

Sull'*Angeleida* di Erasmo di Valvasone: *divinitas*, *humanitas* e *ferinitas* nella guerra angelica*

Jessica FRANZONI
Università di Berna

Abstract: A coronamento del suo percorso letterario, Erasmo di Valvasone (1528-1593) dà alle stampe un poema sacro sul combattimento degli angeli, l'*Angeleida* (1590). L'intervento intende concentrarsi sulla descrizione della battaglia tra Michele e Lucifero mostrando la forte analogia che l'autore intende instaurare tra dimensione celeste e realtà storico-politiche terrene; in particolare, esso propone alcune ricorrenze, all'interno dell'opera del Valvasone, che a questa doppia natura, divina e umana, rimandano.

Keywords: Erasmo di Valvasone, *Angeleida*, battaglia celeste, epica sacra, *ferinitas*

*I' bramai sempre, e bramo oltre misura
di poggjar sopra gli alti colli²*

Una considerevole e variata produzione, in prosa e in versi, contraddistingue la carriera letteraria di un intellettuale e feudatario friulano, Erasmo di Valvasone (1528-1593),² che poco prima della morte dichiarava con orgoglio 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».³ 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»,⁴ i risultati fossero fino a quel momento troppo modesti: di qui l'annuncio, consegnato all'*incipit* del sonetto qui in epigrafe, «di poggjar sopra gli alti colli». È solo grazie alla sua notorietà letteraria, che piano piano si stava allargando al di fuori della cerchia ristretta dell'ambiente friulano,

* Il presente contributo ricava alcuni spunti dalla mia tesi di dottorato in Letteratura italiana presso l'Università di Berna dal titolo: *L'Angeleida di Erasmo di Valvasone e l'epica sacra in Europa fino al Paradise Lost di Milton*.

1 Erasmo di Valvasone, *Le rime* (d'ora in poi abbreviato in R), introduzione e note di Giorgio Cerboni Baiardi, bibliografia erasmiana e indici di Antonio Del Zotto, Valvasone, Circolo Culturale Erasmo di Valvasone, 1993, p. 20.

2 Per la biografia, cfr. Franco Colussi, *Erasmo di Valvasone: appunti per una biografia (cronologia, epistolario, testamento)*, in *Erasmo di Valvasone (1528-1593) e il suo tempo*, Atti della giornata di studio, Valvasone, 6 novembre 1993, a cura di Franco Colussi, Circolo culturale Erasmo di Valvasone, Pordenone, Biblioteca dell'immagine, 1994, pp. 195-272.

3 Maiko Favaro, *Su alcuni componimenti sconosciuti di Erasmo da Valvasone*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», I-II, 2005, p. 218.

4 R, p. 127.

che egli riesce a entrare in contatto con i personaggi di spicco veneziani (ma anche lombardi) e a raggiungere quella riconoscibilità da molti anni agognata. Non saranno però ancora la traduzione della *Tebaide* di Stazio (1570), a cui dedicò molti anni di lavoro, e nemmeno l'incompiuto poema cavalleresco *I quattro primi canti del Lancilotto* (1580) o i numerosi componimenti lirici a farlo rientrare nella cerchia de «gli alti ingegni».⁵ Soltanto sul finire degli anni Ottanta due nuove pubblicazioni, il poemetto sacro più volte ristampato *Le Lagrime di S. Maria Maddalena* (1586)⁶ e una seconda traduzione, quella dell'*Elettra* di Sofocle (1588), raccoglieranno maggiori consensi. Sulla scorta di queste nuove e incoraggianti esperienze letterarie, accompagnate da numerose lodi di illustri scrittori dell'epoca (come il Tasso), e al limitare della propria esperienza biografica (1590), Erasmo di Valvasone dà alle stampe l'*Angeleida*, «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», per citare la sintesi di Giuseppe Liruti.⁷ Il titolo *Angeleida* risulta in effetti piuttosto criptico in relazione alla vicenda narrata, perché designa unicamente l'«azzion d'Angeli»⁸ e non direttamente il conflitto delle due opposte schiere celesti (quella di Lucifero e quella di Michele), al centro dei tre canti.⁹ Non un semplice poema sacro dunque quello del Valvasone, bensì «un assai dotto poema» fortemente legato al genere epico-cavalleresco, memore dei precedenti tassiani della *Liberata* e *Conquistata*.

In questa sede potremo proporre un approccio ravvicinato ma non approfondito al testo, non prima di avere offerto un breve inquadramento letterario e culturale.

A seguito della riscoperta e del rinnovato studio degli autori antichi – specialmente della *Poetica* di Aristotele e dei testi epici, quali per esempio l'*Eneide* di Virgilio,¹⁰ la *Tebaide* di Stazio e le *Metamorfosi* di Ovidio, tutte

5 *Ibidem*.

6 A testimonianza dell'interesse del Valvasone per il tema religioso, si segnala un altro poema sacro (di cui però tuttora non si hanno notizie): «la santa impresa di Iudith Hebra: la qual come da lui medesimo ho inteso, a poco a poco si va avanzando» (da *Pietro Targa* [pseudonimo di Cesare Pavesi] *a' lettori*, in Erasmo di Valvasone, *La Thebaide di Statio* [...], Venezia, Francesco de' Franceschi Senese, 1570, c. [2v]).

7 Gian Giuseppe Liruti, *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli* (...), Venezia, Modesto Fenzo, 1762, tomo secondo, p. 390.

8 Così spiega Scipion Manzano nel primo commento all'opera (*Discorso sopra l'Angeleida del 1595*); citiamo, qui e in seguito, da Erasmo di Valvasone, *Angeleida* (= A), a cura di Luciana Borsetto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, p. 31.

9 Di carattere introduttivo, il primo canto presenta l'antefatto dello scontro angelico che si svolgerà 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.

10 A tale proposito si annovera tra la produzione letteraria del Valvasone un inedito (e non databile) trattato in *Difesa della «Georgica» di Virgilio*.

oggetto pure di numerose traduzioni nel corso del Cinquecento – e della diffusione degli ideali tridentini, nel secondo Cinquecento si assiste ad un profondo ripensamento dei generi letterari. Il romanzo cavalleresco infatti, soprattutto dopo il successo del *Furioso*, aveva ceduto terreno rispetto a formule epiche incentrate sul modello del poema epico o eroico, più rispettoso della precettistica aristotelica.¹¹ Per contro la simbologia legata all'immaginario cristiano si imponeva in tutti i campi della cultura, dalla letteratura all'arte al teatro alla musica, e la letteratura cavalleresca non faceva eccezione,¹² raggiungendo con la *Gerusalemme Liberata*, una sintesi esemplare, che farà del Tasso un modello di riferimento per molti scrittori successivi. La rielaborazione quindi dei contenuti della materia fantastico-cavalleresca in chiave religiosa – «se non sacra, almen pia», per dirla col Valvasone¹³ – unita a un *epos* anch'esso cristianamente rivisitato, diede origine a numerosi testi che portarono alla nascita di un filone letterario piuttosto riconoscibile: l'epica sacra.¹⁴ Solo verso la seconda metà del Cinquecento essa sviluppa il tema di matrice biblica¹⁵ della guerra angelica. Occorre però precisare che tale argomento non era nuovo agli scrittori dell'epoca, in quanto l'Umanesimo latino aveva già affrontato, con il *De partu Virginis* (1526) del Sannazaro e la *Christias* (1535) del Vida, una prima trattazione della rivolta celeste, seppur nella forma limitata di una parentesi descrittiva. In un secondo momento, a partire appunto dagli anni Sessanta, la tematica dello scontro angelico diventa oggetto esclusivo di elaborazione epica: qui, e sempre richiamandoci alla situazione letteraria italiana, trovano spazio opere in volgare di autori poco noti quali Antonino Alfano con *La battaglia celeste tra Michele e Lucifero* (1568) e Amico Agnifilo con *Il caso di Lucifero* (1582). È proprio nel breve quadro appena tracciato, ben lungi dall'aver pretese di esaustività, che s'inserisce l'*Angeleida*.

Sin dalla *Dedicatoria* a Lorenzo Massa, segretario della Repubblica di Venezia, che precede il poema e discute delle diverse modalità di elaborazione formale del testo, il Valvasone dichiara la fedeltà alle «regole poetiche» e al vero, nonché l'assoluto primato del tema dell'angelica battaglia.

11 Cfr. Stefano Jossa, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma, Carocci, 2002.

12 Per un caso esemplare del ricorso alla simbologia sacra nel contesto post-tridentino, quello della *Gerusalemme Conquistata*, cfr. Matteo Residori, *L'idea del poema. Studio sulla Gerusalemme conquistata di Torquato Tasso*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2004.

13 Dalla *Dedicatoria* (= D) in Valvasone (di), *Angeleida*, cit., p. 74. Si ricordino in proposito «l'ar-me pietose» dell'*incipit* della *Liberata*.

14 Per un primo e breve inquadramento tematico, cfr. Marco Faini, *La tradizione del poema sacro nel Rinascimento*, in Pietro Gibellini, *La Bibbia nella letteratura italiana. Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di Grazia Melli e Marialuigia Sipione, Brescia, Morcelliana, 2013, vol. V, pp. 591-608.

15 Cfr. soprattutto *Apocalisse* 12 7-11 e *Luca* 10 17-18.

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 [...].¹⁶

Già Alfano, nella dedicatoria alla sua *Battaglia celeste*, reclamava il primato dell'«opera nova e spirituale»¹⁷ 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».¹⁸ Non stupisce dunque che il Valvasone abbia taciuto la precedente tradizione in lingua volgare sull'episodio della lotta degli angeli,¹⁹ che altrimenti avrebbe impedito al suo nome di aver forse «eterno giorno».²⁰ Meglio essere ricordato dopo i due grandi poeti dell'Umanesimo latino (Sannazaro e Vida), per essere ambiziosamente salito «a materia ancor più alta e più vicina alla Deità»,²¹ piuttosto che come successore di due «minori» quali di fatto erano l'Alfano e l'Agnifilo.

Il tema del combattimento celeste dell'*Angeleida* (e la conseguente caduta degli angeli ribelli) comporta implicazioni che non soltanto toccano l'ambito della storia sacra e della teologia, ma anche quello encomiastico e politico.

La pace dei cieli, esito della «vittoria ottenuta da Michele», è paragonabile a quella che regna a Venezia, come si apprende dalla lettera dedicatoria al Doge Pasquale Cicogna:

[...] 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 minacce 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.²²

16 D, pp. 75-76; e in seguito ancora in A I 4 1-2 («Gran prova ben per non calcata via / del secol prisco entrar a figer l'orme») e III 70 6 («il troppo ardir di così novi carmi»).

17 Irene Bagni, *La battaglia celeste tra Michele e Lucifero* (edizione commentata), Tesi di Dottorato, Università di Pisa, 2013, p. 127.

18 *Ibidem*.

19 A conferma della spiccata *contaminatio* cristiano-classica dell'opera, vengono evocati più o meno esplicitamente nella *Dedicatoria* molti scrittori, quali ad esempio Omero e Virgilio, Sannazaro e Vida, Tasso.

20 R, p. 127.

21 D, p. 74.

22 D, pp. 79-80.

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 l'instabile clima del tempo. Questo scenario bellico accentua lo stato opposto e durevole di grande equilibrio (di «tranquillità») che contraddistingue, dopo i successi militari contro il Turco e la seguente politica di pace, la Repubblica di Venezia.

La situazione narrata nell'*Angeleida*, si può concludere, può essere letta come riflesso di quella politica contemporanea, come grande metafora attualizzante. Tale aspetto sembra confermare la tesi di Giorgio Agamben²³ secondo cui 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.

Ci dedicheremo ora brevemente ad alcune questioni – mai segnalate, a quanto ci risulta, dalla critica – che, a nostro parere, si ricollegano direttamente alla duplice essenza terrena e divina del combattimento angelico, principalmente allo scopo di evidenziare alcune significative riprese all'interno dell'opera del Valvasone.

La rielaborazione epica di una vicenda tramandata dalle Sacre Scritture – che peraltro allude anche al mito classico della ribellione dei giganti – poteva suscitare non pochi timori in uno scrittore come il Valvasone rispettoso del principio del *decorum*, e certamente consapevole dell'atteggiamento repressivo dell'autorità ecclesiastica. Rappresentare le creature celesti 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 rileggano le pagine della *Dedicatoria*:

[...] 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. [...] 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 [...].²⁴

²³ Si veda soprattutto *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo, Homo sacer II, 2*, Torino, Bollati Boringhieri, 2009.

²⁴ D, p. 76.

Prendendo probabilmente spunto dallo pseudo-Dionigi l'Areopagita del *De coelesti hierarchia*,²⁵ il Valvasone dichiara di aver evocato realtà del mondo materiale per rappresentarne altre di natura intellettuale e celeste. Attraverso l'uso insistito dell'allegoria e della similitudine è quindi possibile rappresentare le vicende ultraterrene in una lingua più vicina ai «sensi umani», in modo che possano essere ugualmente capite dai «non dotti».²⁶

Stante questo presupposto, al poeta è consentito raffigurare la massa incorporea e impercettibile degli angeli come una realtà visibile e tangibile: essi infatti «sono animali tra le stelle aurate / d'umani volti, e de' ferini ed empi».²⁷ Ciò che li accomuna è uno stato di *ferinitas* che si manifesta però in modi differenti, attraverso paragoni con animali di vario genere: gli angeli fedeli a Dio sono connotati positivamente – e, per esempio, assimilati ad «augei felici»²⁸ o «colombe semplicette» –,²⁹ i ribelli sono invece diventati orride creature: «tutte le membra lor già sì rilucenti / notte coperse spaventosa e nera, / e mani e piè divini, ed ale e volti / furon diversamente in bruti volti».³⁰ La degradante metamorfosi in corso di Lucifero e dei suoi seguaci porterà poi a esiti irreversibili e grotteschi: le creature «d'umani volti» diverranno veri e propri mostri, come dimostra la rassegna – che peraltro pullula di riferimenti a realtà pagane – delle diverse e variate trasformazioni animalesche.³¹

Il ricorso alla concretezza si fa sistematico, e la “bestialità” ancora più evidente, in prossimità della descrizione del serrato e violento corpo a corpo, «a faccia a faccia»,³² tra Michele e Lucifero:

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 toce il *dorso*;
imagnar possiam che gli somigli
in atto tal *leon ferito od orso*,
che non potendo feritor gagliardo

25 Il filosofo neoplatonico spiega (in II 1-5) come i teologi sacri parlino in modo conveniente di Dio attraverso simboli e analogie umili e basse che, sebbene diverse dalla realtà divina, sono capaci di evocare immagini elevate di bellezza.

26 D, p. 76. Analogamente scrive l'Alfano nella sua dedicatoria: «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» (Bagni, *La battaglia celeste*, cit., p. 125).

27 A I 38 1-2.

28 A I 42 5.

29 A I 43 1.

30 A II 8 5-8.

31 A II 9-14. Si veda poi la lunga descrizione di Lucifero in A II 29-33.

32 A II 44 8.

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,
semplice e nudo spirto esser non basta,
seco a più stretta pugna anco lo strinse,
e da l'aurea vagina il ferro spinse.³³

La lotta celeste qui descritta è paragonabile a quella terrestre tra due belve feroci o, meglio, tra una «belva vasta» – Lucifero – e un «guerrier», il «valeroso eroe»³⁴ di cui è modello esemplare Michele che, sebben mosso a «giusta guerra» per la causa della fede,³⁵ si getta sulla preda con un ardore, con un'aggressività e forza pari, ci sembra, a quella di un animale selvaggio. Ma già nel *Lancilotto*³⁶ del Valvasone i cavalieri, «gente indeffessa, e di costumi cruda»,³⁷ erano stati rappresentati come bestie:

Così *fiero mastin*, ch'assale, e face
A tutti i minor cani onta tra via,
[...]
Et gira, e *ringhia*, e 'l *pelo* erge sul *dorso*:
Ma va poi lento ad *attaccarvi il morso*.³⁸

[...]
Come *assaltan* talhor grand'orso i cani,
Che ben non san di che *fierezza* ei sia:
Ch'altri *vanno a la gola*, e altri *al dorso*
Arditi a gara *ad attaccarvi il morso*:³⁹

Il motivo ritorna ne *La caccia*,⁴⁰ poema didascalico pubblicato dopo l'*Angeleida* (1591), ma composto verosimilmente in un periodo precedente:⁴¹

33 A II 117-118. Corsivo nostro qui e in seguito negli altri casi di citazione.

34 A I 110 4.

35 A I 110 6.

36 Erasmo di Valvasone, *I quattro primi canti del Lancilotto* (= L), Venezia, Fratelli Guerra, 1580.

37 L I 48 5.

38 L II 41 1-2 e 7-8.

39 L IV 67 5-8.

40 Erasmo di Valvasone, *La caccia: poema di Erasmo di Valvasone* (= C), Milano, Dalla Società Tipografica de' Classici italiani, contrada di Santa Margherita, n. 1118, 1808.

41 «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

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'invaglia⁴²

Proprio all'inizio di tale opera, il poeta friulano enumera gli argomenti dei cinque canti che la compongono e accosta esplicitamente, peraltro alludendo all'Ariosto, il cacciatore al cavaliere: «voi dico, udite, voi l'ire e i duelli / 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 ardit». ⁴³ La caccia, infatti, attività ampiamente praticata dall'aristocrazia (e pure dal Valvasone), è legata all'educazione del giovane signore ⁴⁴ che, grazie ad essa, diviene un buon guerriero capace di affrontare pericoli e difficoltà di ogni genere. ⁴⁵ In quest'ottica allora «è la caccia un esempio, un vago aspetto / di vera guerra in oziosa pace», ⁴⁶ una forma di preparazione per raggiungere forza e saggezza in vista di una guerra reale. ⁴⁷ Nella conflittuale dialettica tra cielo e terra, Michele, in quanto potente guerriero che combatte con furore, rappresenterà il cacciatore, e Lucifero, creatura mostruosa, la sua preda: ⁴⁸ una preda che si lamenta («*rugge* il fellon di doppia piaga afflitto / e mille prove in van tenta e disegna») ⁴⁹ e, rabbiosa, ⁵⁰ si ribella e morde; usa artigli, unghie e denti e, ormai prossima alla sconfitta, è paragonata a un «leon ferito od orso», terrestri emblemi di orgoglio e ferocia. Una simile costellazione metaforica la ritroviamo nel poema dell'Agnifilo: «come un orso ferito in loco [...]»; «non sì fulvo leon, cornuto toro / *rugge* terribilmente, e *muggie* immane» ⁵¹ – un'immagine presente anche nel Tasso: «e qual tauro ferito il suo dolore / versò *muggiando* e sospirando fuore» – ⁵²

Negli ultimi passi riportati è ancora ravvisabile la componente sonora

commendato da molti illustri poeti e singolarmente da Torquato Tasso» (R, p. 282). Esso è inoltre stato continuamente rimaneggiato dal poeta sino alla seconda edizione (1593) ed è per questo che risulta difficile datarlo con precisione.

42 C IV 92 1-5.

43 C I 19 5-8.

44 Soprattutto del nipote, Cesare di Valvasone, dedicatario de *La caccia* e destinatario degli insegnamenti morali impartiti dallo scrittore.

45 Per un approfondimento, cfr. Alberto Pavan, «*La madre de' veltri*». La *Caccia di Erasmo di Valvasone e i poemi cinegetici antichi*, in «Maia», n. s., LX, 2008, pp. 440-461.

46 C II 6 1-2.

47 Su questo tema, cfr. Giovanni Bàrberi Squarotti, *Selvaggia diletta: la caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino*, Venezia, Marsilio, 2000.

48 Cfr. «la nobil preda» (A III 89 2).

49 A II 116 5-6.

50 Cfr. «et per rabbia, et per duol bestemia, e rugge» (L II 29 8).

51 *Il caso di Lucifero*, 83 1 e 93 1-2 in Bagni, *La battaglia celeste*, cit., p. 43.

52 *Gerusalemme Liberata*, IV 1 7-8.

presente pure nell'*Angeleida*, anche se «miracolo par forse»⁵³ che gli angeli «faccian rumori, aventin arme e voci / formin ora dolenti ed or feroci»,⁵⁴ nel *Lancilotto*

Sembrava il suon de le sue note strano
Muggio di toro, e non humana voce:
 A me con tutto il petto era sovrano,
 Et come alto, era anchor forte, e atroce.
 La stessa mazza havea il crudel in mano,
 C'hor ne la mia contra ragion non noce:
 Questa, che 'l dritto hora per me difende,
 Era arme allhor de le sue voglie horrende.⁵⁵

e ne *La caccia*.

Fra tutto il numeroso equino gregge,
 che insuperbisce tra il rumor de l'armi⁵⁶

Ode un muggito orribile a sembianza
 di quel che 'l toro minacciando face⁵⁷

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.

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»⁵⁸ che, nonostante la loro natura incorporea, paiono quasi delle figure ibride e deformi, i cui tratti bestiali si mescolano a quelli umani.

La materia biblica diventa allora espediente poetico per alludere al tempo presente: non è in questione solo la battaglia alle origini della storia umana, ma anche la cronaca contemporanea, sfortunatamente ricca di conflitti. Poiché ogni guerra non è altro che un atto di rottura di un equilibrio e di una perfezione celeste sempre da imitare sulla terra, il compito del poeta, in ciò quasi pedagogo, sarà quello di additare la strada in vista di un migliora-

53 A II 71 1.

54 A II 71 7-8.

55 L II 19.

56 C IV 104 1-2 e cfr., per esempio, ancora «fra cotanto rumor d'arme» (L I 91 3).

57 C IV 163 1-2.

58 A II 90 6.

mento dell'umanità, di una sua "de-ferinizzazione", debellando «la ferocità di [...] animi ancor senza leggi» 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».⁵⁹ L'elemento religioso, legandosi strettamente a quello politico, garantisce alle vicende narrate un valore esemplare: Venezia è l'*exemplum*, la terrena immagine della *pax* dei cieli, mentre i senatori della Repubblica, proprio come i cori angelici, sono l'onore d'Europa e della fede di Cristo e il suo doge è equiparato a Dio stesso, nell'atto di difendere i cieli dal «furor de' Luciferi crudeli».⁶⁰ si ha così una «coincidenza lessicale e semantica tra divina e terrena monarchia, tra celesti e terreni guerrieri».⁶¹

Forse non sarà un caso, possiamo allora concludere, che proprio l'*Angeleida*, con la sua sapiente endiadi di elementi religiosi e storico-politici, venga menzionata tra i precedenti più influenti del *Paradise Lost* di Milton,⁶² in cui pure la battaglia celeste rispecchia i conflitti e le violenze che caratterizzano l'intera storia umana.

jessica.franzoni@students.unibe.ch

59 D, p. 69.

60 A I 11 8. Per il motivo encomiastico, cfr. A I 8-15 e III 49-53.

61 Luciana Borsetto, «Prendi l'arme Michell» *Figura e scrittura della guerra guerreggiata nei poemi degli angeli ribelli del secondo Cinquecento*, in *Andar per l'aria. Temi, miti, generi nel Rinascimento e oltre*, Ravenna, Longo, 2009, p. 54.

62 Su tale influsso, cfr. soprattutto Stella Purce Revard, *The War in Heaven: Paradise Lost and the Tradition of Satan's Rebellion*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1980, pp. 129-197.