di cristiani che ottennero la vittoria per la fede, raggiungendo così la gloria celeste, sono martiri (vd. III, 95-96), santi monaci ed eremiti come illustra la sottostante stanza.

> Altri si veggion poi, soli e pensosi,
> fuggir l'alte cittadi e i gran *palagi*;
> le solitarie *selve* e gli *antri ascosi*
> men fallaci stimar e men *malvagi*;
> le fatiche pregiar sovra i riposi, 5
> cangiar con le ricchezze ermi disagi;
> e per vincer col *mondo* ancor *se stessi*,
> *se stessi* e 'l *mondo* in non cale aver messi.
> (*Ang.* III, 97)

Sugellato dall'anadiplosi *se stessi* in ordine chiastico («*mondo* ancor *se stessi*, / *se stessi* e 'l *mondo*»), a sottolineare la conquista su se medesimi, il trionfo di monaci ed eremiti ricorda il cammino penitenziale a cui già si sottopose la Maddalena. A tal proposito torniamo su alcuni frammenti delle *Lagrime* (già del cap. 1.2).

> Già riverita donna avezza a gli agi
> d'uno stato regal, ancelle, e manti,
> et ori, e gioie, e splendidi *palagi*,
> ozii, feste, armonie, conviti, amanti,
> cangiato aver in boschi *aspri*, e *malvagi*,
> in digiuni, in sospir romiti, e in pianti,
> (*Lagr.* II, 1-6)

> Tra dure *selve*, e tra sassose rupi,
> ove uman piè segnar l'erba non suole,
> ospitali magion d'orridi lupi
> e d'augei, che notturni odiano il Sole,
> sotto umil tetto d'*antri ascosi*, e cupi
> celato avea le sue bellezze sole
> (*Lagr.* I, 1-6)

La conversione della peccatrice (il passaggio cioè da donna lasciva a penitente), così enucleata dai due brani in parallelo, mostra la replica del motivo dell'isolamento: la stretta relazione tra Maria Maddalena e gli eremiti (anzitutto) è enfatizzata lessicalmente per mezzo di esplicite riprese intratestuali quali la rima *palagi : malvagi*, le *selve* e gli *antri ascosi*. Al sintagma *soli e pensosi* è affidato il compito di mettere ulteriormente in risalto la corrispondenza delle due narrazioni, in quanto risultanti dall'unione di talune tessere petrarchesche. Si presti difatti particolare attenzione ai versi:

> *Solo e pensoso* i più deserti campi
> […]
> sì ch'io mi credo omai che monti e piagge
> e fiumi e *selve* sappian di che tempre 10
> sia la mia vita, ch'è celata altrui.
>
> Ma pur sì *aspre* vie né sì selvagge
> cercar non so ch'Amor non venga sempre

ragionando con meco; et io co·llui.
(*RVF* XXXV, 1, 1 e 9-14)

Come l'io poetico cerca di instaurare un dialogo con se stesso, per immergersi nella sua condizione di innamorato non corrisposto e capire dunque la sconvolgente esperienza di Amore, allo stesso modo la Santa, protagonista delle *Lagrime*, e i monaci e gli eremiti dell'*Angeleida* si isolano in un intimo e duro percorso penitenziale. Il paesaggio esterno, in sintonia con i moti interiori, palesa nei frammenti del valvasonese come in quello del rimatore di Laura la desolazione; e così per descrivere i luoghi (selve, palagi, ecc.) vengono impiegati aggettivi quali *aspri* o *ascosi*.[392]

Molta maggiore importanza ha per noi, sempre all'interno del catalogo, il successo di coloro che «s'armarono a difesa / de la fede di Dio […] o per la patria», ovvero:

Non mancano ancor quei che i forti petti
di fino acciar s'armarono a difesa
de la *fede di Dio*, de' sacri tetti,
o per la *patria* fer giusta contesa;
quel che la plebe trasse de gli eletti 5
fuor de l'Egitto per lo mar illesa;
quel che ritenne il sol per aver spazio
da far de gli osti suoi più lungo strazio.
(*Ang.* III, 98)

Non sfugge allo scrittore friulano l'esempio dantesco di *Par.* XVIII, 22-51, in cui si narra di Cacciaguida che indica a Dante-*agens* alcuni spiriti combattenti per la fede che in terra godono di grande fama. Nel quadro di tale rassegna segnaliamo la presenza dei biblici Giosuè, qui parafrasato ai vv. 7-8 sul luogo scritturale di *Ios* 10, 12 (cfr. *Par.* XVIII, 37-39), e Giuda Maccabeo «che dei suoi padri il pio costume / stima via più che la medesima vita»[393], già di *Par.* XVIII, 40. A tali *exempla* il Valvasone aggiunge ai vv. 5-6 il predecessore di Giosuè – Mosè –, mosso verosimilmente da *Ex* 15, 10, e Giudith «che tutta sanguinosa in mano / porta il gran teschio de l'amante insano»[394], di cui si legge in *Iudt* 13, 6-9. Seguono Gedeone (il quinto dei Giudici, della tribù di Manasse) «che i suoi soldati al

[392] Un simile scenario viene riproposto nell'ultimo poema edito di Erasmo: «Se meco vuol per discoscese rupi, / per aspre selve, per fangose valli, / per rapidi torrenti et antri cupi / superar faticosi orridi calli» (*Cacc.* IV, 29, 1-4).
[393] *Ang.* III, 99, 5-6. Egli guidò gli Ebrei nella lotta contro la tirannia del re di Siria (Antioco Epifane). Si legga, in proposito, *1 Mach* 3, 1-9.
[394] *Ang.* III, 99, 7-8.

fiume, / per farne de' miglior la scielta, invita» (vd. *Iudc* 7, 5-7) e Davide, «quei che spense al gran gigante il lume / con cinque pietre ed una fromba ardita»[395] (cfr. *Eccli* 47, 4-6).
Ancora reduce di *Par.* XVIII, Erasmo include nell'elenco, in aggiunta ai personaggi biblici appena menzionati, alcuni storici combattenti celebri per la loro intraprendenza militante. Il primo posto è assegnato a Carlo Magno, il «magnanimo re del popul franco», le cui prove si trovano già immortalate «in mille carmi».

Sonvi le prove chiare *in mille carmi*
del *magnanimo re del popul franco*,
ma vie più chiare in quei divini marmi,
la cui memoria mai non verrà manco:
dico di quel ch'a sostener con l'armi 5
i vicari di Dio *non fu mai stanco*,
che 'l fiero Longobardo in prima doma,
e 'l sollevato poi popul di Roma.
(*Ang.* III, 100)

Ricordato da Dante in *Par.* XVIII, 43 e da Ariosto nell'*incipit* del *Furioso*, re dei Franchi prima e imperatore del Sacro Romano Impero poi, il campione cristiano della lotta contro gli infedeli fu promotore di azioni di conquista in qualità di difensore della cattolicità (vv. 5-6), scontrandosi, per esempio, in Italia contro i Longobardi (v. 7).
Paladino tassiano già menzionato in *Par.* XVIII, 47, Goffredo (di Buglione) trova posto poco oltre nel canto terzo in qualità di condottiero della prima crociata (1096-1099).

V'è il buon Goffredo, e si conduce a tergo
tutto in un gran squadron quasi il Ponente;
a pena resta di vestir l'usbergo
il sesso imbelle e la canuta gente:
tanto desir di racquistar l'albergo 5
u' CRISTO giacque arde in ciascuna mente,
oh, nostro obbrobrio, e qual error lo spense,
ché non è in questa età chi pur vi pense?
(*Ang.* III, 101)

Per dare rilievo all'esteso numero di accoliti accorsi al richiamo della spedizione a Gerusalemme, vengono ricordati tra i desiderosi «di racquistar l'albergo / u' CRISTO» pure donne e anziani (v. 4). L'impegno nel conflitto assume quindi una dimensione universale: tutti si uniscono in un solo e immenso esercito o, in altre parole,

Tutta la gioventù che Cristo adora

[395] Rispettivamente *Ang.* III, 99, 1-2 e 3-4.

prenderà l'arme, e co' forbiti arnesi
ribatterà de la tremante Aurora
il corso, e i rai da maggior luce offesi,
il ferro stesso, che 'l terren lavora, 5
non fia securo da' camini accesi,
che dargli brameran più degne forme
per meglio armar le fortunate torme.

Nessuna età non fia pronta et allegra
d'abandonar i dolci campi e i tetti,
le mogli e i figli e la famiglia integra,
tutte le patrie cure e i patrij affetti:
vorrà la curva ancor vecchiezza, e pegra 5
del grave acciar vestir gli stanchi petti,
e 'l debil sesso inasprarà le menti
a formar squadre d'Amazonie genti.
(*Cacc.* II, 10-11)

«Una fede, un voler, un popol solo» si fondono indissolubilmente «per celebrar le giuste prove ardite»[396].

La vera figura eroica, esemplare per valore e impegno concentrati nell'impresa santa, è Michele, angelo guerriero per eccellenza investito da Dio del compito fondamentale di protezione della Chiesa dal male, chiaro fin dal significato del suo nome ebraico ("chi è come Dio").[397]

Nel Medioevo e specialmente nel Rinascimento le creature celesti incominciarono a indossare abiti militari e a impugnare armi: soprattutto l'Ancangelo fu descritto o raffigurato come giovane soldato alato, sovente armato di lancia o di spada fiammeggiante, emblemi che evidenziano il suo impegno contro il Male in qualità di principe della *militia coelestis*,[398] nonché – nel periodo delle crociate – di araldo di Cristo e santo protettore di tutto l'esercito cristiano. In aggiunta alle armi, la bilancia tenuta tra le mani sottolinea il suo compito di giustiziere:[399] egli difatti, in quanto mediatore divino, deve assicurare protezione e custodia all'intera comunità cattolica, al fine di tenere lontano ogni tipo di minaccia che possa nuocere ad essa. Ed è proprio nel periodo

---

[396] Rispettivamente *Cacc.* II, 12, 4 e 13, 5.

[397] S. Michele è presente in pochi luoghi della Bibbia (in *Dan* 10, 13; 10, 21; 12, 1, *Iud* 9 e *Apoc* 12, 7), in maggior misura, invece, lo è negli apocrifi, ad esempio nel *Vangelo di Nicodemo* (in [9, 1] (25) e [10, 2] (26)).

[398] «Il gran principe» di *Dan* 12, 1.

[399] Tale compito fu fondamentale in occasione dell'arrivo della peste: l'arte rappresentò Michele nel rinfoderare la spada, quale simbolico annuncio al popolo romano dell'infinita misericordia di Dio. L'ira di quest'ultimo difatti si placò e la pestilenza (quella, ad esempio, del 590) cessò per merito dell'intercessione dell'Arcangelo, personificazione della giustizia e della clemenza divina (apparso durante una processione per scongiurare la peste a Castel S. Angelo). Per un approfondimento, che tenga pure conto dell'iconografia di S. Michele tra XV e XVII secolo, cfr. *L'angelo e la città: Castel Sant'Angelo, 29 settembre-29 novembre 1987*, vol. I, catalogo a cura di B. Contardi e M. Mercalli, Museo nazionale di Castel Sant'Angelo, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1987.

controriformistico che tale immagine si rafforza: egli diventa il protettore per antonomasia di tutta la Chiesa e i suoi compagni sono «un esercito celeste in difesa del mondo»[400].

Sebbene l'ambito artistico esuli dal campo di studio alla base del nostro lavoro, esso ci permette tuttavia di mostrare come l'assenza nel Testo Sacro di un *portrait* fisico di S. Michele sia stata largamente colmata sia da pittori sia da poeti.

Un esame particolareggiato nel corso dei secoli mostrerebbe varie soluzioni iconografiche adottate nella rappresentazione dell'eroe celeste: nella lotta, che diviene escatologica, contro il Signore delle tenebre lo vediamo dal primo Medioevo in posizione immobile con corazza e armatura in qualità di nobile cavaliere, già vittorioso dell'uccisione del drago; mentre dal basso e tardo Medioevo è in azione, sempre impegnato ad abbattere il mostro – diventato nel frattempo angelo decaduto –, e vestito come un soldato romano, «riassumendo, nel suo trionfo, le istanze apocalittiche e le circostanze storiche della Chiesa»[401]. Si profila in tal senso un'immagine dinamica (per diventarlo ancora di più nel Rinascimento) e visibile del giovane principe, in quanto si mostra nell'atto di trafiggere il corpo della vittima al fine di sconfiggere il peccato. Egli inoltre è più robusto, simile dunque a un possente cavaliere in armatura con talvolta in mano, come dicevamo, la bilancia (oltre a spada o simili).[402] A titolo esemplificativo si confrontino le due opere di Raffaello (vd. imm. 5-6), nelle quali ci pare evidente tale cambiamento.[403]

---

[400] S. Gaeta e M. Stanzione, *Inchiesta sugli angeli. La costante presenza delle creature alate*, Milano, Mondadori, 2014, p. 3.

[401] *L'angelo e la città: Castel Sant'Angelo, 29 settembre-29 novembre 1987*, vol. I, cit., p. 86. Sul culto e sull'iconografia dell'Arcangelo, si legga *Millénaire monastique du Mont Saint-Michel*, t. III: *Culte de saint Michel et pèlegrinages au Mont*, sous la direction de M. Baudot, Paris, P. Lethielleux, 1971.

[402] Non è forse un caso che in una sua lettera S. Paolo esorti gli uomini con: «[16] tenete sempre in mano lo scudo della fede, con il quale potrete spegnere tutte le frecce infuocate del maligno» [[16] *in omnibus sumentes scutum fidei in quo possitis omnia tela nequissimi ignea extinguere*] (*Eph* 6, 16). In tale contesto è opportuno menzionare un brano dell'Antico Testamento, in cui si rimarca, oltre che l'importanza della fede come "scudo", il ruolo degli angeli di custodire gli uomini, ovvero «[5] la sua [dell'Altissimo] fedeltà ti sarà *scudo e corazza* […] [11] egli darà ordine ai suoi angeli di custodirti in tutti i tuoi passi» [[5] *quia delectasti me Domine in factura tua* […] [11] *et exaltabitur sicut unicornis cornu meum et senectus mea in misericordia uberi*] (*Ps* 91, 5 e 11).

[403] Per un'attenta analisi delle due tele, cfr. *L'angelo e la città: Castel Sant'Angelo, 29 settembre-29 novembre 1987*, vol. I, cit., in particolare pp. 84-86; mentre sulla figura dell'Arcangelo nell'arte, cfr. M. Krüger, *Michael. Imaginationen eines Erzengels*, Dornach, Pforte, 2007.

Immagine 5: Raffaello, *San Michele e il drago*, 1504

Immagine 6: Raffaello, *San Michele sconfigge Satana*, 1518

Immagine 7: Tintoretto, *L'Arcangelo Michele combatte Satana*, ca. 1590

La corrispondenza tra mondo celeste e mondo terreno, tra *militia coelestis* e *milites saeculi*, esemplificata soprattutto per mezzo dell'isotopia cavalleresca, emerge altresì chiaramente dall'esposizione narrativa alla base di alcune opere letterarie.[404]
È sulla scorta di tali considerazioni che riportiamo la descrizione del «difensor di Dio»[405] proposta in due luoghi diversi dell'*Angeleida*.

Acciaio non è l'usbergo suo, né fregio
gli fa *rubin, topazio od adamante*,
ma *gemme* son, del più stimato pregio,
l'arme intere, dal crin fin a le piante.
Ed egli, *eccelso* di persona, egregio
di gesti, ed autorevol di sembiante,
con la possente destra una *asta vibra*,
la manca ha *ne lo scudo aurata libra*.
(*Ang.* I, 90)

Tra lor s'avanza un che lo *scudo* rota
dipinto in mezzo di *bilancia aurata*,
quasi conoscitor, così si nota,
sovra noi tra le pene e le peccata;
la giovenile e delicata gota
di *gemme* porta per vaghezza armata;
ma non sa quanto orror, non sa quanta ira
da l'arme vien, che questa forza aggira.
(*Ang.* II, 45)

Poco prima che parli alle sue schiere, Michele viene ritratto, nel canto I, come nobile *miles* sia per aspetto fisico sia per altezza d'animo.[406] Per quest'ultimo elemento distintivo, ci pare che i versi 5-6 siano assai eloquenti, perché testimoniano il suo impegno nella giusta guerra; giusta proprio in quanto mossa per la causa della fede (cfr. I, 110, 6). In quest'ottica si inserisce l'interpretazione offerta dal Manzano nel suo commento: «eccelso lo chiama per l'altezza eminente, che nell'anima tiene la ragione, dove sedendo quasi auriga governa le potenze»[407].
All'interno del primo discorso di Lucifero leggiamo la breve presentazione (II, 45-46) del «gran duce»[408], finalizzata principalmente a sminuire gli attributi del sublime guerriero. Tuttavia la sua autorevolezza si manifesta nella stanza 45 per mezzo del suo splendido aspetto caratterizzato da gemme, al di là della presenza di lancia e scudo, sul quale la bilancia è posta a insegna. Più che un semplice cavaliere armato, ricorda – per rapportarci al sostrato biblico alla base del dettato del friulano – il re di Tiro tratteggiato dal profeta Ezechiele, a cui la tradizione patristica ha fatto risalire la figura di Lucifero prima della

---

[404] Cfr. L. Borsetto, *«Prendi l'arme Michel!». Figura e scrittura della guerra guerreggiata nei poemi degli angeli ribelli del secondo Cinquecento*, in *L'Actualité et sa mise en écriture dans l'Italie des XVIe-XVIIe siècles. Actes du Colloque International*, (Paris, 21-22 octobre 2002), réunis et présentés par D. Boillet et C. Lucas, Paris, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 173-189.
[405] *Ang.* I, 120, 3.
[406] Sui *miles* e, più in generale, sul tema della cavalleria, cfr. F. Cardini, *Alle radici della cavalleria medievale*, Firenze, Nuova Italia, 1981.
[407] S. Manzano, *Discorso sopra l'Angeleida poema heroico*, cit., p. 60.
[408] *Ang.* III, 62, 7. Sempre per S. Michele, si presti attenzione a «'l Duce de' guerrieri alati» di *GL* IX, 60, 1.

caduta. A tal proposito basti il versetto: «[…] eri coperto d'ogni pietra preziosa: *rubini, topazi, diamanti*, crisoliti, onici, diaspri, zaffiri, carbonchi, smeraldi e oro […]»[409].

A latere del recupero lessicale dalla fonte sacra, il frammento erasmiano risente del nono canto della *Liberata*, in cui si narra dell'Arcangelo che viene mandato da Dio in terra per placare l'attacco di Solimano al campo cristiano. Il «duce de' guerrieri alati»[410] tiene, come il Michele dell'*Angeleida*, un'asta che *vibra* (*supra* I, 90, 7), ma il suo aspetto rimane quello di angelo (*infra* v. 3).[411]

> Ma giunto ove la schiera empia infernale
> il furor de' pagani accende e sprona,
> si ferma in aria in su 'l vigor de l'ale,
> e *vibra l'asta* […]
> (*GL* IX, 63, 1-4)

Inoltre, il condottiero celeste dipinto dal Tasso risplende con le armi di lucido diamante, ovvero «chiama Egli a sé Michele, il qual ne l'armi / di *lucido adamante* arde e lampeggia»[412]. Tale lucentezza ricompare, benché amplificata, nel passo erasmiano del primo canto: la corazza del soldato è ricoperta di gemme «del più stimato pregio», echeggiando così piuttosto (della tassiana o della scritturale) la memoria vidiana «longe gemmis *lucentibus* ardens»[413].

Il ricorso al campo semantico della ricchezza e a quello della luminosità è attestato fin dall'Alfano. Nel quadro, però, della descrizione dell'arcangelo Gabriele leggiamo:

> Di *lucidi arme* e di minuta maglia
> schiera sì mena e di valor armata
> il gran nunzio Gabriel, che quanto ei vaglia
> agli occhi il mostra, sotto la celata
> e *ricca d'arme* ha core di muraglia 5
> e di valor, in Ciel molto lodata;
> fregiate ha ciascun l'arme d'assai belle
> *gemme*, che resplendean più che le stelle.
> (*BC* III, 27)

Qualcosa di simile si ripresenta qualche anno più tardi nel *Caso di Lucifero*:

---

409 13 […] *fuisti omnis lapis pretiosus operimentum tuum sardius topazius et jaspis chrysolitus et onyx et berillus sapphyrus et carbunculus et zmaragdus aurum* […] (*Ez* 28, 13). Sull'analogia tra la caduta di Lucifero e quella del re di Tiro, rimandiamo ai contributi di Russell (indicati nella *Bibliografia* del presente lavoro).

410 *GL* IX, 60, 1.

411 Si noti pure «crollando l'asta d'oro, eccelso ei passa» (*Ang.* II, 113, 1).

412 *GL* IX, 58, 3-4.

413 *Christ.* V, 583.

fiammeggia l'elmo, e il brando ha in man di *foco*
e *fiamme* la lorica alte mandava:
schietta e pura è la *fiamma*, e non di poco 5
a torno a l'armi sue chiara lustrava
fiammeggiava e lustrava, ma nocente
fia sol per la rubella iniqua gente.
(*CaL* 51, 3-8)

Agnifilo insiste, piuttosto, sui termini *fuoco* e *fiamme*: le armi di Michele, al pari di quelle degli altri suoi compagni, si caratterizzano per una maggiore intensità, corrispondente alla natura stessa degli angeli.

Una sintesi delle peculiarità del capo delle milizie celesti è proposta nel sonetto celebrativo posto in chiusa del nostro poema sacro.

ALL'ARCANGELO MICHELE

Eccelso eroe, campion invitto e santo
de l'imperio divin, per cui pigliasti
l'alta contesa e 'l reo dragon cacciasti
da l'auree stelle debellato e franto,
ed or non men, giù ne l'eterno pianto[414] 5
onde ei risorger mal s'attenta, i vasti
orgogli suoi reprimi e gli contrasti
a nostro schermo con continuo vanto,
questi miei novi accenti, onde traluce
la *gran tua gloria* e 'l mio *devoto affetto*, 10
accogli tu fin da l'empirea luce:
sieno in vece di preghi, ed al cospetto
gli porta poi del sempiterno Duce,
che di sua grazia adempia *il mio difetto*.

Memore di *Apoc* 12, 3-4 e 7-8 e dell'iconografia nata intorno a tali versetti giovannei, il valvasonese ricorda e onora «il gran campion, che de l'eterno padre / l'eccelso seggio a sostener si prese»[415] e che infine vinse «l'alta contesa e 'l reo dragon» cacciò.[416] Se in conclusione del primo canto le «schiere sante»[417] parlano del sofferto combattimento (*infra* v. 8) in nome dell'Altissimo, portato a compimento in favore della Sua *gloria*, ovvero:

tue son queste arme, e tu, Signor, le giri, 5
immobil sempre e senza noia alcuna;
a te pugnamo, e fia de la vittoria

[414] Per il pianto, in relazione a Lucifero, cfr. *Ang.* III, 27, 3.
[415] *Ang.* II, 111, 1-2.
[416] Per una descrizione che rispecchi i versetti giovannei e l'iconografia dei quadri di Raffaello e Tintoretto (imm. 5-7), cfr. *BC* III, 81 e *CaL* 67-69.
[417] *Ang.* II, 112, 5. Per la medesima (o simile) occorrenza, si notino ad esempio «genti sante» (II, 99, 6) e «sante squadre» (II, 111, 3).

tutto nostro il sudor e tua la gloria. -
(*Ang.* I, 132, 5-8)

nel sonetto in encomio di S. Michele, si ripone «la *gran* […] *gloria*» e il suo «devoto affetto» proprio nell'«eccelso eroe», che si fa così intermediario tra mondo celeste (il Signore) e mondo terreno (il poeta). I propositi espressi dalla voce autoriale fin dal proemio, di «cantar con *novi accenti* e note pie»[418] la favola degli angeli ribelli, si concretizzano con l'occorrenza intertestuale «questi miei *novi accenti*», a ribadire pertanto la circolarità tematica alla base della narrazione dell'intera opera erasmiana (di cui abbiamo detto in 2.2). Si badi inoltre all'*explicit* del componimento, in cui tale mediazione si esplicita per mezzo di «al cospetto / gli porta», con lo scopo di supplire al *difetto* del poeta, insicuro del suo risultato o, forse meglio, conscio – se paragonato al Tasso – della sua inadeguatezza nel fare epica.[419]

Il culmine del trionfo del campione celeste su Lucifero è raggiunto nel terzo canto dell'*Angeleida* alle ottave 106-108. Prima però – per usare una nota formula tassiana – che «l'alta impresa»[420] volga alla sua definitiva conclusione in favore delle «schiere a Dio devote»[421], queste ultime su istruzione del loro capo si distribuiscono in modo ordinato a forma di croce, in sintonia con la missione dell'Arcangelo e soprattutto in felice coerenza con la simbologia delle crociate. «Il bel ordine che elesse / Michel», che peraltro ricorda la figura della croce su cui, al richiamo dell'*agens*, scorrono i beati combattenti per la fede di *Par.* XVIII, 22-51, si articola su più stanze del canto II (98-103), tra le quali degne di essere menzionate per intero sono le seguenti:

Avea Michel la sua battaglia *stesa*,
e *stesa* a' lati e l'una e l'altra torma:
in guisa tal che tutto il campo presa
d'una *gran croce* avea verace forma;
e comunque attendeva a *l'alta impresa*, 5
non uscia mai de la prescritta norma;
comunque si movea, tarda o veloce,
la fronte, il tergo, i fianchi erano croce.

E s'occorrea da la battaglia l'*ale*
dividersi anca, avean pari sembiante;
restava ogni *ala* ad una croce *eguale*,
egual lo stuol di dietro e quel davante.
E per sé la battaglia era ancor tale 5

[418] *Ang.* I, 7, 4.
[419] Al riguardo si prendano nuovamente in considerazione le osservazioni sollevate nel corso del cap. 2.3 del presente lavoro.
[420] *GL* IV, 9, 6.
[421] *Ang.* II, 102, 2.

con ogni parte de le genti sante:
ristrette in un squadrone o in più divise,
croci eran sempre a le medesme guise.
(*Ang.* II, 98-99)

Suggellata dalle ripetizioni *stesa-stesa*, *ale-ala*, *eguale-egual*, la conformazione dello schieramento dei fedeli risulta invariabilmente a «vera croce»[422]: sia che avanzi lentamente o velocemente sia che, quando necessario, divida le ali «croci eran sempre a le medesme guise». E fu proprio

Questo ordine d'armar, questa sembianza
de l'angelico essercito fu quella
che fé romper al fine ogni speranza
de la turba al gran Dio fatta ribella
(*Ang.* II, 103, 1-4)

L'effetto della particolare disposizione dell'angelico esercito – «il grande essempio de la croce ardente, / onde schierossi l'angelo vincente»[423] – è tale da far perdere nei ribelli «ogni speranza» di poter scongiurare il pericolo della sconfitta. Il timore è così grande che «la turba al gran Dio fatta ribella» trema di paura alla sola comparsa del simbolo della fede cristiana, ossia:

perder e *tremolar* solo a vedella:
fu lor tutto l'ardir fin da quel punto
da un presago timor da' cori emunto.
(*Ang.* II, 103, 6-8)

Oppure ancora

Gli verran dietro *tremolanti* al vento
ben *mille insegne de la Santa Croce*
desto il commune ardir, ch'or sembra spento,
de l'impreso camin solo a la voce;
onde *tremar* d'insolito spavento 5
vedrassi l'orto e 'l suo Dragone atroce,
et oscurar ecclissi orrida e bruna
ambe le corna a la superba Luna.
(*Cacc.* II, 9)

Che la vista della «insegn*a* de la Santa Croce» potesse portare a conseguenze negative, è reso noto nell'*Angeleida* fin dalla prefigurazione nel divino gonfalone, nel quale, tra gli

[422] *Ang.* II, 101, 6.
[423] *Ang.* II, 102, 7-8.

eventi effigiati, si scorge una Donna «orrida e bieca»[424] – l'allegorica figura del serpente tentatore e che rinvia a Megera – abbattutta anch'essa dalla potenza della croce («vinta cader sotto una santa croce»[425]).

Il forte impatto dell'emblema cristiano sul Male è chiaro nel finale del canto diciannovesimo del *Baldus*, romanzo cavalleresco che accoglie, seppur in una prospettiva burlesco-maccheronica, il motivo dello scontro tra Bene (Baldo e i suoi compagni) e Male (i mostruosi diavoli). Malgrado il protagonista dell'opera folenghiana paia una sorta di *alter ego* dei grandi campioni dei classici epico-cavallereschi – al pari di S. Michele, nel contesto sacro – che si getta in audaci imprese, per sfidare il male e debellarlo, non è per merito delle sue eroiche gesta che la grande battaglia si conclude positivamente. Benché quindi, come giustamente osservava il De Sanctis,

> La sua missione [di Baldo] è di purgare la terra da' mostri, dagli assassini e dalle streghe. La cavalleria è *l'instrumento divino* contro Lucifero. Baldo vince i corsari, atterra i mostri, uccide le streghe e debella l'inferno.[426]

gli esseri mostruosi siano vinti, è l'involontario intervento del buffone e pauroso Boccalo (v. 609 e seguenti) a essere provvidenziale. Il crocifisso – arma classica usata peraltro per cacciare i demoni – da questi impugnato fa difatti allontanare, o meglio fuggire, tutta la nera turba di diavoli. Siamo allora confrontati con un mondo capovolto, in cui non sono gli eroi «l'instrumento divino» nella lotta contro Lucifero, bensì tale compito salvifico viene affidato a un semplice oggetto materiale.[427]

La paura di fronte alla croce, oltre a far scappare i diavoli folenghiani e *tremolar* gli squadroni di Michele, si manifesta nell'*Angeleida* nel quadro, appena tratteggiato dal valvasonese in una stanza, della nota Battaglia di Lepanto.

> Ogni impeto, ogni sforzo, ogni tempesta
> che sovra lor venia dal miglior campo
> sofferto meglio avrian che de l'infesta
> *croce* il continuo e spaventoso lampo:
> *questa* loro abbagliò le menti, *questa* 5
> ceder gli fece al fin la causa e 'l campo,
> come a' *dì nostri* ancor da questo segno

---

[424] *Ang.* I, 119, 1.

[425] *Ang.* I, 119, 8.

[426] F. De Sanctis *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, introduzione di G. Ficara, Torino, Einaudi-Gallimard, 1996, pp. 460-461.

[427] Per maggiori notizie sul finale dell'opera di Teofilo Folengo, si veda G. Bàrberi Squarotti, *L'inferno del* Baldus, in «Lettere Italiane», XXX, 1, 1978, pp. 14-46.

fuggon perduti al tenebroso regno.
(*Ang.* II, 104)

Episodio cruciale dell'«età nostra» (*infra*), la storica vicenda lepantina è richiamata in filigrana nel frammento soltanto dagli ultimi due versi. Ribadita la forza dell'impatto – anzitutto luminoso – dell'insegna cristiana sugli avversari di Michele, retoricamente attraverso l'epanadiplosi *questa* (v. 5) e lessicalmente con i termini *lampo* e *abbagliò*, la voce autoriale stabilisce il parallelismo tra la resa o la fuga degli angeli ribelli e quelle delle genti dei «dì nostri»[428]. L'anacronisno temporale (l'immissione cioè nel dettato della menzione alla contemporaneità) introduce il motivo attualizzante: gli scontri celesti si riflettono in terra con la medesima intensità e con dinamiche simili. E ciò non è cosa che debba stupire, in quanto nel *Della caccia* l'autore lamenta le discordie che popolano il mondo terreno:

[…] ma tutta l'*età nostra* afflitta,
tutta la fe' di CRISTO che sospira: 5
tante interne discordie […]
(*Cacc.* II, 3, 4-6)

I retroscena della battaglia del 1571 offrono ulteriori e suggestivi spunti di riflessione. Infatti, tra le ricostruzioni storiche proposte – e tradotte in opere letterarie con toni talvolta eccessivamente epici – delle varie tappe del conflitto lepantino rammentiamo, ad esempio, che le flotte capitanate da Giovanni d'Austria levarono una croce su ogni galea, poco prima di scatenare il fuoco contro i Turchi. In precedenza, inoltre, il vento, che era a favore degli avversari, cambiò direzione, permettendo così l'avanzata delle navi cristiane e Don Giovanni innalzò lo stendardo con l'immagine di Cristo crocifisso.[429] Non è un caso quindi che nel *Della caccia* il Valvasone abbia scritto «gli verran dietro *tremolanti al vento* / ben *mille insegne* de la Santa Croce» (*supra* II, 9, 1-2). Sono versi, questi, verosimilmente filtrati dalla memoria del primo canto della *Liberata*, in cui si narra dei soldati di Goffredo che avanzano animati «da gran desio»[430] di apprestarsi allo scontro:

e l'ordinato essercito congiunto 5
tutte le sue bandiere al vento scioglie:
e nel vessillo imperiale e grande

[428] E ancora «*a' di nostri* orrido in terra, / tiranno arma di folgori ogni guerra» (*Ang.* II, 21, 7-8).
[429] Per approfondimenti ed esemplificazioni puntuali, rimandiamo a C. Gibellini, *L'immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana*, cit., in particolare al capitolo dal titolo *L'esultanza per la vittoria*, pp. 41-74 e a C. Dionisotti, *La guerra d'Oriente nella letteratura veneziana del Cinquecento*, in ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1967, pp. 201-226.
[430] *GL* I, 72, 1.

la trionfante Croce al ciel si spande.
(*GL* I, 72, 5-8)

Il brano tassiano ci permette sia di rievocare l'analogia tra quanto narrato e la storica vicenda di Lepanto sia di ricollegarci al motivo epico-cavalleresco alla base delle opere del Tasso e del Valvasone. È in particolar modo con il richiamo al contemporaneo, attraverso l'uso di un lessico comune e strettamente connotativo degli eserciti – terreni come celesti –, che si accentuano i due piani del discorso. Basti il seguente esempio.

Così ed in terra suol mandare avanti
buon duce quei c'han più *lieve armatura*,
che con veloce corso e con volanti
arme comincin la *contesa dura*;
ed esso poi, di cavalieri e fanti 5
che *grave usbergo* adorna ed assecura,
ristringendo un squadron quasi in un groppo,
correr a dar ne l'aversario intoppo.
(*Ang.* II, 80)

I versi sovrappongono i modi del guerreggiare: quelli degli angeli fedeli sono del tutto equiparabili a quelli di un esercito moderno. Fin dall'*incipit* «così ed in terra» si concretizza la corrispondenza tra le due «contes*e* dur*e*»: l'azione celeste, per natura astratta e atemporale, viene dunque collocata eccezionalmente nello spazio e nel tempo di quella terrena. Al di là dei termini *squadron* (pure in II, 99, 7; III, 101, 2), «cavalieri e fanti», leggiamo «volanti / arme», formula velata che richiama per contenuto la sospensione in aria dell'angelo con l'asta di *GL* IX, 63, 3-4. Ancor più fondamentale è l'abbinamento «lieve armatura» *vs* «grave usbergo». Gli aggettivi, accostati per antitesi (*lieve-grave*), vanno messi in relazione con un processo di dilatazione semantica, la quale permette uno slittamento dal significato primo (la pesantezza delle armature) a quello traslato. In effetti, malgrado *lieve* rinvii ai «lievi corpi»[431] delle creature angeliche e *grave* a quelli degli uomini, *usbergo* viene impiegato dal Valvasone per indicare sia la corazza di S. Michele (cfr. *supra* I, 90, 1) sia quella dell'eroe tassiano Goffredo (cfr. *supra* III, 101, 3).
Nel contesto dell'ascesa della vittoriosa armata divina all'Empireo, l'appellativo «buon duce», a indicare il capo dei fedeli, si trasforma in «duce altero»[432]

Sovra un splendido carro alto ed ornato
di vesta militar il *duce altero*

[431] *Ang.* II, 72, 5.
[432] Si noti pure il «gran duce» di *Ang.* I, 108, 2.

sen giva al Campidoglio, e dietro armato
il campo avea del suo felice impero;
la plebe desiosa e 'l gran senato 5
gli venia incontra, e sotto ardea il sentiero
di nova pompa, e risonava intorno
la città tutta e 'l festeggiante giorno.
(*Ang.* III, 72)

Memore di *Christ.* VI, 706-707, il poeta documenta l'avanzata dell'esercito di S. Michele alla sede celeste – una *nova* Roma – affidandosi nuovamente all'isotopia militare: soprattutto «vesta militar», «armato / il campo», «gran senato» concorrono a sottolineare l'identità tra mondo celeste e mondo terreno.

L'ultimo canto dell'*Angeleida* non è soltanto il luogo privilegiato per la celebrazione del trionfo di Michele e dei suoi compagni, quanto più l'occasione per rinnovare, con movimento circolare, il tema encomiastico introdotto fin dalla *Dedicatoria* e poi ripreso nelle prime stanze dell'opera (ott. 8-15).[433]
A latere della rievocazione della Battaglia di Lepanto, si presentano squarci di realtà contemporanea, questa volta però degli anni Ottanta.

Scorre per tutto l'Oriente, armato
di ferro e foco, il sanguinoso Marte,
ogni cosa rivolta ed ogni Stato,
né di sé lascia vota alcuna parte.
Geme l'occaso, e l'Oceano irato 5
mille navi apparecchia, arbori e sarte,
onde, pien di furor, Tago e Tamigi
essercitin tra lor fieri litigi.

Oh, quale è da veder l'infausta imago
de la misera Francia, oh come offesa
alto orgoglio la tien, che per lei vago
movendo va più che civil contesa!
Le stesse Furie da l'inferno lago 5
sonsene uscite e la campagna han presa,
e tutto essendo pien d'ira e di foco,
loco non han le leggi in alcun *loco*.
(*Ang.* I, 12-13)

La cronaca delle vicende che toccano gli anni appena successivi l'episodio lepantino mostra come in tutto il mondo fervano guerre, difatti: «né di sé lascia vota alcuna parte». La ripresa dell'espansione Turca (12, 1-4), il conflitto navale tra Spagna e Inghilterra per

[433] Per un approfondimento, cfr. L. Borsetto, *«Prendi l'arme Michel». Figura e scrittura della guerra guerreggiata nei poemi degli angeli ribelli del secondo Cinquecento*, cit. Per la questione nello specifico del contesto politico da Virgilio a Milton, si veda D. Quint, *Epic and empire. Politics and generic form from Virgil to Milton*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1993.

il predominio dell'Atlantico (12, 5-8) e le guerre civili in Francia (13) testimoniano la desolante situazione che si estende da Oriente fino a Occidente. La chiusa, sugellata retoricamente dall'epanadiplosi *loco/loco*, enfatizza come in nessun luogo risiedano leggi, forieri di pace.

Il lamento della voce autoriale sulle guerre dell'epoca è funzionale al seguito della *narratio*, in quanto serve a sottolineare lo scarto tra Venezia e il resto del mondo.

> Da l'uno a l'altro sol, *sol tra noi* lieta
> la bella Pace si dilata e stende;
> la terra, l'aria e 'l mar ride e s'acqueta,
> e securo il pastor al grege attende;
> qui la candida Fé, qui l'aurea Pieta, 5
> qui la santa Giustizia albergo prende,
> e qui le Muse puon cantar a l'ombre
> de' verdi lauri, d'ogni tema sgombre.
> (*Ang.* I, 14)

«Dipinta come un vero e proprio paradiso terrestre»[434], emblema di felicità e armonia, la Serenissima è l'*exemplum* di concordia: qui solo (vd. v. 1) regnano pace, fede, pietà e giustizia.

L'omaggio a Venezia torna nelle stanze finali dell'*Angeleida* (III, 49-53): tra le diverse insegne del dominio temporale, che i seguaci di Michele contemplano mentre salgono all'Empireo, spicca «la bella effigie d'una gran Reina»[435], circondata da Grazie, Pace, Pietà, Arti, mille ricchezze e alto Sapere (ott. 49-52). Con l'immagine della colonna della vittoria, su cui – come sappiamo – l'Arcangelo appende i trofei della guerra vinta, si conclude l'esaltazione della regina dell'Adriatico (stt. 102-105).

Assume però forte rilievo nel contesto del motivo dello scontro celeste, al di là dell'elogio di Venezia preso a sé stante, la simmetria figurativa instaurata tra regno celeste e governo terreno. Al riguardo si presti particolare attenzione ai sottostanti versi, che avviano l'encomio della Serenissima.

> Benigni, eccelsi Padri, eccelso onore
> d'Europa tutta e de la fé di Cristo,
> che la pace, di cui *l'angel vittore*
> *fece a' regni del ciel* perpetuo acquisto,
> donate a' vostri popoli, e 'l valore 5
> de l'arme a la pietà serbate misto,
> e l'arme vostre, non l'altrui ruine,

[434] C. Gibellini, *L'immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana*, cit., p. 181.

[435] *Ang.* III, 49, 2.

ma sol la nostra pace hanno per fine;

eccelsi Padri, ch'ad un *Duce* solo
intorno fate a noi quella sembianza
che *intorno a Dio de gli angeli* lo stuolo
suol far là sù ne la beata stanza, 4
(*Ang.* I, 8 e 9, 1-4)

L'*invocatio* ai Senatori della Repubblica veneziana permette alla voce autoriale di creare un'analogia tra la disposizione di questi senatori (gli «eccelsi Padri») attorno a «un Duce solo» e quella, del tutto equivalente, dei cori angelici «intorno a Dio». La stretta relazione instaurata dall'autore non è cosa nuova o che debba stupire, in quanto qualcosa di simile era già stato espresso dallo pseudo-Dionigi l'Areopagita nel suo *De coelesti hierarchia*. Secondo il teologo, infatti, il mondo umano (in particolare quello ecclesiastico) è a immagine del mondo angelico.[436] Ai giorni nostri una simile tesi è stata formulata da Giorgio Agamben. Secondo il filosofo è possibile individuare un preciso fondamento politico nelle classificazioni che, a partire dal Medioevo, erano consacrate alle gerarchie angeliche: l'ordinamento celeste rispecchierebbe, dunque, i differenti assetti del potere temporale.[437]

Tornando all'ultima stanza erasmiana riportata, l'appellativo *Duce*[438] si riferisce a Pasquale Cicogna, dedicatario dell'*Angeleida*.

A voi, Signor, a voi debito è questo
del certame divin sembiante umano,
ch'a la guisa di Dio sete ognor presto
a reprimer d'altrui l'orgoglio vano,
a la guisa di Dio, custode desto, 5
fate il vostro terren tranquillo e piano,
e 'l difendete, sì come egli i cieli,
al furor de' Luciferi crudeli.
(*Ang.* I, 11)

In coerenza con la circolarità del motivo encomiastico della Serenissima, s'inserisce (sempre nel proemio e nell'ultimo canto) un'ulteriore simmetria figurativa: il doge è come Dio, impegnato a contenere le rivolte («a reprimer d'altrui l'orgoglio vano»), a custodire e a difendere ciò che gli è soggetto (I, 11, 5-7). Capiamo quindi che il massimo splendore raggiunto da Venezia va ricondotto all'esemplare governo del Cicogna.

---

[436] Cfr. *De coelesti hierarchia* I, 3 (si veda inoltre IX, 2).

[437] Rimandiamo soprattutto a G. Agamben, *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo, Homo sacer II, 2*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009.

[438] O «Principe eccelso» (*Ang.* III, 102, 1).

Si arriva, in sintesi, a una «coincidenza lessicale e semantica tra divina e terrena monarchia, tra celesti e terreni guerrieri»[439]. In tal senso la rappresentazione della città va letta come immagine terrena della condizione di pace e armonia che regna, ora come prima del conflitto angelico, nei cieli. Si crea così uno stretto legame tra testo poetico e vicende contemporanee.

[439] L. Borsetto, *«Prendi l'arme Michel!». Figura e scrittura della guerra guerreggiata nei poemi degli angeli ribelli del secondo Cinquecento*, cit., p. 54.

Conclusioni

Benché quantitativamente poco numerosi, i poemi sulla guerra celeste presi in esame costituiscono un *corpus* letteraraio che si accomuna, seppur nelle sue varie declinazioni personali, per temi e forme impiegati. Base su cui poggia l'intera architettura della *narratio* del conflitto angelico è la contrapposizione tra due mondi (apparentemente) inconciliabili. Lo "spazio polarizzato" – per riprendere la nota formula di Raimondi – è difatti il denominatore comune che lega le varie opere, se non l'anello che le tiene unite. E allora le due categorie oppositive – Bene e Male – si manifestano all'interno dei campi Cielo e Inferno, attraverso il ricorso a elementi quali, per citare i principali, *alto-basso* / *luce-tenebre* / *armonia-disarmonia* e si possono ben riassumere visivamente attraverso il quadro di Lorenzo Lotto (vd. imm. 8). A confluire in questa duplice visione è l'universo epico (e in parte cavalleresco) che, oltre a reggere lo sviluppo della vicenda angelica, si caratterizza per l'impiego di alcuni e ricorrenti luoghi comuni dell'*epos*, diversi dei quali attestati fin dalla letteratura classica. Tra i maggiori *topoi* epici abbiamo studiato i cataloghi, di cui si è ampiamente servito il Valvasone e fin dai suoi primi scritti, il duello tra campioni (in ispecie quello tra Michele e Lucifero), i concili (soprattutto quello *horrendum*, scandito dalle suasorie luciferine), ecc.

Inseriti nel nostro *corpus* sono stati pure dei poemi che, per quanto talvolta distanti dal genere sacro, come ad esempio il *Baldus* di Folengo, raccontano di veri e propri scontri tra due poli contrapposti. Non va inoltre trascurato che pure la *Gerusalemme liberata*, modello imprescindibile per il nostro autore, può essere considerata – semplificando di un poco il discorso – una guerra tra angeli (i cristiani) e demoni (i musulmani). In tal senso, dunque, anche queste opere possono essere ricondotte alla categoria coniata da Raimondi. Il caso dell'*Angeleida* è senz'altro interessante. Essa è il frutto di un assiduo studioso di classici ed erudito friulano e rappresenta un apprezzabile tentativo, se non il più apprezzabile (per ampiezza e valore letterario) tra quelli analizzati, di conciliare valori cristiani con valori pagani. È bene ricordare che lo spunto giovanneo di *Apocalisse* 12 ci dice assai poco sulla battaglia celeste e la volontà, quasi una necessità, di arricchire il dettato narrativo con elementi accessori non strettamente funzionali allo sviluppo della *fabula* (come rassegne o digressioni) diventa peculiarità essenziale per la piena comprensione delle azioni che vedono coinvolti Michele e Lucifero e le loro rispettive schiere. Di aiuto per capire pienamente le dinamiche degli scontri tra entità astratte – tra

sostanze divine e immortali – sono, da un lato, la trattazione degli episodi in chiave epica e, dall'altro, l'uso di paragoni molto vicini alla quotidianità del lettore e disseminati in più luoghi dei tre canti. E così gli angeli sono descritti come soldati terreni, anzi superano in eroichezza i paladini dell'*Orlando furioso* e della *Gerusalemme liberata* o quelli dell'Antichità: Michele e Lucifero diventano veri e propri eroi. Anzi il primo, più che arcangelo, pare un supereroe moderno.

Tale modo di intendere e di esprimere il tema della guerra angelica permette, malgrado l'*Angeleida* sia *ab origine* un testo dalla finalità teologica, di avvicinare due mondi inconciliabili. Nell'opera erasmiana, in effetti, non si ha l'esclusione di ogni riferimento mitologico o pagano (come si sarebbe tentati a credere viste le molteplici sollecitazioni provenienti dal clima religioso di fine Cinquecento), quanto più il capovolgimento in senso sacro di tali riferimenti. Erasmo di Valvasone giunge a fondere classicità e cristianesimo, accorciando – in particolare per mezzo di aperture narrative con fatti di storia reale – le distanze tra mondo celeste e mondo terreno. In sintesi, egli concentra in un'unica opera *divinitas*, *humanitas*, *ferinitas*.

Inoltre, il suo continuo dialogo instaurato tra antichità e contemporaneità, tra Bibbia e classicità testimonia, fin dalle parole espresse nella *Dedicatoria*, una tradizione del tema che va ben oltre il Cinquecento. Per la verità, egli non fece altro che attingere dalla stessa "biblioteca" degli altri scrittori, dai grandi autori come dai minori, assecondando in gran parte la corrente del suo tempo. «Ciascuno in ogni tempo fa storia di quel che sa»[1].

Per questa ragione i suoi scritti riflettono la sua formazione e la sua condizione di feudatario:

> Vissuto quando le lettere ed il pensiero italiano risentirono più che mai l'influsso dell'assolutismo politico e religioso, il Valvasone, fornito di una cultura classicheggiante, e trovandosi nella condizione di ricco, ma debole, feudatario, non avrebbe potuto essere diverso da quello che ci appare nelle sue opere […].[2]

> Adunque colui che imita un perfetto, imita la perfezzion di mille raunata in uno, e tanto meglio quanto in quell'uno essa perfezzione appar continuata, non in una sola parte della composizion composta, sì come in alcun di que' primi autori veder si potea. Debbiamo ancor pensar che non imitando alcun perfetto, ma noi medesimi, in noi medesimi non possa essere se non quel poco di bello che la natura e 'l caso può dar ad uno.[3]

---

[1] C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, cit., p. 125.
[2] V. Cremona, *Erasmo da Valvasone poeta e traduttore: saggio critico-monografico*, cit., p. 5.
[3] G. C. Delminio, *Della imitazione*, in *Tutte l'opere*, cit., p. 227.

Immagine 8: Lorenzo Lotto, *San Michele arcangelo caccia Lucifero*, ca. 1545

Bibliografia

Opere di Erasmo di Valvasone*

- *La Thebaide di Statio ridotta dal sig. Erasmo di Valvasone in ottava rima. Alle illustrissime, & eccellentissime madama Lucretia Estense della Rovere principessa d'Urbino, et madama Leonora da Este*, in Venetia, appresso Francesco de' Franceschi Senese, 1570.
- *In difesa delle donne a M. Vitale Papazzoni. Cap. XXXIIII,* in Vitale Papazzoni, *Le rime di M. Vital Papazzoni […]*, in Venetia, appresso Domenico Nicolino, 1572, cc. [140*v*-144*r*].
- *I quattro primi canti del Lancilotto del sig. Erasmo di Valvasone*, Venezia, Fratelli Guerra, 1580.
    - *Lancilotto e Ginevra: primi quattro canti di Erasmo da Valvasone*, in «Parnaso italiano», vol. IV, Venezia, Giuseppe Antonelli, 1838, pp. 476-554.
    - *Lancilotto e Ginevra: primi quattro canti di Erasmo da Valvasone*, in «Parnaso italiano», vol. LX, Venezia, Giuseppe Antonelli, 1839, pp. 107-277.
- *Lagrime di S. Maria Maddalena del sig. Erasmo delli signori di Valvasone*, in Venetia, appresso Domenico et Gio. Battista Guerra, fratelli, 1586.
    - *Le Lagrime di s. Pietro del sig. Luigi Tansillo, di nuovo ristampate con nuova gionta delle Lagrime della Maddalena del signor Erasmo Valvassone, et altre rime spirituali, del molto r. d. Angelo Grillo, non più vedute, et ora novamente date in luce*, Genova, Girolamo Bartoli, 1587.
    - *Le Lagrime di s. Pietro del signor Luigi Tansillo, di nuovo ristampate con nuova gionta delle Lagrime della Maddalena del sig. Erasmo Valvassone, et altre rime spirituali, del molto r. d. Angelo Grillo non più vedute, et ora novamente date in luce*, Carmagnola, Marc'Antonio Bellone, 1588.
    - *Le Lagrime di s. Pietro del signor Lvigi Tansillo, con le Lagrime della Maddalena, del signor Erasmo da Valuassone, di nuouo ristampate, et agiuntoui l'Eccellenze della gloriosa Uergine Maria, del s. Horatio Guarguante da Soncino*, Uenetia, Giacomo Uincenti, 1589.
    - *Le Lagrime di san Pietro del signor Luigi Tansillo, con le Lagrime della Maddalena, del signor Erasmo da Valvasone, di nuovo ristampate, et aggiuntovi l'Eccellenze della*

* In questa sezione i titoli sono elencati in ordine cronologico crescente.

gloriosa Vergine Maria, del signor Horatio Guarguante da Soncino, in Venetia, Simon Cornetti, & fratelli, 1592.

- *Raccolta di Lagrime, cioè di Maria Maddalena, di Maria Vergine, del Penitente*, Bergamo, Comin Ventura, 1593.
- *Le Lagrime di san Pietro del signor Luigi Tansillo, con le lagrime della Maddalena, del signor Erasmo da Valvasone, di nuovo ristampate, et aggiuntovi l'eccellenze della gloriosa Vergine Maria, del signor Horatio Guarguante da Soncino*, in Venetia, s.t., 1595.
- *Le Lagrime di s. Pietro del signor Luigi Tansillo, con le lagrime della Maddalena, del signor Erasmo da Valvasone, di nuovo ristampate, et aggiuntovi l'eccellenze della gloriosa Vergine Maria, del signor Horatio Guarguante da Soncino*, in Venetia, Agostino Spineda, 1599.
- *Le Lagrime di S. Pietro del signor Luigi Tansillo, et quelle della Maddalena, del Signor Erasmo Valvasone; di nuovo ristampate, et aggiuntovi l'eccellenze della gloriosa Vergine Maria, del signor Horatio Guarguante da Soncino*, con licenza de' Superiori, in Venetia, gli Heredi di Domenico Farri, 1605.
- *Lagrimas de san Pedro compuestas en italiano por Luys Tansillo; traducidas en español por el maestro fray Damian Alvarez de la orden de Predicadores de la Provincia de España*, Napoles, Iuan Domingo Roncallolo, 1613.
- *Le Lagrime di san Pietro del sig. Luigi Tansillo, con gli argomenti del sig. Giulio Cesare Carpaccio, aggiuntovi le Lagrime della Maddalena del sig. Erasmo Valvasone, con un Capitolo al Crocefisso nel Venerdì santo, del rev. p. d. Angelo Grillo. Consecrate al glorioso nome dell'Illustriss. et Eccellentiss. mio Sig. e Padrone sempre Colendiss. il sig. D. Fabrizio, signore della Casa Carafa, Duca d'Andria e del Castello del Monte, Co. di Ruvo, utile Sig. di Corato […]*, In Napoli, Nella Novissima stampa di Antonio Parrino, al cantone di santa Chiara, incontro al Giesù Nuovo, 1697.
- *Lacrime di santa Maria Maddalena: poemetto di Erasmo da Valvasone*, in «Poemetti Italiani», Torino, Dalla nuova stamperia di Pane e Barberis in Doragrossa vicino a S. Dalmazzo, 1797.
- *Le Lacrime della Maddalena di Erasmo da Valvasone*, Udine, Tip. Murero, 1838.
- *Le Lacrime di s. Pietro, di Cristo, di M. Vergine, di s. Maria Maddalena e quelle del Penitente, con un Capitolo al Crocifisso e il Lamento di Maria Vergine: versi di*

Luigi Tansillo, di Torquato Tasso, Erasmo da Valvasone ed Angelo Grillo, in «Biblioteca scelta di opere italiane antiche e moderne», Milano, per Giovanni Silvestri, 1838.

- *Lagrime di santa Maria Maddalena di Erasmo di Valvasone*, in «Parnaso Italiano», Venezia, Giuseppe Antonelli, 1850.

– *Elettra: tragedia di Sofocle fatta volgare dall'illustre signor Erasmo delli signori di Valvasone*, Academico Uranico, in Venetia, appresso i Guerra fratelli, a S. Maria Formosa, in calle Longa, 1588.

– *Lettera di precetti et avvertimenti del molto illustre sig. Erasmo de' signori di Valvasone al molto illustre signor Cesare suo amatissimo nipote*, in Servilio Treo, *Lettera di copioso discorso […]*, Treviso, Angelo Reghettini, 1610, cc. [28*r*-40*v*].

– *Angeleida, del sig. Erasmo di Valvasone. Al serenissimo principe Pasqual Cicogna, et alla Illustrissima Sig. di Venetia*, in Venetia, appresso Gio. Battista Sommasco, 1590.

- *L'Angeleida: ridotta alla vera lezione*, Udine, Fratelli Mattiuzzi, Tipografia Pecile, 1825.
- *L'Angeleida, poema del Signor Erasmo di Valvasone, all'illustrissimo principe Pasquale Cicogna ed all'illustrissima signoria di Venezia*. Ristampato secondo la rarissima ediz. del MDXC, per servire d'appendice al *Paradiso Perduto* di Milton, tradotto da G. Polidori, Londra, presso l'editore (J. Wilson) 15, Park Villane East, Regent's Park, 1842.
- *Angeleida*, a cura di Luciana Borsetto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005. Recensioni:
    - Dino Sigismondo Cervigni, in «Annali d'Italianistica», 24, 2006, pp. 387-389.
    - Fabio Uliana, in «Critica letteraria», 1, 2007, pp. 189-192.
    - Maria Luisa Doglio, in «Giornale storico della letteratura italiana», 608, 2007, p. 625.
    - Maiko Favaro, in «Italianistica», 3, 2007, pp. 131-136.
    - Valentina Marchesi, in «Testo», 54, 2007, pp. 165-167.

– *Della caccia: poema del signor Erasmo di Valvasone, all'ill. signor Cesare di Valvasone suo nipote, con gli argomenti a ciascun canto*, del sig. Gio. Domenico Degli Alessandri, in Bergamo, Comin Ventura, 1591.

    - *La Caccia dell'ill. signor Erasmo di Valvasone, Ricorretta & di molte stanze ampliata, con le annotationi di M. Olimpio Marcucci*, Bergamo, Comin Ventura, 1593.
    - *La Caccia dell'ill. sig. Erasmo di Valvasone, Ricorretta & di molte stanze ampliata, con annotationi M. Olimpio Marcucci*, in Venetia, per Fanc [*sic*, ma Franc.] Bolzetta, 1602.
    - *La Caccia: poema*, Milano, Dalla Società Tipografica de' Classici italiani, contrada di Santa Margherita, n. 1118, 1808.
    - *La Caccia di Erasmo di Valvasone*, in «Parnaso Italiano»e, Venezia, Giuseppe Antonelli, 1850.
    - *La caccia*, a cura di Gianfranco D'Aronco, Udine, Del Bianco, 1961.
- *Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori, in morte della signora Irene delle signore di Spilimbergo [...]*, Venezia, Domenico et Gio. Battista Guerra, 1561.
- *De le rime di diversi nobili poeti toscani, raccolte da M. Dionigi Atanagi, libro secondo,* Venezia, Lodovico Avanzo, 1565.
- *Al serenissimo don Giovanni d'Austria, generale della Santa Lega: sonetti, & canzoni dell'illustre sig. Erasmo di Valvasone, per l'espeditione contra Turchi, et per la vittoria ottenuta,* Venezia, Domenico et Gio. Battista Guerra, 1572.
- *Nuova scielta di rime dell'ill. sig. Erasmo Valvasone,* Bergamo, Comino Ventura, 1592.
- *Miscellanea di varie operette*, t. 7, Venezia, Bettinelli, 1743, pp. 271-294.
- *Le rime*, introduzione e note di Giorgio Cerboni Baiardi, bibliografia erasmiana e indici di Antonio Del Zotto, Valvasone, Circolo culturale Erasmo di Valvason, 1993.

Studi su Erasmo di Valvasone e sulle sue opere

- ALLOCCHIO, Girolamo, *Aggiunta e nota al saggio di critica sul* Paradiso perduto, Treviso, Francesco Andreola tipografo, in «Giornale sulle Scienze e Lettere delle Province Venete», 53, 1825, pp. 207-211.
- (ALLOCCHIO, Girolamo?), *Milton e Valvasone: seconda aggiunta al saggio di critica del* Paradiso perduto, Treviso, Francesco Andreola tipografo, in «Giornale sulle Scienze e Lettere delle Province Venete», 62, 1826, pp. 73-78.

- BATTISTELLA, Antonio, *L'Angeleida di Erasmo da Valvasone*, in «Pagine Friulane», XV, 11, 1903, pp. 169-174.
- BATTISTELLA, Antonio, *L'Angeleida di Erasmo da Valvasone*, in «Pagine Friulane», XV, 12, 1903, pp. 182-184.
- BETTIN, Giancarlo, *Studi sulla Tebaide di Erasmo da Valvasone*, s.l., SM, 2002.
- *Biografia universale antica e moderna*, vol. LX, Venezia, presso Gio. Battista Missiaglia, 1830, pp. 6-7.
- BORSETTO, Luciana, *La battaglia celeste nella tradizione del poema sacro rinascimentale. L'*Angeleida *di Erasmo di Valvasone*, in *Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico. Atti del convegno di studi*, (Urbino, 15-16 giugno 2004), a cura di Guido Arbizzoni, Marco Faini e Tiziana Mattioli, Roma-Padova, Antenore, 2005, pp. 311-352.
- CALCATERRA, Carlo, *Le "Thebaidi" di Erasmo da Valvasone e di Gacinto Nini*, in *La Tebaide di Stazio di Cornelio Bentivoglio*, Torino, UTET, 1928, pp. XXXIV-LXXV.
- CARBONARA, Gloria, *L'Elettra sofoclea di Erasmo di Valvasone* [edizione commentata], Tesi di Laurea, relatore Francesco Spera, Università degli Studi di Milano, 1997-1998.
- CARBONARA, Gloria (a cura di), Erasmo di Valvasone, *Da "Elettra di Sofocle"* (1588), in «Lo Stracciafoglio», I, 2, II semestre 2000, pp. 13-19.
- CAVICCHI, Filippo, *Il Friuli e Venezia nella* Caccia *di Erasmo da Valvasone*, in «Pagine Friulane», XIII, 10, 1901, pp. 153-156.
- CAVICCHI, Filippo, *Le lagrime di S. Maria Maddalena di Erasmo di Valvasone*, in «Antologia Veneta», III, 2, 1902, pp. 79-85.
- CAVICCHI, Filippo, *L'imitazione classica negli episodi della "Caccia" di Erasmo da Valvasone*, in «Pagine Friulane», XV, 7, 1903, pp. 97-100.
- CAVICCHI, Filippo, *L'imitazione classica negli episodi della "Caccia" di Erasmo da Valvasone*, in «Pagine Friulane», XV, 8, 1903, pp. 113-116.
- CAVICCHI, Filippo, *L'imitazione classica negli episodi della "Caccia" di Erasmo da Valvasone*, in «Pagine Friulane», XV, 9, 1903, pp. 129-131.
- COLUSSI, Franco (a cura di), *Erasmo di Valvasone (1528-1593) e il suo tempo. Atti della giornata di studio*, (Valvasone, 6 novembre 1993), Valvasone-Pordenone, Circolo culturale Erasmo di Valvason, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1994.
- CREMONA, Vincenzo, *Erasmo da Valvasone poeta e traduttore: saggio critico-monografico*, Monteleone, Premiata Tipografia Giuseppe La Badessa, 1919.

- D'AGOSTINI, Noemi, *Erasmo di Valvasone*, Udine, Tipografia Domenico Del Bianco, 1896.
- DALLE MULE, Giovanni, *Erasmo di Valvasone traduttore della* Tebaide *di Stazio: saggio critico*, in «Antologia Veneta», II, 3, Feltre, Premiata Tipografia Panfilo Castaldi, 1901, pp. 3-19.
- FATTORELLO, Francesco, *Erasmo da Valvasone*, in «Atti della Accademia di Udine», a. V, 3, 1923-1924, pp. 5-21.
- FAVARO, Maiko, *Su alcuni componimenti sconosciuti di Erasmo da Valvasone*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», VIII, 1-2, 2005, pp. 207-230.
- FAVARO, Maiko, *Un episodio della fortuna di Giulio Camillo nel Friuli del Cinquecento*, in «Rinascimento», XLVI, 2006, pp. 391-401.
- FAVARO, Maiko, *Tra il* Furioso*, il* Floridante *e l'*Odissea: I quattro primi canti del Lancilotto *di Erasmo da Valvasone*, in «Schifanoia», XXXIV-XXXV, 2008, pp. 205-210.
- FAVARO, Maiko, *Un'autorità alternativa per l'epica cinquecentesca? Stazio e il volgarizzamento della* Tebaide *di Erasmo da Valvasone*, in *«Ascendere sovra tutte le stelle»: le forme del poema dal Tre al Seicento*, a cura di Vincenzo Caputo, in «Studi Rinascimentali», 16, 2018, pp. 89-97.
- FAVARO, Maiko, *Un nuovo manoscritto del "Teatro della Memoria" di Giulio Camillo*, Zenodo.org, 15.01.2018, pp. 1-4 (http://doi.org/10.5281/zenodo.1165185).
- FAVARO, Maiko, *L'etica del gentiluomo nella Serenissima: sulla* Lettera di precetti et avvertimenti *di Erasmo di Valvasone al nipote*, in *Inventing the Good Life. How Italy Shaped Early Modern Moral Culture. An Exploration of the* Ethica *Section in Wolfenbüttel*, a cura di Matthias Roick et al., in «Romanische Studien» [in corso di stampa].
- FLAMINI, Francesco, *Storia letteraria d'Italia. Il Cinquecento*, Milano, Vallardi, 1902, pp. 439-441.
- FOFFANO, Francesco, *Erasmo di Valvason: appunti biografici e bibliografici*, in «L'Ateneo Veneto, a. XVII, vol. I, 1-3, 1893, pp. 96-126.
- FOFFANO, Francesco, *Erasmo da Valvasone (appunti su la vita e le opere)*, in ID., *Ricerche letterarie*, Livorno, Giusti, 1897, pp. 87-131.
- *Fondo Joppi on-line* (inventario e catalogo): https://www.sbhu.it/fondo-joppi (10.09.2021).

– FRANZONI, Jessica, *Sull'*Angeleida *di Erasmo di Valvasone: divinitas, humanitas e ferinitas nella guerra angelica*, in «Versants: revue suisse des littératures romanes: rivista svizzera delle letterature romanze: Schweizerische Zeitschrift für romanische Literaturen», 64/2, 2017, pp. 39-48.
– HASKELL, Yasmin, *Between Fact and Fiction: The Renaissance Didactic Poetry of Fracastoro, Palingenio and Valvasone*, in Yasmin Haskell and Philip Hardie, *Poets and Teachers: Latin Didactic Poetry and the Didactic Authority of the Latin Poet from the Renaissance to the Present*, Proceedings of the Fifth Annual Symposium of the Cambridge Society for Neo-Latin Studies, Clare College, Cambridge, 9-11 September 1996, Bari, Levante editori, 1999, pp. 77-103.
– JOPPI, Vincenzo, *Erasmo di Valvasone*, in *Nozze Abignente-Angeli*, Udine, Doretti, 1888, pp. 7-17.
– MAGNO, Carlo, *Per la biografia di Erasmo da Valvasone*, in «Pensiero italiano», VII, 25, 1893, pp. 51-55.
– MANZANO, Francesco (di), *Cenni biografici dei letterati ed artisti friulani dal secolo IV al XIX*, Udine, Gambierasi, 1885, pp. 214-215.
– MANZANO, Scipion, *Discorso sopra l'Angeleida poema heroico dell'illustre sig. Erasmo de i signori di Valvasone fatto dall'illustre Signor Scipion Manzano. Nel quale s'hanno molte cose pertinenti all'artificio poetico*, cum privilegio, in Venetia, appresso Iacomo Antonio Somascho, 1595.
– MARCHETTI, Giuseppe, *Erasmo di Valvason (1523-1593)*, in ID., *Il Friuli: uomini e tempi*, Udine, Camera di Commercio Industria e Agricoltura, 1959, pp. 284-291.
– MARZINI, Antonio (voce a cura di), *Iconografia italiana degli uomini e delle donne celebri dall'epoca del Risorgimento delle scienze e delle arti fino ai giorni nostri*, Milano, Antonio Locatelli, vol. II, 1841, pp. I-VIII.
– MICHELINI, Dina, *"Difesa de la Georgica di Virgilio" di Erasmo di Valvasone*, Tesi di Laurea, relatore Giorgio Cerboni Baiardi, Università degli studi di Urbino, 1982-1983.
– MÜNCH, Wilhelm, *Ein italienischer Vorgänger Miltons*, in «Die Neuren Sprachen», XIII, fasc. 6 e 7, 1905, pp. 321-335 e 385-401.
– N.N., *Erasmo di Valvasone*, in «Pagine Friulane», a. X, 3, 1897, p. 3.
– NORBEDO, Roberto, *Appunti su un'edizione dell'*Angeleida *di Erasmo di Valvasone*, in «Lettere italiane», 40/1, 2008, pp. 102-115.

- PASTRES, Paolo, *Alcuni versi di Erasmo di Valvasone dedicati a Jacopo e a Francesco Bassano*, in «Atti dell'Accademia "San Marco" di Pordenone», vol. XVI, 2014, pp. 837-854.
- PAVAN, Alberto, *"La madre de' veltri"*. La Caccia *di Erasmo di Valvasone e i poemi cinegetici antichi*, in «Maia», LX, 3, 2008, pp. 440-461.
- PAVAN, Alberto, *Erasmo di Valvasone, i Classici e il Friuli*. La caccia: *un'officina poetica tra critica letteraria, dottrina e invenzione*, in «Voleson», a cura di Pier Carlo Begotti e Paolo Pastres, Udine, Società Filologica Friulana, 2013, pp. 265-282.
- PEZZÈ, Piero *Antologia corale*, vol. II, a cura di Roberto Frisano, Udine, Pizzicato, 2000, pp. 21-30.
- PIZZIO, Luigi, *La poesia didascalica e la* Caccia *di Erasmo di Valvasone*, in «Pagine Friulane», 10, 1891, pp. 154-159.
- PIZZIO, Luigi, *La poesia didascalica e la* Caccia *di Erasmo di Valvasone*, in «Pagine Friulane», 11, 1892, pp. 169-177.
- PROVASI, Pacifico, *L'*Angeleida *di Erasmo di Valvasone ed i poemi italiani sulla caduta di Lucifero*, estratto dal «Bollettino della Biblioteca e del Museo di Udine», a. 1912, fasc. III-IV, Udine, Vatri, 1913.
- RITROVATO, Salvatore, *«… per raccor senza pro vani ligustri». Il "post-petrarchismo" di Erasmo di Valvasone*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, vol. II, a cura di Floriana Calitti e Roberto Gigliucci, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 265-279.
- TAVELLA, Beniamino, *Erasmo di Valvasone nella cultura del suo tempo*, in «Itinerari», IV, 1, 1972, pp. 26-31.
- TIRABOSCHI, Girolamo, *Storia della letteratura italiana*, vol. VII/3, Modena, Società Tipografica, 1792, pp. 1228-1229.
- *Un tema letterario dell'età di Erasmo di Valvasone: la caccia. Atti del Convegno*, (Glaunicco, 15 maggio 1993), Udine, CLEUP, 1993.

Opere di altri autori

- AGNIFILO, Amico, *Il caso di Lucifero in ottaua rima del signor Amico Cardinali Aquilano, abbate di S. Giouanni di Collimento*, L'Aquila, appresso Giorgio Daghano e compagni, 1582.

- ALAMANNI, Luigi, *La avarchide del s. Lvigi Alamanni Gentilhuomo Fiorentino […]*, in Firenze, nella stamperia di Filippo Giunti e Fratelli, 1570.
- ALFANO, Antonino, *La Battaglia celeste tra Michele e Lucifero di Antonino Alfano gentil'huomo palermitano*, Palermo, Giouan Matteo Mayda, 1568.
- ALIGHIERI, Dante, *La Divina Commedia* (*Inferno, Purgatorio, Paradiso*), a cura di Riccardo Merlante e Stefano Prandi, Brescia, La Scuola, 2005.
- ALIGHIERI, Dante, *Rime*, edizione commentata a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005.
- ALIGHIERI, Dante, *Commedia. 1. Inferno*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli, 2006.
- AMALTEO, Giovanni Battista, *Canzone di M. Giovanbattista Amaltheo all'illustriss.mo et eccellent.mo Sig. Marcantonio Colonna general dell'armata di Santa Chiesa, sopra la vittoria seguita contra l'armata Turchesca*, in Venetia, appresso Onofrio Farri, 1572.
- AMALTEO, AA.VV., *Versi editi ed inediti di Girolamo, Giambattista, Cornelio fratelli Amaltei tradotti da varii*, Venezia, Alvisopoli, 1817.
- ARETINO, Pietro, *Il primo libro delle lettere di M. Pietro Aretino al Magno Duca di Urbino*, in Parigi, appresso Matteo il Maestro, vol. I, 1608.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto nouissimamente alla sua integrità ridotto et ornato di varie figure. Con alcune stanze del S. Aluigi Gonzaga in lode del medesimo. Aggiuntovi per ciascun canto alcune allegorie et nel fine una breve espositione et tavola di tutto quello che nell'opera si contiene*, in Venetia, appresso Gabriel Iolito de' Ferrari, 1542.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso di m. Lodouico Ariosto con cinque nuoui canti del medesimo. Ornato di figure, et con queste aggiuntioni. […] Annotationi, imitationi, et auertimenti sopra i luoghi difficili di m. Lodouico Dolce, et d'altri […]*, in Venetia, per Gio. Andrea Valuassori detto Guadagnino, 1566.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando Furioso di M. Lodovico Ariosto; delle annotazioni de' più celebri autori che sopra esso hanno scritto [...]*, Venezia, Stefano Orlandini, 1730.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando Furioso*, introduzione e commento di Emilio Bigi, a cura di Cristina Zampese, indici di Piero Floriani, Milano, BUR, 2012.
- ARIOSTO, Ludovico, *Commedie I. La Cassaria, I Suppositi (in prosa)*, a cura di Luigina Stefani, Perugia, Morlacchi, 2013.

- ATANAGI, Dionigi, *Rime d'encomio e morte*, Ancona, Edizioni l'Astrogallo, 1979.
- BELGRADO, Alfonso, *Poesie di diversi volgari et latine, per la morte dell'eccellentissimo dottore il signor Alfonso Belgrado*, in Venetia, Rampazetto, 1593.
- BONINCONTRIVS MINIATENSIS, Lavrentibus, *De rebvs natvralibvs et divinis, Zwei Lehrgedichte an Lorenzo de' Medici und Ferdinand von Aragonien*, Einleitung und Kritische Edition von Stephan Heilen, Stuttgart, Teubner, 1999.
- BORGOGNI, Gherardo, *Le Muse Toscane di diversi nobilissimi ingegni dal signor Gherardo Borgogni nuovamente raccolte e poste in luce*, Bergamo, Comin Ventura, 1594.
- BORROMEO, Federico, *I tre libri delle laudi divine*, Milano, nella stamperia a San Nazaro, per Dionigi Gariboldi, 1632.
- BORROMEO, Federico, *Della Pittura sacra, libri due*, a cura di Barbara Agosti, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1994.
- CAMILLI, Camillo, *Le lagrime di s. Maria Maddalena del sig. Camillo Camilli*, in Vinegia, appresso Giorgio Angelieri, 1582.
- CAMILLO DELMINIO, Giulio, *Tutte l'opere di M. Giulio Camillo Delminio; il catalogo delle quali s'ha nella seguente facciata; nuouamente ristampate, & ricorrette da Thomaso Porcacchi con la tauola delle cose notabili, & con le postille in margine*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito De' Ferrari, 1567.
- CANCIANINI, Gian Domenico, *Le opere latine e volgari*, a cura di Mario D'Angelo, Pordenone, Accademia San Marco, 2011.
- CARO, Annibal, *L'Eneide di Virgilio del Commendatore Annibal Caro*, in Venetia, appresso Bernardo Giunti, & fratelli, 1581.
- CLAUDIANO, Claudio, *De raptu Proserpinae*, a cura di Marco Onorato, Napoli, Loffredo, 2008.
- COMPOSTO, Giovanni Battista, *La caduta di Lucifero di Giouan Battista Composto academico Otioso, detto il Fisso*, Napoli, appresso Gio. Giacomo Carlino, 1613.
- DOLCE, Ludovico, *Il primo libro di Sacripante di messer Lodovico Dolce*, in Vinegia, per Francesco Bindoni e Mapheo Pasini, 1536.
- DOLCE, Ludovico, *Le tragedie di Seneca tradotte da M. Lodovico Dolce*, Venezia, Gio. Battista et Marchion Sessa, 1560.
- DOLCE, Ludovico, *Le Trasformationi di M. Lodouico Dolce tratte da Ouidio. Con gli argomenti et allegorie al principio & al fine di ciascun canto. Et con la giunta della uita*

d'Ouidio. Di nuovo rivedute, corrette et di molte figure adornate a suoi luoghi, in Venetia, Francesco Sansouino, 1568.

- FOLENGO, Teofilo, *Baldus*, a cura di Mario Chiesa, 2 voll., Torino, UTET, 1997.
- FOLENGO, Teofilo, *La Umanità del Figliuolo di Dio*, a cura di Simona Gatti Ravedati, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2000.
- FOLENGO, Teofilo, *La Palermitana*, a cura di Patrizia Sonia De Corso, Firenze, Olschki, 2006.
- FRANGIPANE, Cornelio, *Helice. Rime et versi di vari compositori de la patria del Frioli, sopra la fontana Helice del signor Cornelio Frangipani di Castello*, Venezia, Al Segno della Salamandra, 1566.
- GHERARDI, Pietro, *In foedus et victoriam contra Turcas iuxta sinum corinthiacum*, Venezia, Fratelli Guerra, 1572.
- GRILLO, Angelo, *Parte prima delle rime del sig. don Angelo Grillo nuovamente date in luce*, Bergamo, Comino Ventura, 1589.
- GUIDICCIONI, Cristoforo, *Tragedie trasportate dalla greca nell'italiana favella da monsignor Cristoforo Guidiccioni lucchese vescovo d'Ajace in Corsica*, Lucca, Filippo Maria Benedini, 1747.
- MACHIAVELLI, Niccolò, *Opere*, 3 voll., a cura di Corrado Vivanti, Torino, Einaudi, 2005.
- MANTOVANO, Battista, *La partenice mariana (Introduzione, testo latino e versione metrica, note)*, a cura di Ettore Bolisani, Padova, Tipografia Antoniana, 1957.
- MARTIRANO, Coriolano (Coriolani Martirani Cosentini Episcopi Sancti Marci), *Tragoediae VIII*, Napoli, Giovanni Maria Simonetta, 1556, cc. [32*r*-59*r*].
- MILTON, John, *Paradise Lost. A Poem Written in Ten Books by John Milton*, London, Printed, and are to be sold by Peter Parker under Creed Church neer Aldgate; And by Robert Boulter at the Turks Head in Bisshopgate-street; And Matthias Walker, under St. Dunstons Church in Fleet-street, 1667.
- MILTON, Giovanni, *Traduzione delle opere poetiche di Giovanni Milton in tre tomi*, Londra, trad. it. Gaetano Polidori, 1840.
- MILTON, John, *Paradiso perduto* (con testo integrale a fronte), a cura di Fabio Cicero, traduzione di Roberto Piumini, Milano, Bompiani, 2009.

- MILTON, John, *Il Paradiso perduto*, introduzione, traduzione e note a cura di Flavio Giacomantonio, con un saggio di Vittorio Gabrieli, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2009.
- MUZIO, Macario, *Del trionfo di Cristo carme eroico di Macario Muzio*, Venezia, Giuseppe Antonelli, 1845.
- ORAZIO FLACCO, Quinto, *Le opere I. Le odi. Il carme secolare. Gli epodi*, t. I, introduzione di Francesco della Corte, testo critico di Paola Venini, traduzione di Luca Canali, Roma, Libreria dello Stato, 1991.
- ORIGENE, *Omelie su Ezechiele*, traduzione, introduzione e note a cura di Normando Antoniono, Roma, Città Nuova, 1987.
- PALEOTTI, Gabriele, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane,* dir. scientifica: Stefano Della Torre; trascrizione in italiano moderno: Gian Franco Freguglia; pres.: Carlo Chenis, Città del Vaticano, Libreria editrice Vaticana, 2002.
- PAVESI, Cesare, *Cento e cinquanta favole tratte da diversi autori antichi e ridotte in versi e rime da M. Pietro Targa*, Venezia, Giovanni Chrigeno, 1569.
- PETRARCA, Francesco, *Rime*, introduzione e note di Guido Bezzola, con un saggio di Andrea Zanzotto, Milano, BUR, 1976.
- PICCOLOMINI, Alessandro, *Della Institution Morale Di M. Alessandro Piccolomini. Libri XII*, in Venetia, appresso Paulo Ugolino, 1594.
- PORCACCHI, Tommaso, *Lettere di XIII huomini illlustri, alle quali oltra tutte l'altre fin qui stampate, di nuovo ne sono state aggiunte molte*, Venezia, Giorgio de' Cavalli, 1565.
- PORCIA, Iacopo (di), *Le opere edite e inedite di un umanista europeo*, a cura di Mario D'Angelo, Pordenone, Accademia San Marco, 2018.
- PSELLO, Michele, *Sull'attività dei demoni (De operatione daemonum)*, traduzione di Umberto Albini, introduzione e note di Francesca Albini, Genova, ECIG, 1985.
- RALLI, Giovanni, *Cento madrigali sopra la b. Vergine Maria* in *Scielta di varie poesie sacre di diversi eccellenti autori in lode di N. Signor et di Maria Vergine et d'altri santi […]*, Venezia, Ciotti, 1604.
- *Rime e prose di alcuni illustri scrittori friulani del secolo XVI*, pubblicate la prima volta per le nozze Nussi-Policretti, Udine, Fratelli Mattiuzzi, Tipografia Pecile, 1823.
- ROTTERDAM, Erasmo (da), *Il Ciceroniano o dello stile migliore*, a cura di Angiolo Gambaro, Brescia, La Scuola, 1965.

- RUSCELLI, Girolamo, *Tre discorsi di Girolamo Ruscelli a m. Lodovico Dolce*, in Venetia, Plinio Pietrasanta, 1553.
- SANNAZARO, Iacopo, *De partu Virginis*, a cura di Charles Fantazzi e Alessandro Perosa, Firenze, Olschki, 1988.
- SANNAZARO, Jacopo, *De partu Virginis*, volgarizzamento di Giovanni Giolito De' Ferrari (1588) a fronte, a cura di Stefano Prandi, Roma, Città Nuova, 2001.
- *Scelta di rime di diversi moderni autori non più stampate, Parte prima [...]*, Genova, Eredi di Gieranimo Bartoli, 1591.
- SIENA, San Bernardino (da), *La battaglia e il saccheggio del paradiso cioè della Gerusalemme celeste*, introduzione e traduzione a cura di Franco Cardini, Siena, Cantagalli, 1979.
- SOFOCLE, *Tragedie e frammenti*, a cura di Guido Paduano, 2 voll., Torino, UTET, 1982.
- STAZIO, (P. Papini Stati) *Thebaidos. Liber undecimus*, introduzione, testo critico, commento e traduzione a cura di Paola Venini, Firenze, La Nuova Italia, 1970.
- TASSO, Bernardo, *L'Amadigi del s. Bernardo Tasso. A l'inuittissimo, e catolico re Filippo*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito De' Ferrari, 1560.
- TASSO, Bernardo, *Ragionamento della poesia di M. Bernardo Tasso*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito De' Ferrari, 1562.
- TASSO, Bernardo, *Delle lettere di M. Bernardo Tasso, secondo volume, molto corretto, e accresciuto. Si è aggiunto anche in fine il Ragionamento della poesia, dello stesso autore*, Padova, Giuseppe Comino, 1733.
- TASSO, Bernardo, *Rime*, 2 voll., a cura di Domenico Chiodo e Vercingetorige Martignone, Torino, Res, 1995.
- TASSO, Faustino, *Oratione della felicità, e del Sommo bene, del R. P. Faustino Tasso de' Minori Osservanti, da lui composta, e pubblicamente recitata in Vinetia Nell'accademia d'Uranici il giorno decimo di giugno l'anno 1587*, Venezia, Domenico Imberti, 1587.
- TASSO, Torquato, *Il Goffredo, overo La Gierusalemme liberata del Tasso, col commento del Beni […]*, Padova, Francesco Bolzetta, 1616.
- TASSO, Torquato, *I dialoghi*, a cura di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, 1901.
- TASSO, Torquato, *Rinaldo*, a cura di Michael Sherberg, Ravenna, Longo, 1990.
- TASSO, Torquato, *Dialoghi*, a cura di Bruno Basile, Milano, Mursia, 1991.

- TASSO, Torquato, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, BUR, 2009.
- TASSO, Torquato, *Rinaldo*, edizione commentata a cura di Matteo Navone, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- TODI, Iacopone (da), *Laudi. Trattato e detti*, a cura di Franca Ageno, Firenze, Felice Le Monnier, 1953.
- TROYES, Chrétien (de), LEIGNI, Godefroi (de), *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, a cura di Pietro G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.
- UGOLINI, Aurelio, *Le Opere di Giambattista Gelli. I Dialoghi - Le Comedie - Le opere minori*, Pisa, Francesco Mariotti, 1898.
- VIDA, Marco Girolamo, *La Cristiade*, trasportata dal verso latino all'italiano da Tommaso Perrone, Napoli, G. Muzio, 1733.
- VIDA, Marcus Hieronymus, *Christias*, a cura di Eva von Contzen, Reinhold F. Glei, Wolfgang Polleichtner, Michael Schulze Roberg, Band 1 und 2, Trier, WVT, 2013.
- VIRGILIO, *Georgiche*, introduzione di Gian Biagio Conte; testo, traduzione e note a cura di Alessandro Barchiesi, Milano, Arnoldo Mondadori, 1980.
- ZENO, Apostolo, *Lettere di Apostolo Zeno, cittadino Veneziano, Istorico e Poeta Cesareo […]*, vol. V, Venezia, Francesco Sansoni, 1785.
- ZONTA, Giuseppe (a cura di), *Trattati del Cinquecento sulla donna*, Bari, Laterza, 1913.

Letteratura secondaria

- AA.VV., *Biblia Sacra iuxta Vulgatam versionem*, adiuvantibus Bonifatio Fischer et al., recensuit et brevi apparatu instruxit Robertus Weber, Stuttgart, Württembergische Bibelanstalt, 1969.
- AA.VV., *Biblioteca italiana: o sia giornale di letteratura, scienze ed arti, compilato da varj letterati*, t. X, Milano, presso la direzione del giornale, 1818.
- AA.VV., *Cantami o Diva: la tradizione del poema*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1992.
- AA.VV., *Dizionario di spiritualità biblico-patristica, I grandi temi della S. Scrittura per la "lectio divina"*, vol. XXXIII: *Guerra e pace nei Padri della Chiesa*, hanno collaborato: Emilio Butturini, Salvatore Alberto Panimolle, Elio Peretto, Roma, Borla, 2002.

- AA.VV., (par un groupe de théologiens), *Initiation théologique*, t. II (*Dieu et sa création*), Paris, Éditions du Cerf, 1953.
- AA.VV., *La Bibbia di Gerusalemme*, edizione italiana e adattamenti a cura di un gruppo di biblisti italiani sotto la direzione di Francesco Vattioni, Bologna, EDB, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio, *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo, Homo sacer II, 2*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio, COCCIA, Emanuele (a cura di), *Angeli. Ebraismo Cristianesimo Islam*, Vicenza, Neri Pozza, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio, *Il mistero del male. Benedetto XVI e la fine dei tempi*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
- AGNES, Roberto, *La «Gerusalemme liberata» e il poema del secondo Cinquecento*, in «Lettere italiane», XVI, 2, 1964, pp. 117-143.
- ALFANO, Giancarlo, GIGANTE, Claudio, RUSSO, Emilio, *Il Rinascimento. Un'introduzione al Cinquecento letterario italiano*, Roma, Salerno Editrice, 2016.
- ALLACCI, Leone, *Drammaturgia di Leone Allacci divisa in sette indici*, Roma, Mascardi, 1666.
- ANSELMI, Gian Mario, ELAM, Keir, FORNI, Giorgio, MONDA, Davide (a cura di), *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, Milano, BUR, 2004.
- ANTONINI, Prospero, *Cornelio Frangipane di Castello, giureconsulto, oratore e poeta del secolo XVI*, in «Archivio storico italiano», s. IV, 8, 1881, pp. 19-64 e s. IV, 9, 1882, pp. 296-335.
- *Apocalisse di Giovanni*, introduzione, traduzione e commento di Daniele Tripaldi, Roma, Carocci, 2012.
- ARDISSIMO Erminia, *Narrativa italiana. Storia per generi*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.
- ARNALDI Girolamo, PASTORE STOCCHI, Manlio (a cura di), *Storia della cultura veneta. Dal primo Quattrocento al Concilio di Trento*, vol. III, 3 tt., Vicenza, Neri Pozza, 1980-1981.
- ARNALDI Girolamo, PASTORE STOCCHI, Manlio (a cura di), *Storia della cultura veneta. Il Seicento*, vol. IV, 2 tt., Vicenza, Neri Pozza, 1983.

- ASOR ROSA, Alberto, *Breve storia della letteratura italiana*, vol. I: *L'Italia dei Comuni e degli Stati*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2013.
- AUFFARTH, Christoph, STUCKENBRUCK, Loren (a cura di), *The fall of the angels*, Leiden-Boston, Brill, 2004.
- AURIGEMMA, Marcello, *Lirica, poemi e trattati civili del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 1973.
- BAGNI, Irene, *L'angelico conflitto e la caduta di Lucifero nel poema sacro rinascimentale: analisi di un* topos, Tesi di Laurea, relatore Sergio Zatti, Università di Pisa, 2007.
- BAGNI, Irene, *La battaglia celeste tra Michele e Lucifero* [edizione commentata], Tesi di Dottorato, tutore Sergio Zatti, Università di Pisa, 2013.
- BALDASSARRI, Guido, *Introduzione ai* Discorsi dell'arte poetica *del Tasso*, in «Studi tassiani», XXVI, 1977, pp. 5-38.
- BALDASSARRI, Guido (a cura di), *"Inferno" e "cielo". Tipologia e funzione del "meraviglioso" nella "Liberata"*, Roma, Bulzoni, 1977.
- BALDASSARRI, Guido (a cura di), *Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*, Roma, Bulzoni, 1982.
- BALDASSARRI, Guido, *«Il modo e lo ordine di poema». Il Sannazaro, i «romanzi», la* Liberata, in *Cultura meridionale e letteratura italiana. I modelli narrativi dell'età moderna. Atti dell'XI Congresso dell'Associazione Internazionale per gli Studi di lingua e letteratura italiana*, (Napoli-Castel dell'Ovo, 14-18 aprile 1982, Salerno-Lancusi 16 aprile 1982), a cura di Pompeo Giannantonio, Napoli, Loffredo, 1985, pp. 107-117.
- BALDASSARRI, Guido, ZAMBON, Patrizia (a cura di), *Le forme della tradizione lirica*, Padova, Il Poligrafo, 2012.
- BÀRBERI SQUAROTTI, Giorgio, *L'inferno del* Baldus, in «Lettere Italiane», XXX, 1, 1978, pp. 14-46.
- BÀRBERI SQUAROTTI, Giorgio, *L'ombra di Argo. Studi sulla «Commedia»*, Torino, Genesi Editrice, 1992.
- BÀRBERI SQUAROTTI, Giorgio, *Le capricciose ambagi della letteratura*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1998.
- BÀRBERI SQUAROTTI, Giorgio (dir.), *Storia della civiltà letteraria italiana. Umanesimo e Rinascimento* (di Rinaldo Rinaldi), vol. II/2, Torino, UTET, 2004.
- BÀRBERI SQUAROTTI, Giovanni, *Selvaggia dilettanza: la caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino*, Venezia, Marsilio, 2000.

- BARONI, Victor, *La Contre-Réforme devant la Bible. La question biblique*, Thèse de Doctorat, Université de Lausanne, Lausanne, Imprimerie la Concorde, 1943.
- BASSON, Willem Petrus, *Pivotal catalogues in the* Aeneid, Amsterdam, Hakkert, 1975.
- BAUDOT, Marcel (sous la direction de), *Millénaire monastique du Mont Saint-Michel*, t. III: *Culte de saint Michel et pèlegrinages au Mont*, Paris, P. Lethielleux, 1971.
- BEGOTTI, Pier Carlo, PASTRES, Paolo (a cura di), *Voleson. 90. Congrès*, (Voleson, ai 29 di Setembar dal 2013), Udine, Società filologica friulana, 2013.
- BELLINI, Eraldo, GIRARDI, Maria Teresa, MOTTA, Uberto (a cura di), *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, Milano, Vita e Pensiero, 2010.
- BERLINCOURT, Valéry, *Commenter la* Thébaïde *(16e-19e s.). Caspar von Barth et la tradition exégétique de Stace*, Leiden-Boston, Brill, 2013.
- BERNARDI PERINI, Giorgio, MARANGONI, Claudio (a cura di), *Teofilo Folengo nel quinto centenario della nascita (1491-1991). Atti del Convegno* (Mantova-Brescia-Padova, 26-29 settembre 1991), Firenze, Leo S. Olschki, 1993.
- BERRA, Luigi, *Un umanista del Cinquecento al servizio degli uomini della Controriforma. Giovambattista Amalteo friulano (1525-1573)*, in «L'Arcadia», 1, 1917, pp. 19-48.
- BETTIN, Giancarlo, *Per un repertorio dei temi e delle convenzioni del poema epico e cavalleresco: 1520-1580,* 2 voll., Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2006.
- BOCCACCINI, Gabriele, *I giudaismi del secondo tempio. Da Ezechiele a Daniele*, Brescia, Morcelliana, 2008.
- BOCIAN, Martin, *I personaggi biblici. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, con la collaborazione di Ursula Kraut e Iris Lenz, traduzione di Enzo Gatti, Milano, Bruno Mondadori, 1997 [*Lexikon der biblischen Personen*, unter Mitarb. von Ursula Kraut und Iris Lenz, Stuttgart, Kröner, 1989].
- BOLZONI, Lina, *L'Accademia Veneziana: splendore e decadenza di una utopia enciclopedica*, in *Università, Accademie e Società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento*, a cura di Laetitia Boehm ed Ezio Raimondi, Bologna, Il Mulino, 1981, pp. 117-167.
- BORGOGNI, Daniele, *I "favolosi denti del drago": censura e autocensura nelle traduzioni italiane di Paradise Lost*, *Censura e auto-censura*, Eds. A. Bibbò, S. Ercolino, M. Lino, in «Between», vol. V, n. 9, 2015, pp. 1-32.

– BORSELLINO, Nino, AURIGEMMA, Marcello, *Il Cinquecento. Dal Rinascimento alla Controriforma*, vol. IV/1, Roma-Bari, Laterza, 1973.
– BORSETTO, Luciana, *Il "Duello" e la "pace". G. Muzio, G. B. Pigna, G. B. Susio a Marzio di Colloredo (10 novembre 1563 - 7 luglio 1575)*, in *Studi in onore di Vittorio Zaccaria in occasione del settantesimo compleanno*, a cura di Marco Pecoraro, Milano, Unicopli, 1987, pp. 287-301.
– BORSETTO, Luciana, *L'Eneida tradotta: riscritture poetiche del testo di Virgilio nel XVI secolo*, in «Quaderni dell'Istituto di filologia e letteratura italiana dell'Università degli studi di Padova», 6, 1993, pp. 57-88.
– BORSETTO, Luciana, DA RIFF, Bianca Maria (a cura di), *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima. Atti del convegno di studi nel IV centenario della morte di Torquato Tasso (1595-1995)*, (Padova-Venezia, 10-11 novembre 1995), Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere e arti, 1997.
– BORSETTO, Luciana, *Muse cristiane vs muse pagane. La linea Sannazaro-Vida-Tasso nella* Liberata, in EAD., *Riscrivere gli Antichi, riscrivere i Moderni e altri studi di letteratura italiana e comparata tra Quattro e Ottocento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 199-240.
– BORSETTO, Luciana, *«Prendi l'arme Michel!». Figura e scrittura della guerra guerreggiata nei poemi degli angeli ribelli del secondo Cinquecento*, in *L'Actualité et sa mise en écriture dans l'Italie des XVIe-XVIIe siècles. Actes du Colloque International*, (Paris, 21-22 octobre 2002), réunis et présentés par Danielle Boillet et Corinne Lucas, Paris, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 173-189.
– BORSETTO, Luciana, *Andar per l'aria. Temi, miti, generi nel Rinascimento e oltre*, Ravenna, Longo, 2009.
– BORSETTO, Luciana (a cura di), *Giuditta e altre eroine bibliche tra Rinascimento e Barocco. Orizzonti di senso e di genere, variazioni, riscritture. Atti del Seminario di Studio*, (Padova, 10-11 dicembre 2007), Padova, Padova University Press, 2011.
– BORSETTO, Luciana, *Temi e figure del sacro nella letteratura italiana e oltre*, Padova, CLEUP, 2017.
– BORZA, Elia, *Sophocles redivivus. La survie de Sophocle en Italie au début du XVIe siècle. Éditions grecques, traductions latines et vernaculaires*, Bari, Levante Editori, 2007.
– BOSIO, Davide, *Piccolo Dizionario Biblico (contenente brevi informazioni e spiegazioni sui principali personaggi, sulle località, sugli usi e costumi e sugli insegnamenti che ci sono presentati*

nella S. Bibbia e specialmente nel Nuovo Testamento), Torre Pellice, Libreria ed. Claudiana, 1941.

- BOTTER, Barbara, *Condanna e assoluzione della poesia nella Repubblica di Platone*, in «Éndoxa», Series Filosóficas, 36, 2015, pp. 31-52.
- BOUREAU, Alain, *Satan hérétique. Naissance de la démonologie dans l'Occident médiéval (1280-1330)*, Paris, Odile Jacob, 2004.
- BRASEY, Edouard (a cura di), *Trattato di angelologia. Rappresentazione, denominazione, storia e tradizione degli angeli*, Milano, Cairo, 2012.
- BUCCHI, Gabriele, *«Meraviglioso diletto». La traduzione poetica del Cinquecento e le* Metamorfosi d'Ovidio *di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, Pisa, ETS, 2011.
- BULLOCK, Walter Llewellyn, *Vitale Papazzoni: A Whimsical* Petrarchista *of the Cinquecento*, in «Italica», XII, 2, 1935, pp. 51-65.
- BUSSAGLI, Marco, *Storia degli angeli. Racconto di immagini e di idee*, Milano, Rusconi, 1991.
- CABANI, Maria Cristina, *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'*Orlando Furioso, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990.
- CABANI, Maria Cristina, *Gli amici amanti. Coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, Napoli, Liguori, 1995.
- CACCIARI, Massimo, *L'angelo necessario*, edizione riveduta e ampliata, Milano, Adelphi, 2003.
- CALISTI, Giulia, *Il* De partu Virginis *di Jacopo Sannazzaro. Saggio sul poema sacro nel Rinascimento*, Città di Castello, Il Solco, 1926.
- CANOVA, Andrea, VECCHI GALLI, Paola (a cura di), *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia. Atti del Convegno*, (Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005), Novara, Interlinea, 2007.
- CAPPELLO, Giovanni, *Il titolo e il testo. Atti del XV Convegno Interuniversitario*, (Bressanone, 1987), a cura di Michele Cortelazzo, premessa di Gianfranco Folena, Padova, Editoriale Programma, 1992, pp. 11-26.
- CAPUCCINO, Carlotta, *Filosofi e rapsodi: testo, traduzione e commento dello Ione platonico*, Bologna, CLUEB, 2005.
- CAPUTO, Vincenzo, *Una galleria di donne illustri: il De mulieribus claris da Giovanni Boccaccio a Giuseppe Betussi*, in «Cahiers d'études italiennes», 8, 2008, pp. 131-147.

- CARDELLA, Giuseppe Maria, *Compendio della storia della bella letteratura greca, latina, e italiana*, Pisa, Sebastiano Nistri, 1816.
- CARDINI, Franco, *Alle radici della cavalleria medievale*, Firenze, Nuova Italia, 1981.
- CARPANÉ, Lorenzo, *Donne e demoni: per una lettura del "concilio infernale" tassiano tra la biblica Giuditta e Gregorio Magno*, in «Studi tassiani», LVI-LVIII, 2008-2010, pp. 181-203.
- CARRERI, Ferruccio Carlo, *Breve storia di Valvasone e de' suoi Signori dagli inizi al 1806*, in «Nuovo Archivio Veneto», n.s., a. VI, t. XI/1, 1906, pp. 107-158.
- CASADEI, Alberto, *La fine degli incanti. Vicende del poema cavalleresco alla metà del Cinquecento*, Milano, Franco Angeli, 1998.
- CASADEI, Alberto, *Il finale e la poetica del «Furioso»*, in «Chroniques italiennes», XIX, 2011, Série Web, pp. 1-21.
- CASARSA, Laura, *Una scuola poetica latina nel Friuli del Cinquecento*, in «Ce fastu?», LLI, 1974-75, pp. 38-61.
- CASTELLANA, Riccardo, *Nembrot figura diaboli. La «mimesi figurale» nella* Commedia, in «Rivista di studi danteschi», VIII, 2008, pp. 328-340.
- CERBONI BAIARDI, Giorgio, *La lirica di Bernardo Tasso*, Urbino, Argalia, 1966.
- CERESETO, Giovanni Battista, *Storia della poesia in Italia. Epopea in Italia*, vol. III, Napoli, presso Saverio Starita, 1859.
- CERIANI, Antonio Maria, *Monumenta sacra et profana ex codicibus praesertim Bibliothecae Ambrosianae*, t. I/1, Milano, Bibliothecae Ambrosianae, 1861.
- CERTEAU, Michel (de), *Il parlare angelico. Figure per una poetica della lingua (secoli XVI e XVII)*, a cura di Carlo Ossola, traduzione di Daniela De Agostini, Firenze, Olschki, 1989 [*Le parler angélique. Figures pour une poétique de la langue*, Paris, Groupe de recherches sémio-linguistiques, 1984].
- CERVIGNI, Dino Sigismondo, *Dante's Lucifer: The Denial of the Word,* in «Lectura Dantis: A Forum for Dante Research and Interpretation», 3, 1988, pp. 51-62.
- CERUTTI, Maria Vittoria, *Antropologia e apocalittica*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 1990.
- CHIARI, Alberto, *Il canto XXXI dell'*Inferno*, letto nella sala di Dante in Orsanmichele*, Firenze, Sansoni, 1931.
- CHIARI, Alberto, *Il canto XXXI dell'*Inferno, Firenze, Le Monnier, 1962.

- CHIARI, Alberto, *Il canto dei Giganti*, in ID., *Letture dantesche*, Bergamo, Minerva Italica, 1973, pp. 141-174.
- CHIARI, Alberto, *Nuova lettura del canto dei giganti,* in ID., *Saggi danteschi e altri studi (1980-1990)*, Firenze, Le Lettere, 1991, pp. 54-73.
- CHIARIGLIONE, Marco, *Lucifero «vispistrello». Manifestazioni diaboliche dell'*Inferno *dantesco*, Napoli, Liguori Editore, 2016.
- CHIESA, Mario, *La tradizione quattro-cinqucentesca del poema biblico*, in *Atti della giornata di studi Tasso a Roma*, (Roma, Biblioteca Casanatense, 24 novembre 1999), a cura di Guido Baldassarri, Modena, Franco Cosimo Panini, 1999, pp. 3-22.
- CICOGNA, Emmanuele Antonio, *Delle iscrizioni veneziane*, vol. V, Venezia, Giuseppe Molinari, 1842.
- CIONI, Alfredo, *La poesia religiosa. I cantari agiografici e le rime di argomento sacro*, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1963.
- COLLURA, Alessio, *L'*Evangelium Nicodemi *e le traduzioni romanze*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», III, 2015, pp. 29-48.
- COLUSSI, Franco, *Il miracolo eucaristico di Gruaro-Valvasone: indagine storico-documentaria*, in *Il miracolo eucaristico di Gruaro-Valvasone*, a cura di ID., Pordenone, Parrocchie di Gruaro e Valvasone, 1994, pp. 17-51.
- COOL, James Frederic, *The Infernal Council in the Sixteenth-century Biblical Epic*, Dissertation, Yale University, 1978.
- CORRADINI, Marco, *La tradizione e l'ingegno: Ariosto, Tasso, Marino e dintorni*, Novara, Interlinea, 2004.
- CORRIERI, Alessandro, *«Vostra Maestà racquisterà la Nuova Roma»: la guerra celeste de* L'Italia liberata da' Gotthi *di Giangiorgio Trìssino*, in «Schifanoia», 38/39, 2010, pp. 249-256.
- COTTAZ, Joseph, *Le Tasse et la conception épique*, Paris, R. Foulon, 1942.
- COTUGNO, Alessio, *Le* Metamorfosi *di Ovidio "ridotte" in ottava rima da Giovanni Andrea dell'Anguillara. Tradizione e fortuna editoriale di un best-seller cinquecentesco,* in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed arti. Classe di scienze morali, lettere ed arti», CLXV, 2007, pp. 461-535.
- CRAVERI, Marcello (a cura di), *I vangeli apocrifi*, Torino, Einaudi, 1969.

- CREMANTE, Renzo, *Appunti sulle rime di Bernardo Tasso*, in *Per Cesare Bozzetti. Studi di letteratura e filologia italiana*, a cura di Simone Albonico et al., Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1996, pp. 393-407.
- CRESCIMBENI, Giovan Mario, *Comentari intorno alla sua istoria della volgar poesia*, vol. III/2, in Venetia, presso Lorenzo Basegio, 1730.
- CRIMI, Giuseppe, MARCOZZI, Luca (a cura di), *Dante e il mondo animale*, Roma, Carocci, 2013.
- CROCE, Benedetto, *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, vol. I, Bari, Laterza, 1958.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Firenze, Nuova Italia, 1992 [*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke Verlag, 1948].
- CZAPLA, Ralf Georg, *Das Bibelepos in der Frühen Neuzeit: zur deutschen Geschichte einer europäischen Gattung*, Berlin, De Gruyter, 2013.
- DAVIDSON, Gustav, *Dictionary of angels. Including the fallen angels*, New York, The Free Press, 1967.
- DE BARTHOLOMAEIS, Vincenzo, *Origini della poesia drammatica italiana*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1952.
- DEGLI AGOSTINI, Giovanni, *Notizie istorico-critiche intorno gli scrittori veneziani,* t. II, Venezia, presso Simone Occhi, 1754.
- DELCORNO BRANCA, Daniela, *L'*Orlando Furioso *e il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze, Olschki, 1973.
- DE SANCTIS, Francesco, *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di Sergio Romagnoli, Torino, Einaudi, 1955.
- DE SANCTIS, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, a cura di Niccolò Gallo, introduzione di Giorgio Ficara, Torino, Einaudi-Gallimard, 1996.
- DERLA, Luigi, *Infernali tragicommedie (su* Inferno *XXX e XXXI)*, in «Italianistica», XXVI, 2, 1997, pp. 225-236.
- DEXINGER, Ferdinand, *Sturz der Göttersöhne oder Engel vor der Sintflut? Versuch eines Neuverständnisses von Genesis 6, 2-4 unter Berücksichtigung der religionsverlgeichenden und exegesegeschichtlichen Methode*, Wien, Herder, 1966.
- DIONISOTTI, Carlo, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1967.

- DIONISOTTI, Carlo, *Lepanto nella cultura italiana del tempo*, in «Lettere italiane», XXIII, 4, 1971, pp. 473-492.
- DI SANTO, Federico, *Il poema epico rinascimentale e l'*Iliade*: da Trissino a Tasso*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018.
- *Dizionario biografico degli italiani* (= *DBI*), 100 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2020.
- *Dizionario biografico dei friulani. Nuovo Liruti on-line* (https://www.dizionariobiograficodeifriulani.it).
- *Dizionario dei paralleli, concordanze ed analogie bibliche ossia tavola metodica dei versetti o testi della scrittura disposti secondo il loro senso per ordine alfabetico*, Firenze, Claudiana, 1864.
- DOGLIO, Maria Luisa, DELCORNO, Carlo (a cura di), *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- DOUGLAS, Mary (a cura di), *La stregoneria. Confessioni e accuse, nell'analisi di storici e antropologi*, traduzione di Carla Faralli e Giovanni Ricci, Torino, Einaudi, 1980. [*Witchcraft. Confessions and Accusations*, Tavistock Publications, London, 1970].
- DRAGONETTI, Alfonso, *Le vite degli illustri aquilani*, Aquila, Francesco Perchiazzi, 1847.
- DRONKE, Peter, *Dante e le tradizioni latine medievali*, traduzione di Marco Graziosi, Bologna, Il Mulino, 1998 [*Dante and Medieval Latin Traditions*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986].
- ECO, Umberto (a cura di), *Storia della bruttezza*, Milano, Bompiani, 2007.
- ECO, Umberto, *Scritti sul pensiero medievale*, Milano, Bompiani, 2012.
- *Enciclopedia Dantesca*, 6 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970-1978.
- *Enciclopedia dell'arte medievale,* 12 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991-2002.
- FAES DE MOTTONI, Barbara, *Bonaventura e la caduta degli angeli*, in «Doctor seraficus», 38, 1991, pp. 97-113.
- FAES DE MOTTONI, Barbara, *San Bonaventura e la scala di Giacobbe. Letture di angelologia*, Napoli, Bibliopolis, 1995.
- FAINI, Marco, *Le «sacrosante Muse di Giordano». La riflessione sul poema sacro nella prima metà del Cinquecento*, in *Autorità, modelli e antimodelli nella cultura artistica e letteraria tra Riforma e Controriforma. Atti del Seminario internazionale di Studi*, (Urbino-

Sassocorvaro, 9-11 novembre 2006), a cura di Antonio Corsaro, Harald Hendrix, Paolo Procaccioli, Vecchiarelli, Manziana, 2007, pp. 243-265.

- FAINI, Marco, *La poetica dell'epica sacra tra Cinque e Seicento in Italia*, in «Italianistica», 35, 2015, pp. 27-60.
- FALZONE, Paolo, *I giganti danteschi tra mito, teologia e scienza. Lettura di* Inferno *XXXI*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 37, 2011, pp. 11-31.
- FANTUZZI, Giovanni, *Notizie degli scrittori Bolognesi raccolte da Giovanni Fantuzzi*, vol. VI, Bologna, Tommaso d'Aquino, 1788, pp. 280-286.
- FATTORELLO, Francesco, *Storia della letteratura italiana e della coltura nel Friuli*, Udine, Editrice La Rivista Letteraria, 1929.
- FAVA, Bruno, *Francesco Luisini da Udine, lettore pubblico di lettere greche e latine a Reggio Emilia dal 1550 al 1554* (con appendice di documenti inediti), Modena, Aedes Muratoriana, 1959.
- FAVARO, Maiko, HUSS, Bernhard (a cura di), *Interdisciplinarità del petrarchismo. Prospettive di ricerca fra Italia e Germania. Atti del Convegno internazionale*, (Berlino, Freie Universität, 27-28 ottobre 2016), Firenze, Olschki, 2018.
- FEDERICI VESCOVINI, Graziella, *Medioevo magico. La magia tra religione e scienza nei secoli XIII e XIV*, Torino, UTET, 2008.
- FERRONI, Giovanni, *Come leggere «I tre libri degli Amori» di Bernardo Tasso (1534-1537)*, in *Quaderno di italianistica 2011*, a cura di Simone Albonico e Alessia Di Dio, con la collaborazione di Marino Fuchs, Pisa, ETS, 2011, pp. 99-144.
- FINCKH, Ruth, *Minor Mundus Homo. Studien zur Mikrokosmos-Idee in der mittelalterlichen Literatur*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1999 [Göttingen, Univ. Diss., 1997].
- FOLTRAN, Daniela, *Per un ciclo tassiano. Imitazione, invenzione e 'correzione' in quattro proposte epiche fra Cinque e Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005.
- FRAGNITO, Gigliola, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- FRAGNITO, Gigliola, *Proibito capire. La Chiesa e il volgare nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- FRANGIPANE, Doimo, *L'Archivio Frangipane*, in «Atti dell'Accademia di scienze, lettere e arti di Udine», 1973-1975, s. VIII, vol. I, 1975, pp. 5-28.

– FRANGIPANE STRASSOLDO, Doimo (a cura di), *Giovanni di Strassoldo. Udine 1547-1610. Una vita tra armi, scienza, lettere. Atti del convegno internazionale*, (Udine-Strassoldo, 3-4 novembre 2000), Udine, Forum, 2005.
– FRECCERO, John, *Dante. La poetica della conversione*, traduzione di Corrado Calenda, Bologna, Il Mulino, 1989 [*Dante. The Poetics of Conversion*, edited by Rachel Jacoff, Cambridge, Harvard University Press, 1986].
– FRYE, Northrop, *Il grande codice. La Bibbia e la letteratura*, traduzione di Giovanni Rizzoni, Torino, Einaudi, 1986 [*The Great Code. The Bible and Literature*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1982].
– FUMAGALLI, Giuseppina, *La fortuna dell'Orlando Furioso in Italia nel sec. XVI*, in «Atti e memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria», XX, 3, 1912.
– GAETA, Saverio, STANZIONE, Marcello, *Inchiesta sugli angeli. La costante presenza delle creature alate*, Milano, Mondadori, 2014.
– GALLONI, Paolo, *Il cervo e il lupo. Caccia e cultura nobiliare nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
– GALLONI, Paolo, *Storia e cultura della caccia. Dalla preistoria a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
– GAMBINO, Francesca, *"Epica biblica": spunti per la definizione di un genere medievale*, in «La parola del Testo», a. III, fasc. 1, 1999, pp. 7-43.
– GARDNER, Edmund Garratt, *The Arthurian legend in Italian literature*, London-New York, Dent Dutton, 1930.
– GERARD, André-Marie, *Dizionario della Bibbia* (*personaggi luoghi episodi istituzioni parabole concetti costumi*), con la collaborazione di Andrée Nordon-Gerard e con la consulenza di François Tollu, traduzione di Maria Grazia Meriggi, 2 voll., Milano, Rizzoli, 1994 [*Dictionnaire de la Bible*, avec la collaboration de Andrée Nordon-Gerard et de François Tollu, Paris, Robert Laffont, 1989].
– GETTO, Giovanni (a cura di), *Letture dantesche. Inferno*, Firenze, Sansoni, 1955.
– GETTO, Giovanni, *Letteratura religiosa dal Due al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1967.
– GHIGNONI, Alessandro, *Il canto XXXI dell'*Inferno*, letto nella Sala di Dante in Orsanmichele*, Firenze, Sansoni, 1901.
– GIAZZON, Stefano, *Venezia in coturno. Lodovico Dolce tragediografo (1543-1557)*, Roma, Aracne, 2011.

- GIBELLINI, Cecilia, *L'immagine di Lepanto. La celebrazione della vittoria nella letteratura e nell'arte veneziana*, Venezia, Marsilio, 2008.
- GIBELLINI, Pietro (dir.), *Il mito nella letteratura italiana*, vol. I. *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di Gian Carlo Alessio, Brescia, Morcelliana, 2005.
- GIBELLINI, Pietro (dir.), *Il mito nella letteratura italiana*, vol. V/2. *Percorsi. L'avventura dei personaggi*, a cura di Alessandro Cinquegrani, Brescia, Morcelliana, 2009.
- GIBELLINI, Pietro (dir.), *La Bibbia nella letteratura italiana*, vol. III. *Antico Testamento*, a cura di Raffaella Bertazzoli e Silvia Longhi, Brescia, Morcelliana, 2011.
- GIBELLINI, Pietro (dir.), *La Bibbia nella letteratura italiana*, vol. V. *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di Grazia Melli e Marialuigia Sipione, Brescia, Morcelliana, 2013.
- GIGANTE, Claudio, PALUMBO, Giovanni (a cura di), *La tradizione epica e cavalleresca in Italia (XII-XVI sec.)*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2010.
- GIOVANARDI BYER, Silvia, *Celestial Crusades and Wars in Heaven: the Biblical Epics of the Late 1500s*, Dissertation, University of North Carolina at Chapel Hill, 2008.
- GRAF, Arturo, *Il Diavolo*, a cura di Carlachiara Perrone, introduzione di Luigi Firpo, Roma, Salerno Editrice, 1980.
- GRAF, Arturo, *Miti, leggende e superstizioni del medio evo*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1985.
- GRAVES, Robert, PATAI, Raphael, *I miti ebraici,* traduzione di Maria Vasta Dazzi, Milano, TEA, 2003 [*Hebrew Myths. The Book of Genesis,* New York, Doubleday (e London, Cassell), 1964].
- GUARDINI, Romano, *Studi su Dante*, traduzioni di Maria Luisa Maraschini e di Anna Sacchi Balestrieri, Brescia, Morcelliana, 1967 [*Der Engel in Dantes göttlicher Komödie*, München, Kösel-Verlag, 1951 und 1958].
- GUTHMÜLLER, Bodo, *La Sala dei Giganti nel Palazzo del Te a Mantova*, in «Quaderni Veneti», 8, 1988, pp. 173-191.
- GUTHMÜLLER, Bodo, *Fausto da Longiano e il problema del tradurre*, in «Quaderni Veneti», 12, 1990, pp. 9-152.

- GUTHMÜLLER, Bodo, *Letteratura nazionale e traduzione dei classici nel Cinquecento*, in «Lettere Italiane», XLV, 4, 1993, pp. 501-518.
- GUTHMÜLLER, Bodo, *Mito e metamorfosi nella letteratura italiana da Dante al Rinascimento*, Roma, Carocci, 2009.
- GUTHMÜLLER, Bodo, KÜHLMANN, Wilhelm (a cura di), *Renaissancekultur und antike Mythologie*, Berlino, Walter de Gruyter, 2015.
- HAAG, Herbert, *Der Teufel im Judentum und Christentum*, in «Saeculum», 34, 1983, pp. 248-258.
- IANNUCCI, Amilcare, *Dottrina e allegoria in* Inferno *VIII, 67 – IX, 105*, in *Dante e le forme dell'allegoresi*, a cura di Michelangelo Picone, Ravenna, Longo, 1987, pp. 99-124.
- *Il diavolo nel Medioevo. Atti del XLIX Convegno storico internazionale*, (Todi, 14-17 ottobre 2012), Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2013.
- INNAMORATI, Giuliano (a cura di), *Arte della caccia. Testi di falconeria, uccellagione e altre cacce*, vol. I. *Dal secolo XII agli inizi del Seicento*, 2 tt., Milano, Il Polifilo, 1965.
- IRIBARREN, Isabel, LENZ, Martin, *Angels in medieval philosophical inquiry: their function and significance*, Ashgate studies in medieval philosophy, Aldershot, Ashgate, 2008.
- JACOB, Ernest Fraser, *The Giants (*Inferno, *XXXI)*, in *Medieval Miscellany presented to Eugène Vinaver by Pupils, Colleagues and Friends*, ed. Frederick Whitehead, Armel Hugh Diverres, Frank Edmund Sutcliffe, New York, Manchester Univ. Press - Barnes & Noble, 1965, pp. 167-185.
- JAVITCH, Daniel, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'*Orlando furioso, prefazione di Nicola Gardini, Milano, Bruno Mondadori, 1999.
- JOPPI, Vincenzo, *Testi inediti friulani dei secoli XIV al XIX, raccolti e annotati*, estratto dal IV volume dell'*Archivio Glottologico Italiano*, Roma-Torino-Firenze, Ermanno Loescher, 1878.
- JOSSA, Stefano, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carrocci, 2002.
- JOSSA, Stefano, *Dal romanzo cavalleresco al poema omerico: il «Girone» e l'«Avarchide» di Luigi Alamanni*, in «Italianistica», XXXI, 1, 2002, pp. 13-37.

- JOURNET Charles, MARITAIN Jacques, DE LA TRINITÉ Philippe, *Le péché de l'ange. Peccabilité, nature et surnature*, Paris, Beauchesne, 1961.
- JUNG, Carl Gustav, *Risposta a Giobbe*, traduzione di Alfredo Vig, Milano, Il Saggiatore, 1965 [*Antwort auf Hiob*, Zürich, Rascher & Cie A. G., 1952].
- KELLY, Henry Ansgar, *The Devil in the Desert*, in «Catholic Biblical Quarterly», 26, 1964, pp. 190-220.
- KLEINHENZ, Christopher, *Dante's Towering Giants:* Inferno *XXXI*, in «Romance Philology», XXVII, 3, 1974, pp. 269-285.
- KRÜGER, Manfred, *Michael. Imaginationen eines Erzengels*, Dornach, Pforte, 2007.
- *L'angelo e la città: Castel Sant'Angelo, 29 settembre-29 novembre 1987*, vol. I, catalogo a cura di Bruno Contardi e Marica Mercalli, Museo nazionale di Castel Sant'Angelo, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1987.
- LAVATORI, Renzo, *Gli angeli: storia e pensiero*, Genova, Marietti, 1991.
- LAVATORI, Renzo, *Satana un caso serio: studio di demonologia cristiana*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 1996.
- *Le diable au moyen âge: doctrine, problèmes moraux, représentations. 3è colloque organisé par le CUERMA*, (Aix-en-Provence, les 3-4-5 mars 1978), Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence CUERMA, 1979.
- LEDDA, Giuseppe, *Il bestiario dell'aldilà. Gli animali nella "Commedia" di Dante*, Ravenna, Longo, 2019.
- LE GOFF, Jacques, *Cultura ecclesiastica e cultura folklorica nel Medioevo: san Marcello di Parigi e il drago*, in ID., *Tempo della Chiesa e tempo del mercante. E altri saggi sul lavoro e la cultura nel Medioevo*, traduzione italiana di Mariolina Romano, Torino, Einaudi, 1977, pp. 209-255 [*Culture ecclésiastique et culture folklorique au Moyen Âge. Saint Marcel de Paris et le dragon*, dans *Pour un autre Moyen Âge. Temps, travail et culture en Occident. 18 essais*, Paris, Gallimard, 1977].
- LE GOFF, Jacques, *La nascita del Purgatorio*, traduzione di Elena de Angeli, Torino, Giulio Einaudi, 1982 [*La naissance du Purgatoire*, Éditions Gallimard, Paris, 1981].
- LIMENTANI, Alberto, INFURNA, Marco (a cura di), *L'epica*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- LIRUTI, Gian Giuseppe, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli raccolte da Gian Giuseppe Liruti*, 4 voll. (voll. I-II, Venezia, 1760-1762; vol. III, Udine, 1780; vol. IV, Venezia, 1830).

- LUONGO, Gennaro (a cura di), *Scrivere di santi. Atti del II Convegno di studio dell'Associazione italiana per lo studio della santità, dei culti e dell'agiografia*, (Napoli, 22-25 ottobre 1997), Roma, Viella, 1998.
- LURATI, Patricia (a cura di), *Doni d'Amore. Donne e rituali nel Rinascimento*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2014.
- MALATO, Enrico (dir.), *Storia della letteratura italiana. Il primo Cinquecento*, vol. IV, Roma, Salerno Editrice, 1996.
- MALATO, Enrico, MAZZUCCHI, Andrea (a cura di), *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, vol. I/1 (*Inferno. Canti I-XVII*) e vol. I/2 (*Inferno. Canti XVIII-XXXIV*), Roma, Salerno Editrice, 2013.
- MÂLE, Émile, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Colin, 1922.
- MAMMANA, Simona, *Lèpanto: rime per la vittoria sul Turco. Regesto (1571-1573) e studio critico*, Roma, Bulzoni, 2007.
- MARAGONI, Gian Piero, *La devozione e la letteratura. Sulla poesia sacra di Luigi Tansillo*, Roma, Unitor, 1991.
- MARSHALL, Peter, WALSHAM, Alexandra, *Angels in the early modern world*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- MASTROCOLA, Paola, *L'idea del tragico. Teorie della tragedia nel Cinquecento*, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino, 1998.
- MASTROTOTARO, Mariacristina, *Per l'orme impresse da Ariosto. Tecniche compositive e tipologie narrative nell'Amadigi di Bernardo Tasso*, prefazione di Grazia Distano, Roma, Aracne, 2006.
- MAYER, Maximilian, *Die Giganten und Titanen in der antiken Saga und Kunst*, Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1887.
- MAYLENDER, Michele, *Storia delle Accademie d'Italia*, vol. V, (rist. anast. dell'ed. Bologna, Cappelli, 1926-1930), con prefazione di Luigi Rava, Bologna, Arnaldo Forni, 1981.
- MAZZACURATI, Giancarlo, PLAISANCE, Michel (a cura di), *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1987.
- MEYERAT, Giuliamaria, *Dionigi Atanagi e un esempio di petrarchismo nel Cinquecento*, in «Aevum», LII, 3, 1978, pp. 450-458.
- MIEGGE, Giovanni, *Dizionario biblico*, Torre Pellice, Libreria ed. Claudiana, 1957.

- MODONA, Leonello, *La leggenda cristiana della ribellione e caduta degli angeli in rapporto a due tavolette assire del museo britannico a proposito di alcuni articoli apparsi sopra vari giornali cattolici*, Bologna, Zanichelli, 1878.
- MONDIN, Battista, *Gli abitanti del cielo*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1994.
- MONNIER, Jean, *La Descente aux enfers. Étude de pensée religieuse d'art et de littérature*, Thèse de Doctorat, Université de Paris, Paris, Fischbacher, 1904.
- MONTANARI, Fausto, *Canto XXXI dell'*Inferno, in *Lectura Dantis Neapolitana*, vol. XXXI, Napoli, Loffredo, 1983.
- MORACE, Rosanna, *Dall'Amadigi al Rinaldo. Bernardo e Torquato Tasso tra epico ed eroico*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- MORINI, Luigina (a cura di), *Bestiari medievali*, Torino, Einaudi, 1996.
- MOSCO, Marilena (a cura di), *La Maddalena tra sacro e profano. Da Giotto a De Chirico*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1986.
- MUEHLBERGER, Ellen, *Angels in late ancient Christianity*, New York, Oxford University Press, 2013.
- NADDAFF, Ramona, *Exiling the Poets: The Production of Censorship in Plato's Republic*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.
- NARDI, Bruno, "*Lecturae" e altri studi danteschi*, a cura di Rudy Abardo, con saggi introduttivi di Francesco Mazzoni e Aldo Vallone, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1990.
- NAVONE, Matteo, *Dalla parte del Tasso. Giulio Guastavini e il dibattito sulla "Gerusalemme liberata"*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.
- NAZZARO, Antonio Vincenzo, *Il* De partu Virginis *del Sannazaro come poema parafrastico,* in *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento. Atti del Convegno internazionale di Studi*, (Napoli, 27-28 marzo 2006), a cura di Pasquale Sabbatino, Firenze, Olschki, 2009, pp. 167-209.
- NEHAMAS, Alexander, *Plato on Imitation and Poetry in Republic 10*, in Julius Moravcsik and Philip Temko, *Plato on Beauty, Wisdom, and the Arts*, Totowa (New Jersey), Rowman and Littlefield, 1982, pp. 47-78.
- NEWBIGIN, Nerida (a cura di), *Nuovo corpus di Sacre Rappresentazioni fiorentine del Quattrocento edite e inedite tratte da manoscritti coevi o ricontrollate su di essi*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1983.

– N.N., *Chiave biblica ossia Concordanza della Sacra Scrittura compilata sulla versione riveduta*, Torre Pellice, Libreria ed. Claudiana, 1957.
– N.N., *Della gelosia*, in «Teatro universale. Raccolta enciclopedica e scenografica», 346, VIII, 1841, pp. 59-60.
– N.N., *Influence of Tasso on Milton and Spenser*, in «All the Year Round», vol. XVIII, 435, British Periodicals, 1867, pp. 208-209.
– N.N., *Venezia*, in «Teatro universale. Raccolta enciclopedica e scenografica», 315, VII, 1840, pp. 225-227.
– PADOAN, Giorgio, *"Dii gentium daemonia": mitologia pagana e demonologia dantesca*, in ID., *Il lungo cammino del "Poema sacro". Studi danteschi*, Firenze, Leo S. Olschki, 1993, pp. 141-161.
– PAGE, Hugh Rowland, *The myth of cosmic rebellion. A study of its reflexes in Ugaritic and biblical literature*, Leiden, Brill, 1996.
– PAPARELLI, Gioacchino, *Feritas, Humanitas, Divinitas. Le componenti dell'Umanesimo*, Messina-Firenze, D'Anna, 1960.
– PAPARELLI, Gioacchino, *Feritas, Humanitas, Divinitas. L'essenza umanistica del Rinascimento*, Napoli, Guida, 1973.
– PATRIARCA, Emilio, *Giampietro Astemio*, in «La Guarneriana: Cultura e arte in Friuli», II/3, 1959, pp. 117-129.
– PATTI, Samuel, *Lectura Dantis: Inferno XXXI*, in *Lectura Dantis*, 2, 1988, pp. 45-54.
– PAVAN, Alberto, *Cacce reali. Uno studio tipologico sul motivo della caccia nell'epica latina medievale e rinascimentale*, in *Atti del convegno "Medioevo oltre il Medioevo"*, (10-12 maggio 2012), Lecce, Esperidi, 2016, pp. 67-77.
– PERCEL, Gordon (de), *De l'usage des romans […]. Bibliothèque des romans, avec des remarques critiques sur leur choix et leurs differentes éditions*, vol. I/2, Amsterdam, chez la Veuve de Poilras, 1734.
– PICCAT, Marco, *"Quomodo cecidisti de caelo, Lucifer, qui mane oriebaris?" (Is. XIV 12)*, in *Diavoli e mostri in scena dal Medio Evo al Rinascimento. XII Convegno di studi*, (Roma, 30 giugno-3 luglio 1988), a cura di Maria Chiabò e Federico Doglio, Viterbo, Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, pp. 169-208.
– PIZZI, Giancarlo, *Storia degli Amaltei*, Oderzo, Becco Giallo, 1990.
– POLLEICHTNER, Wolfgang, *Die Bienengleichnisse der* Christias *und Vidas Vergil-*imitatio, in «Neulateinisches Jahrbuch», 8, 2006, pp. 227-232

– POLLEICHTNER, Wolfgang, *Von Bienen und Korkeichen. Die lateinischen Fachschriftsteller und Vidas Bienengleichnisse*, in «Neulateinisches Jahrbuch», 10, 2008, pp. 293-304.
– POMA, Luigi, *La quaestio philologica della* Liberata, in *Dal* Rinaldo *alla* Gerusalemme*: il testo, la favola. Atti del Convegno Internazionale di Studi "Torquato Tasso quattro secoli dopo"*, (Sorrento 17-19 novembre 1994), a cura di Dante Della Terza, Sorrento, Città di Sorrento, 1997, pp. 95-111.
– PRALORAN, Marco, *Il poema in ottava. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci editore, 2009.
– PRANDI, Stefano, *Il volo, il desiderio, la caduta: Icaro nella lirica italiana e francese del XVI secolo*, in «Italique. Poésie italienne de la Renaissance», VII, 2004, pp. 101-135.
– PRANDI, Stefano, *L'impotenza del male. Lettura di* Inf. *XXXI,* in *Lectura Dantis Lupiensis*, vol. V, a cura di Valerio Marucci e Valter Leonardo Puccetti, Ravenna, Longo, 2016, pp. 133-160.
– PRAZ, Mario, *Le metamorfosi di Satana* in ID., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1976, pp. 41-67.
– PROVASI, Pacifico, *Precursori italiani di G. Milton*, Siena, Lazzeri, 1912.
– PURCE REVARD, Stella, *The War in Heaven:* Paradise Lost *and the Tradition of Satan's Rebellion*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1980.
– PURCE REVARD, Stella, *Satan as Epic Hero*, in *Satan*, edited by Harold Bloom, Philadelphia, Chelsea House Publ., 2005, pp. 95-124.
– PURCE REVARD, Stella, *From Metanoia to Apocalypse:* Paradise Lost *and the Apocryphal* Lives of Adam and Eve, in «The Journal of English and Germanic Philology», CIV, 1, 2005, pp. 80-102.
– QUADRIO, Francesco Saverio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, vol. III, Milano, Francesco Agnelli, 1743.
– QUINT, David, *Epic and empire. Politics and generic form from Virgil to Milton*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press, 1993.
– QUONDAM, Amedeo (a cura di), *Paradigmi e tradizioni*, Roma, Bulzoni, 2005.
– RADAELLI, Salvatore, *L'Accademia degli Uranici: la musica nelle Accademie veneziane*, in «Musica e storia», V, 2, 1998, pp. 327-348.
– RAIMONDI, Ezio, *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980.

- RAIMONDI, Ezio, *Rinascimento inquieto*, Torino, Einaudi, 1994.
- RESIDORI, Matteo, *L'idea del poema. Studio sulla* Gerusalemme conquistata *di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004.
- ROEDEL, Reto, *Il canto XXXI dell'Inferno*, Firenze, Le Monnier, 1969.
- ROLING, Bernd, *Drachen und Sirenen. Die Rationalisierung und Abwicklung der Mythologie an den europäischen Universitäten*, Leiden, Brill, 2010.
- ROQUES, René, *L'univers dionysien, structure hiérarchique du monde selon le Pseudo-Denys*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1983.
- ROZSNYÒI, Zsuzsanna, *Dopo Ariosto. Tecniche narrative e discorsive nei poemi postariosteschi*, Ravenna, Longo, 2000.
- RUSSELL, Jeffrey Burton, *Satana, il Diavolo e l'inferno tra il primo e il quinto secolo*, traduzione di Massimo Parizzi, Milano, Arnoldo Mondadori, 1986 [*Satan. The Early Christian Tradition*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1981].
- RUSSELL, Jeffrey Burton, *Il diavolo nel Medioevo*, traduzione di Fernando Cezzi, Roma-Bari, Laterza, 1987 [*Lucifer: the devil in the Middle Ages*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1984].
- RUSSELL, Jeffrey Burton, *Il diavolo nel mondo antico*, traduzione di Fernando Cezzi Roma-Bari, Laterza, 1989 [*The devil, perceptions of evil from antiquity to primitive christianity*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1977].
- RUSSELL, Jeffrey Burton, *Il principe delle tenebre. Il male radicale e il potere del bene nella storia*, traduzione di Fernando Cezzi, Roma-Bari, Laterza, 1990 [*The Prince of Darkness. Radical evil and the power of Good in history*, Ithaca-New York, Cornell University Press, 1988].
- RUSSELL, Jeffrey Burton, *Storia del paradiso*, traduzione di Fernando Cezzi, Roma-Bari, Laterza, 1996 [*A History of Heaven: The Singing Silence*, Princeton, Princeton University Press, 1997].
- SACCHI, Guido, *Fra Ariosto e Tasso: vicende del poema narrativo*, con un'appendice di studi cinque-secenteschi, Pisa, Edizioni della Normale, 2006.
- SACCHI, Paolo, *L'apocalittica giudaica e la sua storia*, Brescia, Paideia Editrice, 1990.
- SACCONE, Carlo (a cura di), *La caduta degli angeli*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.
- SANTA MARIA, Angiolgabriello (di), *Biblioteca e storia di quegli scrittori così della città come del territorio di Vicenza che pervennero fin ad ora a notizia del P. F. Angiolgabriello di*

Santa Maria carmelitano scalzo vicentino, vol. IV, Vicenza, Gio. Battista Vendramini Mosca, 1778.

- SANTARELLI, Cristina, *"La rota che tu sempiterni". Musica e danza delle sfere nella cultura visiva fiorentina del Quattrocento*, in «Gli spazi della musica», IV, 1, 2015, pp. 39-65.
- SAUDREAU, Auguste, *L'état mystique. Sa nature, ses phases et les faits extraordinaires de la vie spirituelle*, Paris, Amat, 1921.
- SBAFFONI, Fausto, *San Tommaso d'Aquino e l'influsso degli angeli*, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 1993.
- SBERLATI, Francesco, *Il genere e la disputa. La poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001.
- SCALA, Aidée, *Un eclettico protagonista dell'umanesimo pordenonese. Il conte Jacopo di Porcia (1462-1538)*, in «La Loggia», VII, 2004, pp. 113-123.
- SCALON, Cesare, GRIGGIO, Claudio, ROZZO, Ugo (a cura di), *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei friulani, 2. L'età veneta*, 3 voll., Udine, Forum, 2009.
- SCARPATI, Claudio, *Note sulla fortuna editoriale del Boccaccio. I volgarizzamenti cinquecenteschi delle opere latine*, in *Boccaccio in Europe. Proceedings of the Boccaccio Conference Louvain (December 1975)*, edited by Gilbert Tournoy, Leuven, Leuven University Press, 1977, pp. 209-220.
- SCARPATI, Claudio, *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987.
- SCARPATI, Claudio, BELLINI, Eraldo, *Il vero e il falso dei poeti. Tasso, Tesauro, Pallavicino, Muratori*, Milano, Vita e Pensiero, 1990.
- SCENTONI, Gina (a cura di), *Laudario Orvietano*, prefazione di Maurizio Perugi, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1994.
- SCOLARI, Filippo, *Saggio di critica sul* Paradiso perduto*, poema di Giovanni Milton, e sulle annotazioni a quello di Giuseppe Addisson aggiuntovi* L'Adamo*, sacra rappresentazione di Gio. Battista Andreini*, Venezia, Rizzi, 1818.
- SECCHI TARUGI, Luisa (a cura di), *Il sacro nel Rinascimento. Atti del XII Convegno internazionale*, (Chianciano-Pienza, 17-20 luglio 2000), Firenze, Cesati, 2002.
- SECCHI TARUGI, Luisa (a cura di), Feritas*,* humanitas *e* divinitas *come aspetti del vivere nel Rinascimento. Atti del XXII Convegno internazionale*, (Chianciano Terme-Pienza, 19-22 luglio 2010), Firenze, Cesati, 2012.

- SEGOLONI, Luigi Maria, *Tra filologia e archeologia: il catalogo omerico delle navi*, in «Athenaeum», 62, 1984, pp. 601-619.
- SIMONETTI, Manlio, *Due note sull'angelologia origeniana*, in «Rivista di cultura classica e medioevale», IV, 2, 1962, pp. 165-208.
- SINGLETON, Charles Southward, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- SPERA, Francesco, *Frequenze mitologiche della "Commedia"*, in *Letture classensi*, vol. XIV, Ravenna, Longo, 1985, pp. 179-206.
- SPERA, Francesco, *La poesia degli angeli: lettura del canto XXVIII del* Paradiso, in «Lettere italiane», XLII, 4, 1990, pp. 537-552.
- STEADMAN, John Marcellus, *Milton, Valvasone, and the Schoolmen*, in «Philological Quarterly», XXXVII, 4, 1958, pp. 502-504.
- STEPHEN, Leslie (a cura di), *Dictionary of National Biography*, London, Smith, Elder & Co., vol. XIII, 1888, pp. 87-91.
- SUAREZ-NANI, Tiziana, *Les anges et la philosophie: subjectivité et function cosmologique des substances séparées à la fin XIIIe siècle*, Paris, Vrin, 2002.
- SUAREZ-NANI, Tiziana, *Il parlare degli angeli: un segreto di Pulcinella?*, in «Micrologus», vol. XIV: *Il segreto nel Medioevo*, Firenze, Sismel, 2006, pp. 79-100.
- SUBRIZIO, Alba, *Le* precationes *di Niso e Medoro: da retorica fallimentare a orazione efficace. Un esempio di riscrittura virgiliana nell'*Orlando Furioso, in *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea. Atti della Tredicesima Giornata di Studi,* (Sestri Levante, 11 marzo 2016), a cura di Sergio Audano e Giovanni Cipriani, Foggia-Campobasso, Il Castello Edizioni, 2017, pp. 59-91.
- SUTER, David, *Fallen Angel, Fallen Priest: The Problem of Family Purity in 1 Enoch 6-16*, in «Hebrew Union College Annual», 50, 1979, pp. 115-135.
- SVOBODA, Karel, *La démonologie de Michel Psellos (Démonologie Michala Psella)*, Brno, Filosofická Fakulta, 1927.
- TADDEO, Edoardo, *Il manierismo letterario e i lirici veneziani del tardo Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1974.
- TAGLIABUE, Laura, *Eroine allo specchio. Elettra e Antigone*, Roma, Aracne, 2017.
- TAVARD, Georges, *Les anges*, en collaboration avec André Caquot et Johann Michl, traduit de l'allemand par Maurice Lefèvre, Paris, Édition du Cerf, 1971 [*Die Engel*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1968].

- THIBAUT DE MAISIÈRES, Maury, *Les poèmes inspirés du début de la Genèse à l'époque de la Renaissance*, Louvain, Librairie universitaire, 1931.
- THOMAS, Joseph, *The Universal Dictionary of Biography and Mythology,* vol. IV, New York, Cosimo Classics, 2010.
- TOMASI, Franco (a cura di), *Lettura della «Gerusalemme liberata»*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005.
- TOMASI, Franco, *Lettura di «Arsi gran tempo e del mio foco indegno» di Torquato Tasso*, in «Italique. Poésie italienne de la Renaissance», XV, 2012, pp. 47-72.
- TOPPI, Niccolò, *Biblioteca Napoletana, et apparato a gli huomini illustri in lettere di Napoli*, Napoli, Antonio Bulifon, 1678.
- TOSCHI, Paolo, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri, 1976.
- TREBBI, Giuseppe, *Iacopo di Porcia, feudatario e umanista*, in *Studi in onore di Giovanni Miccoli*, a cura di Liliana Ferrari, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2004, pp. 115-141.
- TREMOLI, Paolo, *L'epoca umanistica e rinascimentale. I poeti del primo Cinquecento e la Scuola di S. Daniele*, in *Enciclopedia Monografica del Friuli-Venezia Giulia*, vol. III/2, Udine, Istituto per l'Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia, 1979, pp. 1124-1138.
- TURNER, Ralph V., *Descendit Ad Inferos: Medieval Views on Christ's Descent into Hell and the Salvation of the Ancient Just*, in «Journal of the History of Ideas», XXVII, 2, 1966, pp. 173-194.
- UGHI, Luigi, *Dizionario storico degli uomini illustri ferraresi*, t. II, Ferrara, per gli eredi di Giuseppe Rinaldi, 1804.
- USSIA, Salvatore, *Il tema letterario della Maddalena nell'età della Controriforma*, in «Rivista di storia e letteratura religiosa», XXIV, 3, 1988, pp. 385-424.
- VAERINI, Barnaba, *Gli scrittori di Bergamo […]*, t. I, Bergamo, nella stamperia di Vincenzo Antoine, 1788.
- VALLE, Manuela, *Un'antica discordia. Platone e la poesia: Ione, Simposio, Repubblica e Sofista*, Napoli, Paolo Loffredo, 2016.
- VENIER, Matteo, *Poesia latina degli Amalteo*, in «Aevum», LXXX, 2006, pp. 687-716.
- VENTRONE, Paola, *Per una morfologia della sacra rappresentazione fiorentina*, in *Teatro e culture della rappresentazione. Lo spettacolo in Italia nel Quattrocento*, a cura di Raimondo Guarino, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 195-225.

- VENTURA, Comino, *Tra lettere e libri di lettere (1579-1617)*, a cura di Gianmaria Savoldelli e Roberta Frigeni, Firenze, Olschki, 2017.
- VENTURI, Gianni, *Torquato Tasso e la cultura estense*, Firenze, Olschki, 1999.
- VERLATO, Zeno, *L'"apocrifo profano" e il canone letterario*, in *Contrafactum. Copia, imitazione, falso. Atti del XXXII Convegno Interuniversitario*, (Bressanone-Brixen, 8-11 luglio 2004), a cura di Alvise Andreose, Gianfelice Peron, Padova, Esedra, 2008, pp. 293-310.
- VIVALDI, Vincenzo, *La* Gerusalemme liberata *studiata nelle sue fonti*, Trani, Vecchi, 1907.
- WITTSCHIER, Heinz Willi, *Boccaccios "De mulieribus claris". Einführung und Handbuch*, Frankfurt am Main, Peter Lang Edition, 2017.
- ZABUGHIN, Vladimiro, *Vergilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso*, 2 voll., Bologna, N. Zanichelli, 1921-1923.
- ZAGONEL, Giampaolo (a cura di), *Quirico Viviani (Soligo 1780 - Padova 1835). Vita, opere scelte, epistolario*, Vittorio Veneto, Dario De Bastiani, 2009.
- ZAJA, Paolo, *Nell'officina di Giulio Camillo. Esegesi petrarchesca e memoria dei modelli classici e volgari*, in «Quaderni Veneti», 24, 1996, pp. 81-105.
- ZANCAN, Marina, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998.
- ZANINI, Carlo, *Gli angeli nella* Divina Commedia *in relazione ad alcune fonti sacre*, Milano, L. F. Cogliati, 1908.
- ZATTI, Sergio, *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano. Saggio sulla "Gerusalemme Liberata"*, Milano, Il Saggiatore, 1983.
- ZATTI, Sergio, *Il «Furioso» tra «epos» e romanzo*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990.
- ZATTI, Sergio, *Il modo epico*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- ZEDDA, Silverio, *L'escatologia biblica*, 2 voll., Brescia, Paideia, 1972-1975.
- ZENNARO, Silvio (a cura di), *Inferno, letture degli anni 1973-'76*, Roma, Bonacci, 1977.
- ZUBER, Roger, *Les "belles infidèles" et la formation du goût classique*, Paris, Albin Michel, 1995.

Indice dei nomi

Si registrano i nomi di autori e di figure storiche.*

Agnifilo, Amico 10, 13, 127, 129, 133, 135, 143, 167, 168, 170, 172, 173, 186, 188, 193, 201, 218, 235, 255

Agostini, Niccolò degli 59

Agostino d'Ippona, Aurelio (Sant'Agostino) 146

Alamanni, Luigi 65, 66, 96, 104, 256, 274

Alessandri, Giovanni Domenico 79, 80, 94, 250

Alfano, Antonino 10, 13, 32, 68, 127, 129, 133, 135, 136, 143, 146, 151, 153, 155, 160, 168, 171, 172, 180, 181, 182, 186, 187, 193, 194, 208, 234, 256

Alighieri, Dante 4, 13, 38, 53, 62, 64, 81, 99, 101, 125, 143, 151, 153, 155, 160, 164, 165, 171, 180, 202, 207, 213, 226, 227, 256, 267, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 279, 284

Altavilla, Costanza d' 37

Amalteo, Cornelio 111, 256

Amalteo, Francesco 111

Amalteo, Giovanni Battista 29, 111, 256, 264

Amalteo, Girolamo 111, 256

Amalteo, Marcantonio 111

Amalteo, Riccardo 110

Anguillara, Giovanni Andrea dell' 57, 58, 83, 148, 266, 268

Areopagita, pseudo-Dionigi l' 145, 146, 243

Aretino, Pietro 105, 108, 111, 256

Ariosto, Ludovico 13, 50, 51, 52, 53, 54, 58, 59, 61, 66, 99, 101, 103, 104, 133, 136, 142, 143, 147, 153, 174, 198, 212, 227, 256, 266, 268, 274, 276, 280, 281

Aristotele 45, 81, 83, 96, 142

Astemio, Giovan Pietro 21, 278

Atanagi, Dionigi 28, 29, 53, 116, 251, 257, 276

Austria, Giovanni d' 32, 34, 112, 239, 251

Badoer, Federico 111, 115

Balcianelli, Giovanni 80

Belgrado, Alfonso 103, 105, 257

Bembo, Pietro 103, 104, 105

Beni, Paolo 151, 260

Bergalli, Luisa 25

Bertoli, Daniele Antonio 60

Bertoli, Giandomenico 60

Biondo, Michelangelo 36, 37

Boccaccio, Giovanni 37, 38, 59, 129, 139, 266, 281, 284

Bona, Giacomo 4, 7

Bonincontri, Lorenzo 7, 257

Borgia, Lucrezia 104

Borgogni, Gherardo 95, 114, 117, 257

Borromeo, Carlo 111, 205

Borromeo, Federico 145, 205, 257

* Visto l'elevato numero di occorrenze per "Erasmo di Valvasone", abbiamo deciso di tralasciare tale voce.

Bronzino 31

Brugiantino, Vincenzio 128

Buonarroti, Michelangelo 29

Camilli, Camillo 27, 74, 79, 257

Camillo Delminio, Giulio 29, 49, 105, 106, 108, 246, 257

Campanella, Tommaso 146

Cancianini, Gian Domenico 108, 114, 257

Carlo arciduca d'Austria 22

Carlo V 34, 57

Caro, Annibal 57, 62, 257

Castiglione, Baldassarre 104

Cattaneo, Danese 116

Catullo, Gaio Valerio 21, 115

Cesare, Giulio 67, 100, 102, 249

Cicogna, Pasquale 92, 122, 123, 124, 128, 130, 137, 149, 243, 250

Ciro il Grande 38

Claudiano, Claudio 4, 13, 127, 162, 175, 189, 257

Colloreto, Curzio di 41

Colonna, Marco Antonio 112, 256

Composto da Pozzuoli, Giovanni Battista 129, 257

Critonio, Jacopo 59

Croce, Benedetto 77, 269

Della Casa, Giovanni 76, 101, 103, 211

Della Valle, Federico 93

Dolce, Ludovico 29, 52, 53, 57, 65, 80, 83, 88, 100, 105, 147, 256, 257, 260, 272

Esiodo 13

Este, Isabella d' 104

Este, Leonora d' 49, 54, 55, 103, 248

Este, Lucrezia d' 54, 55, 103

Farnese, Alessandro 36

Feruglio, Angelo 17, 60, 122

Ficino, Marsilio 146

Folengo, Teofilo 7, 8, 9, 10, 13, 14, 168, 180, 183, 193, 206, 223, 238, 245, 258, 264

Frangipane, Cintio 97

Frangipane, Claudio Cornelio (il giovane) 108

Frangipane, Cornelio (il vecchio) 97, 98, 105, 108, 109, 118, 258, 262

Frangipane, Federico 29, 109

Frangipane, Jacopo 109

Frezzi, Federigo 59

Gelli, Giambattista 80, 261

Giovanna I 37

Giraldi Cinzio, Giovan Battista 83, 90

Girolamo di Colloredo, Giulia di 19, 20

Gonzaga, Curzio 151

Gonzaga, Elisabetta 104

Gonzaga, Leonora 104

Gonzaga, Vincenzo 23

Gozzi, Gaspare 25

Grillo, Angelo 67, 68, 82, 95, 248, 249, 250, 258

Grimani, Giovanni 79

Grimani, Giulio 67

Guarguante da Soncino, Orazio 26, 67, 68, 248, 249

Guarnello, Alessandro 36

Guastavini, Giulio 81, 82, 277

Guazzo, Marco 59

Guidi, Benedetto 26, 116

Guidi, Guido 80, 81

Guidiccioni, Cristoforo 81, 258

Longiano, Fausto 58, 273

Lotto, Lorenzo 245, 247

Lucano 4

Luigini (Luisini/Luvigini), Bernardo 110

Luigini (Luisini/Luvigini), Federico 37, 110, 118

Luigini (Luisini/Luvigini), Francesco 110, 271

Luigini (Luisini/Luvigini), Gianbattista 110

Luigini (Luisini/Luvigini), Luigi 110

Luigini (Luisini/Luvigini), Marcantonio 110

Luigini (Luisini/Luvigini), Riccardo 110

Maffetti, Ventura 59, 92

Magnifico, Lorenzo il 81

Magno, Alessandro 33

Magno, Carlo 227

Magno, Celio 31

Manzano, Scipione di (Olimpio Marcucci) 95, 122, 128, 129, 142, 148, 152, 233, 251, 254

Mario, Caio 33

Martirano, Coriolano 80, 258

Massa, Lorenzo 135, 138, 148

Mels, Elena di 122

Menini, Ottavio 105, 112, 113, 122, 130

Mezio, Federigo 82

Midani Fileremo, Alessandro 95, 114, 115, 149

Milton, John 14, 91, 92, 123, 125, 186, 241, 250, 251, 254, 258, 259, 278, 279, 281, 282

Modio, Giovanni Battista 37, 39

Mottense, Francesco 107

Muzio, Macario 7, 259

Nemesiano, Olimpio 95

Oddo, Nicolò 95

Omero 13, 45, 129, 189

Orazio Flacco, Quinto 21, 31, 48, 60, 68, 83, 110, 115, 143, 155, 198, 259

Origene 146, 259

Ovidio Nasone, Publio 4, 13, 57, 58, 95, 99, 110, 115, 127, 148, 211, 266, 268

Paleotti, Gabriele 205, 259

Paolini, Fabio (Chiamei Oligenij) 59, 79, 117

Papazzoni, Vitale 13, 29, 36, 40, 139, 248, 266

Parma, Alberto 80, 81

Partistagno, Giuseppe di 59, 103, 105

Pavesi, Cesare (Pietro Targa) 29, 49, 55, 56, 59, 60, 92, 93, 116, 117, 259

Pazzi de' Medici, Alessandro 81, 83

Petrarca, Francesco 13, 21, 27, 28, 29, 36, 48, 101, 102, 108, 110, 118, 119, 120, 259, 262

Piccolomini, Alessandro 36, 141, 259

Pico della Mirandola 146

Pierce, Ann Mary 123

Platone 39, 40, 43, 44, 139, 266, 283

Ploti, Giovanni Andrea 93

Polidori, Gaetano 92, 122, 123, 250, 258

Pona, Giovan Battista 36

Porcacchi, Tommaso 49, 106, 257, 259

Porcia, Jacopo di 106, 107, 139, 259, 281, 283

Porfirio (di Tiro) 146

Proclo (di Costantinopoli) 146

Raffaello 229, 230, 231, 235

Ralli, Giovanni 112, 113, 122, 259

Rizzardo, Modesto di 19

Rodio, Apollonio 34

Rotterdam, Erasmo da 4, 259

Rucellai, Giovanni 96

Ruscelli, Girolamo 53, 260

Sannazaro, Jacopo 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 13, 127, 142, 143, 151, 189, 260, 263, 265, 266, 277

Sansovino, Francesco 53

Sardi, Alessandro 81

Sisto V 137

Sofocle 26, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 89, 250, 252, 260

Spagnoli, Giovanni Battista (il Mantovano) 4, 6

Speroni, Sperone 29, 83, 108, 111

Spilimbergo, Irene di 28, 29, 30, 36, 55, 109, 111, 113, 114, 116, 251

Spilimbergo, Isabella di 29, 30

Stazio 4, 26, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 92, 95, 98, 116, 180, 252, 253, 260

Strassoldo, Giovanni di 108, 272

Strassoldo, Pietro di 32

Tansillo, Luigi 26, 29, 67, 68, 103, 248, 249, 250, 276

Tasso, Bernardo 30, 31, 59, 61, 62, 63, 66, 103, 115, 116, 139, 260, 267, 269, 271, 276

Tasso, Ercole 95

Tasso, Faustino 79, 260

Tasso, Torquato 3, 4, 8, 10, 13, 29, 30, 54, 58, 60, 61, 66, 68, 69, 73, 75, 77, 81, 90, 94, 95, 99, 101, 102, 116, 117, 122, 127, 129, 133, 142, 145, 147, 148, 151, 165, 171, 173, 174, 189, 190, 197, 201, 202, 211, 212, 213, 223, 234, 236, 240, 250, 252, 260, 261, 263,265, 268, 270, 274, 277, 278, 279, 280, 281, 283, 284

Tertulliano, Quinto Settimio Florente 146

Tintoretto 232, 235

Tommaso d'Aquino (San Tommaso) 36, 146, 281

Trevisan, Marietta 20, 24

Trissino, Gian Giorgio 83, 151, 270

Valvasone, Anna di 20

Valvasone, Bertoldo di 41

Valvasone, Cesare di 13, 20, 22, 27, 40, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 94, 98, 107, 108, 112, 139, 221, 250

Valvasone, Giulia di 55

Varchi, Benedetto 32, 211

Venier, Domenico 30, 115, 116

Venier, Sebastiano 112

Ventura, Comin 36, 67, 68, 76, 82, 94, 95, 114, 117, 249, 250, 251, 257, 258, 284

Verdizzotti, Giovan Mario 29, 106

Vida, Marco Girolamo 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 13, 127, 129, 142, 143, 155, 163, 173, 189, 191, 197, 201, 202, 207, 211, 224, 261, 265, 278, 279

Virgilio Marone, Publio 4, 12, 13, 31, 45, 49, 50, 52, 53, 56, 57, 58, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 108, 110, 115, 129, 165, 179, 180, 189, 211, 241, 254, 257, 261, 265

Viviani, Quirico 97, 122, 123, 284

Zeno, Apostolo 25, 60, 261

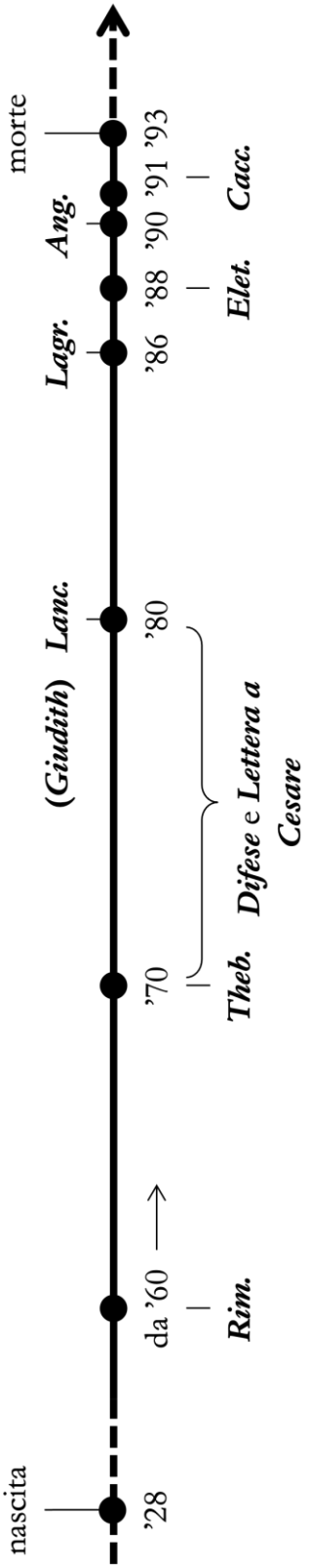
Indice delle immagini

Immagine 1: Ritratto di Erasmo di Valvasone 16
Immagine 2: Frontespizio dell'*Elettra*, Venezia, 1588 78
Immagine 3: Frontespizio dell'*Angeleida*, Venezia, 1590 121
Immagine 4: Inconnu, *Archange Saint Michel terrassant le démon* (XVIIe s.) 222
Immagine 5: Raffaello, *San Michele e il drago*, 1504 230
Immagine 6: Raffaello, *San Michele sconfigge Satana*, 1518 231
Immagine 7: Tintoretto, *L'Arcangelo Michele combatte Satana*, ca. 1590 232
Immagine 8: Lorenzo Lotto, *San Michele arcangelo caccia Lucifero*, ca. 1545 247

Fonti delle immagini

- Imm. in copertina (adattata): Claire Boin, *Angel Whisper*, 2017 (projet médiation culturelle du Musée d'art et d'histoire Fribourg)
- Imm. 1: https://bdt.bibcom.trento.it/Iconografia/15776#page/n0 (03.10.2021)
- Imm. 2: http://www.urfm.braidense.it/rd/02111.pdf (09.10.2021, Permalink: http://opac.braidense.it/bid/BVEE013895)
- Imm. 3: https://archive.org/details/bub_gb_ggGovLf2k9sC/page/n3/mode/2up (09.10.2021)
- Imm. 4: copyright Musée d'art et d'histoire Fribourg
- Imm. 5: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Raffaello_San_Michele_e_il_drago.jpg (03.10.2021)
- Imm. 6: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Le_Grand_Saint_Michel,_by_Raffaello_Sanzio,_from_C2RMF_retouched.jpg (03.10.2021)
- Imm. 7: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Tintoretto_019.jpg (03.10.2021)
- Imm. 8: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lorenzo_lotto,_San_Michele_arcangelo_che_scaccia_Lucifero,_1551-1555_circa,_01.jpg (03.10.2021, Sailko, Creative Commons Attribuzione 3.0 Unported)

Appendice 1: panoramica delle opere di Erasmo di Valvasone



Appendice 2: la descrizione di Lucifero nell'*Angeleida*

Ang. II, 28-33

28
Tra questi e quelli, empio gigante ed alto,
con cento braccia il crudel duca sorge;
coperto il petto di ferrigno smalto,
cinquanta scudi a sua difesa porge;
arme cinquanta aventa al fiero assalto, 5
ed in lui solo un gran misto si scorge
di tutto il reo, di tutto il truce, e solo
mostro è de' mostri del suo vario stuolo.

29
Qual sovra gli altri alpestro monte stassi
col dorso pien di variati orrori:
alte quercie, antri cavi, acuti massi,
aspri torrenti ed agghiacciati umori,
torti sentieri, dirocciati passi, 5
ombre, spaventi e faticosi errori,
feroci belve, e dove sali e scendi,
silenzio rotto da muggiti orrendi.

30
Sovra esso il nero e smisurato busto
sette teste il crudel corona d'auro,
ma l'auro splende d'un color adusto,
quale il volto miriam del fosco Mauro;
gli cade poi dal deretan del fusto 5
in fin al suolo gran coda di tauro,
che 'l terzo dietro strascinando tragge
de' lumi ond'ardon le celesti piagge.

31
Da sette spechi de le bocche spira
lezzo crudel che densa bava attosca;
vibran quatordici occhi orribil ira
dal fiero ciglio che lo sguardo imbosca;
per le livide guance erra e s'aggira 5
un sdegnoso sembiante, una aria fosca,
ch'alberga in mezzo la Mestizia e gli empie
di serpentino crin l'orride tempie.

32
Sovra gli omeri poi di cento braccia,
i' non so come, escono vele cento,
con le quai svolazzando in alto caccia
del gran corpo ogni grave a suo talento;
né mai si mosse per l'ondosa faccia 5
del mar sì fiero e tempestoso vento,
che degno sia di pareggiarsi a quello
che movon l'ale di cotanto augello.

33
Subita notte, orribile procella,
fragor che senza pausa immenso geme,
non pur passando ogni seren rappella,
ma sì dal mezzo e da le parti estreme
l'asse, che 'l ciel sostien, scuote e flagella, 5
che 'l mondo tutto una ruina teme,
né ben si può, su le gravate piante
e curvo il tergo, sostener Atlante.

Ringraziamenti

Al professor Bruno Moretti, per la gentilezza con cui, ormai allo scadere del tempo, ha accettato di sostenermi nella fase finale del mio lavoro.
Al professor Uberto Motta, per avermi sempre guidata con grande umiltà e generosità scientifica e la cui presenza e i cui insegnamenti hanno saputo accompagnarmi nell'ultimo periodo del mio lungo e difficile percorso. A lui vanno i miei più sentiti ringraziamenti e la mia profonda stima.
Al professor Stefan Rebenich, per il suo prezioso appoggio.
Al dottor Maiko Favaro, per la cortesia con cui mi ha presentato i risultati dei suoi studi su Erasmo di Valvasone.
Grazie alle collaboratrici e ai collaboratori del terzo e quarto piano dell'Unitobler, per aver condiviso con me questa esperienza. Un ringraziamento particolare ad Andrea, per tutti i libri che è riuscito a procurarmi.
Grazie ai miei genitori e alla mia famiglia, per non avermi fatto mai mancare il loro sostegno, anche nei momenti più difficili.
E infine, grazie a Luca. Per la pazienza e il suo grande amore.