

QUADERNI DELLA RASSEGNA

230.

«NÉ TEMPO MAI, NÉ RUGINE L'AVULSE»

**Proposte per una rilettura di Erasmo di Valvasone:
canone, genere, diversità, ecologia**

A cura di
Tancredi Artico, Luca Ferraro e Sara Giovine



Franco Cesati Editore

Il presente volume è stampato grazie ai contributi del centro di ricerca Philixte – Études philologiques, littéraires et textuelles della Université Libre de Bruxelles e della Scuola Superiore Meridionale di Napoli, e con il patrocinio dell'Associazione IoDeposito. Esso costituisce un risultato del progetto *Erasmus di Valvasone: dal Friuli all'Italia*, finanziato dalla Regione Friuli Venezia Giulia e condotto dal Circolo Culturale Erasmo di Valvason.



IO SONO
FRIULI
VENEZIA
GIULIA

ISBN 979-12-5496-110-0

© 2023 proprietà letteraria riservata
Franco Cesati Editore
via Guasti, 2 - 50134 Firenze

In copertina: James Ensor, *Fall of the rebel angels* (1889), Royal Museum of Fine Arts, Anversa.

www.francocesatieditore.com - email: info@francocesatieditore.com

INDICE

Tancredi Artico, Luca Ferraro, Sara Giovine, <i>Introduzione</i>	p. 9
Criteri e nota bibliografica	» 13
Martina Dal Cengio, <i>Intorno alla lirica di Erasmo di Valvasone: scambi e influenze</i>	» 15
Luca Ferraro, « <i>Io bramo dir d'un cavalier ardito</i> ». Su I quattro primi canti del <i>Lancilotto di Erasmo di Valvasone (con accenni alla Thebaide)</i>	» 33
Alberto Pavan, <i>Note sulle citazioni nella Difesa della «Georgica» di Virgilio: le letture, la poetica, la conoscenza del greco</i>	» 51
Mauro Sarnelli, <i>L'Elettra in Accademia: per un caso di classicismo non Olimpico</i>	» 65
Sara Giovine, <i>Manierismo stilistico in un poema sacro di fine Cinquecento: l'Angeleida di Erasmo di Valvasone</i>	» 79
Tancredi Artico, <i>San Marco e il drago. Immaginari dell'alterità musulmana e costruzione dell'io cattolico in Erasmo di Valvasone</i>	» 95
Clara Stella, <i>La rappresentazione del femminile in Erasmo di Valvasone tra immaginario epico e imago pietatis</i>	» 107
Silvia Giovanardi Byer, <i>Heavenly war: a tribute to 1500's Venice</i>	» 123
Emma Grootveld, « <i>L'uman dente inuman fatto e vorace</i> ». Una lettura ecocritica della <i>Caccia di Erasmo di Valvasone</i>	» 137

Profili bio-bibliografici degli autori	» 161
Indice dei nomi	» 165

SARA GIOVINE

MANIERISMO STILISTICO IN UN POEMA SACRO DI FINE CINQUECENTO: L'ANGELEIDA DI ERASMO DI VALVASONE

L'Angeleida, poema sacro in tre canti pubblicato a Venezia nel 1590, è forse l'opera più importante, e senza dubbio la più ambiziosa del letterato friulano Erasmo di Valvasone, autore di una variegata produzione in versi e in prosa, che spazia tra la lirica, l'epica, la scrittura didascalica, la poesia religiosa, la trattatistica e il volgarizzamento di opere classiche¹. Il poema è non a caso considerato dallo stesso autore la «più nobile e degna» delle sue fatiche², che si propone addirittura di superare il modello epico della *Liberata* attraverso la scelta di una «materia ancora più alta e vicina alla Deità»: protagonisti dell'opera, infatti, non sono più semplicemente i crociati che combattono in nome della fede, come avveniva nel poema tassiano, ma Dio stesso e le essenze angeliche, impegnate nella battaglia celeste contro gli angeli ribelli guidati da Lucifero³. Quello dello scontro angelico

¹ Sul percorso biografico e letterario dell'autore, cfr. almeno FRANCO COLUSSI, *Valvasone (di) Erasmo*, in *Nuovo Liruti. Dizionario biografico dei Friulani*, I-III, Udine, Forum, 2009, II/3, pp. 2555-2568, e MAIKO FAVARO, *Valvasone, Erasmo di*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2020, XCVIII, pp. 206-208. Cfr. inoltre ANTONIO DEL ZOTTO, *Bibliografia erasmiana*, in *Le Rime*, pp. 233-358, e Id., *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 FRANCO COLUSSI, Valvasone-Pordenone, Circolo culturale Erasmo di Valvasone-Biblioteca dell'Immagine, s.d. [ma 1996], pp. 337-356.

² Come dichiarato nella *Dedicatoria* al segretario della Repubblica di Venezia, Lorenzo Massa: «Ora, perché io, avendo tentato nella mia gioventù quasi tutte le maniere della poesia, [...] avendo sempre avuto riguardo che i soggetti loro fossero proporzionati alle professioni ed a' gusti di coloro a' quali erano raddrizzate, questa, che di tutte le mie fatiche ho giudicata la più nobile e degna [...] e per la gravità dello stile e per l'altezza dell'invenzione, reputava io debito mio che portasse seco il titolo de' miei signori naturali, il serenissimo Principe e l'illustrissima Signoria della Repub. Veneziana» (*Dedicatoria*, in *Angeleida*, pp. 78-79, corsivi miei).

³ Il poema, strutturato in tre canti (rispettivamente di 132, 131 e 108 ottave), espone infatti, nella prima parte, l'antefatto dello scontro angelico, con l'evocazione della concordia del creato prima della ribellione di Lucifero e la sua successiva rottura; per poi passare, nel secondo canto,

è d'altra parte un tema che gode di una discreta fortuna nel secondo Cinquecento⁴, e tra i diversi poemi che lo sviluppano, l'*Angeleida* è probabilmente quello che ha riscosso maggiore successo tra i contemporanei (per alcuni fungendo addirittura da modello per alcuni passaggi del *Paradise Lost* di Milton)⁵: nonostante questo, l'opera è stata per lo più ignorata dalla critica, almeno fino all'edizione curata da Luciana Borsetto⁶, che ha avuto il merito di richiamare l'attenzione degli studiosi verso quello che può a ragione essere considerato un «interessante episodio dell'epica post-tassiana»⁷.

L'ambizione dell'autore di unire poesia e religione, *epos* classico e messaggio cristiano, si traduce infatti nella realizzazione di un'opera «complessa, manieristicamente solcata da modelli diversi»⁸, che riscrive in versi l'episodio biblico della cacciata degli angeli ribelli servendosi degli stilemi propri del genere epico-

alla narrazione dello scontro vero e proprio, che si conclude con la sconfitta dei ribelli e la loro caduta negli abissi infernali; nel terzo la materia è infine divisa tra la descrizione della città infernale e il trionfo in Cielo di Michele e degli angeli fedeli. Per un'illustrazione dettagliata del contenuto dell'opera, cfr. LUCIANA BORSETTO, *Introduzione*, ivi, pp. 1-43; pp. 31-38.

⁴ Nonostante il poeta rivendichi di essere stato il primo a trattare l'argomento («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, né 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», *Dedicatoria*, cit., pp. 75-76, corsivi miei), la battaglia angelica è al centro anche di altri poemi, alcuni dei quali precedenti all'*Angeleida*, quali *La battaglia celeste* di Antonio Alfano (1568), *Il caso di Lucifero* di Amico Agnifilo (1582) e *La caduta di Lucifero* di Giovan Battista Composto da Pozzuoli (1613), su cui cfr. LUCIANA BORSETTO, *Introduzione*, cit., pp. 1-13. Per un inquadramento generale sul poema sacro, cfr. MARCO FAINI, *La tradizione del poema sacro nel Rinascimento*, in *La Bibbia nella letteratura italiana*, I-VI, opera diretta da PIETRO GHIBELLINI, Brescia, Morcelliana, 2013, V, pp. 591-608; ID., *La poetica dell'epica sacra tra Cinque e Seicento in Italia*, in «The Italianist», XXXV (2015), 1, pp. 27-60; FRANCESCO SAMARINI, *Poemi sacri nel Ducato di Milano*, Bologna, I Libri di Emil, 2017.

⁵ Tale ipotesi avrebbe cominciato a circolare almeno a partire dalla *Storia della letteratura italiana* (1792) di Girolamo Tiraboschi, ma, nonostante l'individuazione di alcuni luoghi paralleli, anche nell'edizione di Luciana Borsetto la tesi resta ancora da dimostrare, come nota ROBERTO NORBEDO, *Appunti su un'edizione dell'Angeleida di Erasmo di Valvasone*, in «Lettere italiane», LX (2008), 1, pp. 102-115. Per una ricostruzione sintetica degli argomenti a favore dell'ipotesi, cfr. JOHN M. STEADMAN, *Milton, Valvasone, and the Schoolmen*, in «Philological Quarterly», XXXVII (1958), pp. 502-504.

⁶ Sull'edizione a cura di Borsetto, cfr. DINO S. CERVIGNI, *Review at: Erasmo di Valvasone, Angeleida*, a cura di Luciana Borsetto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, in «Annali d'Italianistica», XXIV (2006), pp. 387-389; MAIKO FAVARO, *Review at: Erasmo di Valvasone, Angeleida*, a cura di Luciana Borsetto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, in «Italianistica», XXXVI (2007), 3, pp. 131-136; ROBERTO NORBEDO, *Appunti su un'edizione dell'Angeleida*, cit., pp. 102-115. Al poema è stata inoltre dedicata una recente tesi di dottorato: JESSICA FRANZONI, *Erasmo di Valvasone e la sua Angeleida*, Tesi di Dottorato, diretta da BRUNO MORETTI, UMBERTO MOTTA, Università di Berna, 2021, in parte anticipata in EAD., *Sull'Angeleida di Erasmo di Valvasone: divinitas, humanitas e ferinitas nella guerra angelica*, in «Versants», LXIV (2017), 2, pp. 39-48.

⁷ Come è stato definito da MAIKO FAVARO, *Review*, cit., p. 131.

⁸ LUCIANA BORSETTO, *Introduzione*, cit., p. 30.

cavalleresco, adattati alle nuove tematiche sacre. L'aspetto di maggiore originalità dell'opera è rappresentato proprio dall'abile commistione, sul piano stilistico, di elementi diversi, attinti di volta in volta dalla scrittura biblica, dai poemi epico-cavallereschi, dai poeti latini cristiani, dai miti classici, ma anche dalla *Commedia* dantesca, dalla poesia di Petrarca e dalla coeva tradizione lirica. Attraverso una rassegna ragionata delle figure e delle strutture sintattico-retoriche più intensamente sfruttate all'interno del poema, si tenterà quindi di tracciare un profilo della composita fisionomia stilistica dell'*Angeleida*, non ancora adeguatamente indagata dalla critica, che misuri in particolare il peso del modello tassiano e più in generale della tradizione epico-cavalleresca.

A proposito del «gusto tipicamente manierista» del poema⁹, ascrivibile sia all'influsso dell'opera tassiana, sia alle tendenze della coeva produzione lirica, va innanzitutto rilevata, oltre alla fitta rete di rimandi intertestuali ad altre opere classiche e volgari¹⁰, la spiccata predilezione erasmiana per la tessera lessicale preziosa, spesso esposta in posizione rilevata di rima (nella forma del latinismo, della citazione d'autore, o del lessema di più generica ascendenza letteraria o poetica)¹¹, e il discreto ricorso agli artifici della rima equivoca e della rima derivativa. Queste ultime spesso riprendono coppie rimiche di diretta ascendenza dantesca o tassiana, e trovano collocazione privilegiata nel distico finale, a suggellare elegantemente l'ottava, come in: «già di ciò non farà pregiati *versi* / se del tuo favor sovra non *versi*» (I 3, 7-8), nel contesto dell'invocazione allo Spirito Santo, con una rima che echeggia Dante (in particolare *Purgatorio*, XXIX 40-42: «Or convien che Elicona per me *versi*, / e Uranie m'aiuti col suo coro / forti cose a pensar mettere in *versi*»); «e mani e piè divini, ed ale e *volti* / furon diversamente in bruti *volti*» (II 8, 7-8), con la coppia a rimarcare l'avvenuta metamorfosi animalesca degli angeli ribelli; o «qual prova mai si può sperar che *faccia* / quando ne vegga armati a *faccia a faccia?*» (II 44, 7-8), nel contesto dell'arringa di Lucifero, con una rima che contribuisce a sminuire ironicamente il valore degli avversari. Tra le rime derivate, ci limitiamo invece a segnalare la coppia *degno* : *sdegno*¹², tra le più tipiche e ricorrenti del genere cavalleresco, attestata anche nei poemi di Ariosto e Tasso, e le rime antitetiche *fida* : *infida*, *fedele* : *infedele*, rilevate in un caso all'interno della medesima stanza, a porre enfaticamente l'accento sulla contrapposizione tra i due schieramenti¹³.

⁹ MAIKO FAVARO, *Review*, cit., p. 135.

¹⁰ Opportunamente segnalati dal commento di Borsetto, a cui si rimanda.

¹¹ Per un commento sintetico sugli usi lessicali del poema, cfr. *Angeleida*, pp. 48-49.

¹² Per esempio in: «Questo stato sì vago e sì giocondo / primo ruppe nel ciel l'angel più *degno*, / che mentre troppo alzar si volle, al fondo / cadde sospinto dal fraterno *sdegno*» (I 23, 1-4).

¹³ «Questa leggiadra e pellegrina Donna, / de l'eccelso suo re ministra *fida*, / senti l'orgoglio (e si strazio la gonna / per duol, per ira) de la turba *infida*; / [...] / [...] / ed a' fratei del ciel, popol *fedele*, / fé de' fratei sentir l'atto *infedele*» (I 30). Cfr. il commento di Borsetto all'*Angeleida*, n. 30, che rileva come la contrapposizione antitetica sia marcata, oltre che dalla rima derivativa, anche dal poliptoto che interessa il sostantivo *fratei*.

Il virtuosismo e lo sperimentalismo formale che caratterizzano il poema, evidenti soprattutto sul piano della costruzione retorica dell'ottava, non intaccano invece eccessivamente la dimensione della sintassi e della sua distribuzione all'interno dell'organismo metrico, che tende per lo più a rispettare e a coincidere con i confini dello spazio versale e del distico: nella costruzione dell'ottava, che pure si distingue per una moderata complessità metrico-sintattica, si osserva infatti la prevalente opzione per schemi di scansione tradizionale¹⁴ (come si può rilevare dai dati riportati nella tabella sottostante).

	4+4	4+2+2	8	2+2+2+2	2+2+4	6+2	aperte	irregolari	dispari	2+4+2	2+6
I (132)	35	19	33	7	6	10	4	5	2	6	5
II (131)	28	17	13	14	17	13	7	9	7	2	4
III (108)	25	21	10	15	10	7	8	4	5	2	1
totale	88	57	56	36	33	30	19	18	14	10	10

Il più diffuso in assoluto è quello che prevede l'equa suddivisione della stanza in due quartine, subito seguito da quello che risulta dall'accostamento di una quartina unitaria a una seconda sintatticamente ripartita in due distici; mentre meno frequente si rivela lo schema inverso, con i primi due distici sintatticamente indipendenti e la seconda quartina unitaria. Abbastanza alto è anche il numero di ottave occupate da un unico periodo, in sintassi continua, che rispondono all'intento di nobilitazione e di innalzamento tonale connaturato al genere del poema epico (e a maggior ragione del "sottogenere" dell'epica sacra)¹⁵. Nella maggior parte dei casi, tuttavia, la presenza di un solo periodo non si traduce in una sua eccessiva complicazione in direzione ipotattica, poiché l'ampiezza deriva dal semplice accostamento di più frasi coordinate, al massimo legate a dipendenti di limitata estensione e ridotta complessità: l'ottava è quindi di fatto scomponibile in distici e quartine, come avviene per esempio in:

¹⁴ Sulle principali tipologie di ottava nei poemi di Ariosto e Tasso, mi limito a rimandare ai fondamentali studi di MARCO PRALORAN, *L'ottava ariostesca e la sua incidenza nella tecnica del racconto*, in ID., *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 199-253; ARNALDO SOLDANI, *Attraverso l'ottava. Sintassi e retorica nella Gerusalemme Liberata*, Lucca, Pacini Fazzi, 1999, pp. 301-331. Mi permetto inoltre di rinviare a SARA GIOVINE, «Così vien poetando l'Ariosto», *Strutture sintattiche e strategie retoriche nell'Orlando furioso di Ludovico Ariosto*, Firenze, Cesati, 2020.

¹⁵ Cfr. le considerazioni di MARCO FAINI, *La tradizione del poema sacro*, cit., p. 591, che per il poema sacro parla di «filone piuttosto che di un genere riconoscibile», in quanto privo di una vera e propria codificazione.

Ma già non longi *udito hanno* l'ascolte
de l'avversarie corna il suono altero,
e veduto han le insegne in alto svolte
spander caliginose un splendor nero
ed ammonite son le schiere accolte
a difender di Dio l'eterno impero,
che movan tosto, e che di tutto il campo
al nemico che vien facciano inciampo.
(II 1)

Gli *piove* ad or ad or dal ricco grembo,
che scuote l'aura del divino amore,
di vari semi inessicabil nembo
e stendon sotto le stagioni e l'ore
de l'ampie veste loro il cavo lembo,
ch' un non ne lascian mai cader di fuore
e n'hanno poi di seminarli cura
ne' campi de la gran madre Natura.
(III 85)

Decisamente più rari sono al contrario gli esempi di periodi ipotatticamente articolati in profondità, che possono presentare una reggente da cui dipendono una successione di subordinate, oppure una complicazione del periodo determinata dal fenomeno dell'interposizione frastica. Questo, nella sua forma più diffusa, secondo un modulo già petrarchesco e poi ampiamente sfruttato anche da Ariosto, prevede l'inserzione di una o più frasi dipendenti a separare e isolare il soggetto dal relativo predicato, che viene ritardato alla fine della prima quartina o talora addirittura alla fine dell'ottava¹⁶. Per esempio:

Questi, dapoi che i suoi fratelli armati
vide, ed a far l'aspra battaglia ardenti,
salito in parte ove da tutti i lati
pender dal volto suo gli scorse intenti,
poi che d'intorno un poco ebbe girati
gli occhi con maestà benigni e lenti,
col calce de la lancia il suol *percosse*,
trasse un suspiro e tai parole *mosse*
(I 91)

¹⁶ Cfr. ARNALDO SOLDANI, *La sintassi del sonetto. Petrarca e il Trecento minore*, Firenze, SI-SMEL-Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 34-35; MARCO PRALORAN, *L'ottava ariostesca*, cit., pp. 220-221. Sulla presenza di schemi sintattici petrarcheschi nel poema ariostesco, si veda inoltre ID., *Petrarca in Ariosto: il principium constructionis*, in ID., *Le lingue del racconto*, cit., pp. 175-198.

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
notte coperse spaventosa e nera,
e mani e piè divini, ed ale e volti
furon diversamente in bruti volti¹⁷.
(II 8)

La presenza di tali ottave risulta inoltre concentrata soprattutto nel primo canto, in corrispondenza di passi di intonazione più elevata (in particolare nel proemio, nelle stanze riservate alla presentazione dell'argomento o all'invocazione di apertura allo Spirito Santo), o ancora per ospitare similitudini di ampio respiro, come si può osservare per esempio in:

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.
(I 43)

Non mancano anche esempi di ottave aperte, ossia di stanze il cui sviluppo periodale si estende oltre i confini e la dimensione chiusa dell'organismo strofico¹⁸; anche in questo caso si tratta però per lo più di una continuità sintattica relativa, che non prevede uno stretto legame di dipendenza tra le due stanze coinvolte, ma un loro semplice accostamento, per aggiunzione di elementi coordinati o replica del medesimo modulo sintattico (che ne garantisce così la coesione interstrofica). Per esempio:

Ché s'ebber caro già l'etadi antique
udir in altro stile, in altro canto,
de' terreni fratelli, anime inique,
l'immenso orgoglio e 'l temerario vanto,
che volsero assalir per strade oblique
l'aurate stelle e 'l lor imperio santo,

¹⁷ Si noti come in questo caso la principale venga ritardata da una subordinata prolettica, a sua volta interrotta da una proposizione interposta, e a cui si legano altre dipendenti.

¹⁸ Su uso e funzioni delle ottave aperte nel *Furioso*, cfr. ID., *L'ottava ariostesca*, cit., pp. 207-222, che distingue tra apertura attesa e apertura inattesa. Mi permetto inoltre di rimandare anche a SARA GIOVINE, «*Così vien poetando l'Ariosto*», cit., pp. 75-80.

svellendo dal terren con fiera possa
Pelio, Otri, Olimpo e Pindo, ed Emo ed Ossa;

*e se fu caro udir con cento braccia
Briareo smisurato essere ascenso
a guerreggiar con Giove faccia a faccia
e poi cader dal gran folgore acceso,
perché non crederò che 'l vero piaccia
fuor de l' antiche favole disteso¹⁹?*
(I 5-6)

[...]
a te mi voto, e quando *anco* al gran pondo
che preso abbiám sia frale il poter mio
(cessi il sinistro augurio!), i' dico quando
io non t'acquisti il cielo ora pugnando;

quando *anco*, che temer nol deggio, il fine
de l'impresa battaglia abbiám averso;
quando dal ciel al centro alte ruine
tutto abbián questo populo sommerso,
non fia, né vinta ancor, ch' a le divine
leggi turbar non abbia il cor converso;
tu m'avrai sempre, e vincitrice e vinta,
contra Dio, contra i suoi populi accinta²⁰.
(II 51-52)

In altri casi, l'apertura interstrofica è invece funzionale alla strutturazione di una similitudine di ampia estensione, con ripartizione nelle due ottave rispettivamente di comparante e comparato, come in:

Come de l'aria per l'aperto regno,
quando con Aquilon Noto contende
e, con egual possanza ed egual sdegno,
l'un quinci e l'altro quindi e s'alza e stende,
ceder non può, ma con ugual ritegno
sospeso pende il mar, la nebbia pende,
e di cui fia la palma in dubbio resta
la terra e 'l ciel e la crudele tempesta,

tale allor fu de la celeste guerra
l'ostinato rigor, l'aspetto crudo:
(II 84-85)

¹⁹ Si noti qui la ripresa del medesimo modulo ipotetico *se fu caro + udire*.

²⁰ In questo caso la sospensione sintattica è compensata dall'iterazione della congiunzione *quando*.

Decisamente minoritarie sono infine le ottave prive di regolari divisioni interne, con marcate fratture ritmico-sintattiche intraversali, o che prevedano l'adozione di una scansione dispari della stanza: dal punto di vista della costruzione dell'ottava, possiamo quindi sostenere l'assenza, nel poema, di scelte apertamente eversive o sperimentali, e rilevare invece la sostanziale assunzione delle misure pari proprie dell'epica cinquecentesca, con una schiacciante prevalenza della scansione in distici e in quartine, secondo il modello prima di Ariosto e poi di Tasso.

Anche il rapporto tra metro e sintassi si presenta del resto tendenzialmente regolare, con un uso moderato dell'inarcatura; quando presente, questa viene inoltre di norma combinata con fenomeni di inversione, che tendono a imprimere al distico un effetto più di legato melodico, che non di frattura metrica²¹. Se declinata nelle sue varianti più "forti", la figura si dimostra invece legata a specifiche ragioni stilistiche ed espressive, come l'intenzione di esporre in posizione rilevata di rima una parola chiave o un latinismo prezioso, oppure per evidenziare un gioco fonico, come in:

là 've l'empie comete ardono, e 'l *diro*
folgore scoppia da la man di Giove
(I 17, 3-4)

Iside e Anubi, quali ora ne l'*atra*
valle infernal l'un mugge e l'altro *latra*²².
(II 14, 7-8)

battono i vanni, e vento esce, che *ferè*
e *fende* una ampla strada ancor tra il foco²³
(III 33, 3-4)

È quindi soprattutto sul piano retorico che si misura la tendenza erasmiana al virtuosismo formale, il cui esito è una scrittura retoricamente complessa ed elaborata, ricca di figure di parallelismo, di accumulazione e di ripetizione lessicale, spesso combinate con le figure dell'antitesi e dell'ossimoro, queste ultime

²¹ Cfr. in proposito ARNALDO SOLDANI, *Verso un classicismo "moderno": metrica e sintassi negli sciolti didascalici del Cinquecento*, in «La parola del testo», III (1999), pp. 279-344: p. 311, e soprattutto ID., *La sintassi del sonetto*, cit., pp. 107-203, che assume proprio l'ordine delle parole come criterio distintivo per la classificazione dell'inarcatura nella poesia di Petrarca. Sull'uso nella *Liberata*, cfr. ID., *Attraverso l'ottava*, cit., pp. 267-295.

²² Si noti come l'esposizione in sede di rima del latinismo *atra* si combini qui con l'artificio della rima composta.

²³ L'inarcatura marca il legame allitterante e paronomastico tra i due membri della dittologia verbale. Cfr. il commento di Borsetto all'*Angeleida*, n. 33, che nota come le tre figure, sommate, «enfaticizzano lo slancio dell'ascesa nel passaggio per la sfera del fuoco».

intensamente sfruttate nella rappresentazione sia della lotta dicotomica tra bene e male, sia dello spazio polarizzato tra alto e basso, luce e tenebra. A ricorrere con particolare frequenza nel poema è soprattutto il parallelismo, qui declinato in tutte le sue possibili varietà di realizzazione, e forse interpretabile alla luce della natura tendenzialmente “statica” dell’opera, in cui la componente descrittiva (riconoscibile per esempio nelle sezioni riservate alla rassegna degli eserciti, all’illustrazione delle armi, o al catalogo di oggetti e personaggi) prevale nettamente su quella narrativa²⁴.

Quando sviluppata lungo l’asse orizzontale, all’interno del singolo verso, la figura può comportare la perfetta bipartizione dello spazio metrico (come in «Oh cieca cupidigia, oh sperar vano!» I 130, 6; «l’inclusa rabbia e l’immortale veleno» II 34, 8; «l’ardenti stelle, il lucido zaffiro» III 68, 4), o più frequentemente essere associata a una lieve asimmetria a causa della presenza di un elemento estraneo al parallelismo. In entrambi i casi, tende per lo più a essere posizionata in chiusura d’ottava, a suggellare ritmicamente l’organismo strofico (secondo modalità ampiamente sfruttate già nei poemi di Ariosto e Tasso)²⁵, o nei versi pari, a chiudere il distico o la quartina. Oltre a evidenziare rapporti di simmetria o di equivalenza tra gli elementi coinvolti, il parallelismo può talora porre in rilievo una contrapposizione antitetica, specialmente quando strutturato in forma chiasmica²⁶, come avviene per esempio in: «mentre più brama ardito, empio presume» I 94, 2; «tutto nostro il sudor e tua la gloria» I 132, 8; ecc. La figura ricorre inoltre significativamente già in apertura di poema, a ulteriore conferma della centralità dello stilema all’interno dell’opera: l’ottava proemiale è infatti chiusa da un raffinato parallelismo di struttura chiasmica, che, attraverso l’iterazione a contatto dell’aggettivo *eterno*, marca la natura permanente e non sovvertibile della vittoria angelica; a sua volta, il secondo emistichio del verso finale forma un chiasmo verticale con il sintagma di apertura della seconda quartina, anch’esso qualificato dall’aggettivo *eterno*, a sottolineare la contrapposizione tra gli opposti esiti del conflitto per i due schieramenti²⁷ («quel che [...] vinto giacque» da una parte, e i «vincitori» dall’altra):

²⁴ La narrazione del conflitto angelico e del duello finale tra Lucifero e Michele occupa infatti uno spazio ridotto, di gran lunga inferiore, in termini di numero di ottave, rispetto a quello riservato alle descrizioni. Sulla natura statica dell’opera, comune anche ad altri poemi sacri, cfr. anche le osservazioni di MAIKO FAVARO, *Review*, cit., pp. 132-133.

²⁵ Sul ricorrere della figura in Ariosto e Tasso, cfr. rispettivamente SARA GIOVINE, «*Così vien poetando l’Ariosto*», cit., pp. 205-225, e ARNALDO SOLDANI, *Attraverso l’ottava*, cit., pp. 90-127.

²⁶ Non mancano tuttavia anche casi di parallelismi di valore antitetico strutturati invece in forma alternata (secondo lo schema *abab*), come in: «fuor dolce e dentro mortalmente amaro» (I 72, 4); «s’accese di splendor, si tinse d’ombra» (II 66, 8); «che in lor cresca possanza ed in voi sceme» (III 107, 5); ecc.

²⁷ Sulla struttura dell’ottava, cfr. anche JESSICA FRANZONI, *Erasmus di Valvasone e la sua Angeleida*, cit., pp. 135-136.

Carcere eterno ne l'abisso serra
quel che ne fu l'autore e vinto giacque,
e i vincitori, in parte eccelsa ed alma,
godon trionfo eterno, eterna palma.
(I 1, 5-8)

In più di un'occasione, il fenomeno risulta inoltre impiegato non solo in serie, in una successione di versi contigui, retoricamente elaborati, ma spesso anche combinato con altre figure, quali il poliptoto, la figura etimologica, l'allitterazione, la paronomasia e l'ossimoro, come avviene per esempio in:

da l'alma luce a' tenebrosi regni,
da stato eccelso a misere ruine,
da dolce libertade a fier servaggio,
ché tale è il merto lor, faccian passaggio²⁸
(I 74, 5-8)

cangia a noi le stagioni e muta i tempi,
ma che non cangin via, né mutin l'anno
gli angeli curan, che tra lor si stanno²⁹
(I 38, 6-8)

A te, sommo fattor, sciocca fattura³⁰
(I 129, 7)

e veduto han le insegne in alto svolte
spander caliginose un splendor nero³¹
(II 1, 3-4)

Quando articolato in forma verticale, a coinvolgere un distico o una porzione versale più ampia, il parallelismo viene intensamente sfruttato, ancor più della sua variante strutturata in orizzontale, per sviluppare una descrizione o una rassegna,

²⁸ Si noti il triplice parallelismo chiastico, sviluppato sia orizzontalmente all'interno di ciascun verso, sia verticalmente, a marcare, anche attraverso la contrapposizione luce-tenebre, alto-basso, il mutamento radicale della condizione degli angeli ribelli. Cfr., *ad locum*, la nota di Borsetto in *Angeleida*.

²⁹ Qui il parallelismo verticale si somma alla ripresa in poliptoto della medesima coppia verbale.

³⁰ La coppia paronomastica *fattore-fattura* ricorre anche come coppia rimica, insieme a *Natura*, in I 45, in un'ottava che a sua volta riprende delle parole rima di uso dantesco, da *Paradiso*, XXXIII 4-6.

³¹ Come osserva Borsetto in *Angeleida*, n. 1, le «fosche tonalità cromatiche delle insegne, ben sottolineate dall'ossimoro», sono evidenziate anche dal parallelismo che suddivide simmetricamente il verso in due parti e dall'allitterazione iniziale delle forme *spander-splendor*.

per lo più nella forma del catalogo o dell'enumerazione. È quanto si rileva negli esempi riportati di seguito, il primo occupato dalla descrizione delle armi angeliche; il secondo dal ritratto di Michele, che ricalca da vicino quelli dei paladini cristiani dei poemi epico-cavallereschi; e il terzo dalla raffigurazione lirica delle meraviglie del creato, fortemente debitrice della poesia di Sannazaro, a partire dal modulo presentativo formato dall'avverbio *ecco* e da una successione di verbi all'infinito e di coppie e serie lessicali di chiara ascendenza poetica³²:

Gli elmi e gli scudi e i rilucenti arnesi
fregian chiari crisoliti e smeraldi,
vibrano raggi più che 'l sol accesi
*rubin, piropi ed adamanti saldi*³³
(I 86, 1-4)

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**³⁴.
(I 90, 5-8)

Ecco, e si veggion già di vaghi augelli
per l'aria vota *errar* schiere gioconde;
guizzar i pesci inargentati e snelli,
e *splendeggiar dal cristallin* de l'onde;
l'ombrese valli e i colli aprici e belli
farsi di vari fior, d'erbe e di fronde;
pascer greggi ed armenti, *orride belve*
celarsi al fosco de le opache selve.
(I 115)

Particolarmente fortunata risulta inoltre la variante che prevede l'iterazione lessicale dell'indefinito *altri*, a scandire le sequenze versali interessate dal parallelismo, secondo modalità che evocano le celebri ottave ariostesche dedicate alla

³² Cfr. *ivi*, n. 115.

³³ La figura è rilevata anche da Luciana Borsetto, che osserva come «il parallelismo dei verbi in *incipit* di verso mette a fuoco il chiasmo sintattico che regge le prime due proposizioni, la prima delle quali presenta la successione oggetto verbo soggetto; la seconda verbo oggetto soggetto» (*ivi*, n. 86).

³⁴ La descrizione viene sviluppata, nel primo distico, attraverso un parallelismo tripartito spiegato in inarcatura (che replica lo schema aggettivo + complemento), e nel secondo tramite un più regolare parallelismo verticale, che stabilisce una simmetria tra la presentazione delle armi della mano destra e quelle della mano sinistra.

descrizione del paesaggio lunare³⁵. La ritroviamo per esempio nelle seguenti stanze, dedicate rispettivamente all'elencazione dei differenti compiti assolti dalle schiere angeliche, e alla presentazione delle armi da esse impuginate:

*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,
o le terre di gran rendon feconde,
e custodir ad altri in sorte è dato
il seme uman, ch'allor non era nato.
(I 37)*

*Varie son l'arme ancor, la lancia scuote
altri, e co' dardi altri la palma impetra,
con mazza o con accetta altri percote,
altri a l'omero appende arco e faretra,
volge altri un'aurea fromba in spesse rote
e fa strider per l'aria orrida pietra,
adopran molti il foco, a tutti cade
da l'anche il fiero onor de l'auree spade³⁶.
(I 85)*

La perizia retorico-formale che contraddistingue l'*Angeleida* emerge anche nel raffinato e insistito impiego delle figure di ripetizione lessicale, che, come già visto a proposito dei parallelismi, ricorrono con grande varietà di declinazione e spesso in combinazione con altri fenomeni³⁷. La tipologia più comune è quella della ripresa anaforica, che si instaura tra distici, a distanza all'interno dell'ottava, o tra stanze differenti, in funzione di coesione interstrofica o di rilancio del discorso: per esempio in «Tutta *di fin argento* ave la vesta, / *di fin argento* la cornuta lira» (III 46, 1-2); «*chi teme poi che* la futura prole / simile a sé di man in man non stampi / [...] / *Chi teme poi ch'ella* mai più ne scampi» (III 24, 2-5); «*Tempo verrà che la Pietade* emende / [...] // *Tempo verrà* [...] / [...] / *che l'eterna Pietà* se stessa doni» (I 77, 5 e 78, 1-3). Analoga funzione di rilancio è svolta dalle ripetizioni lessicali nella forma dell'anadiplosi, e della più rara epanadiplosi, che

³⁵ Su cui cfr. LUIGI BLASUCCI, *Nota sull'enumerazione nel Furioso*, in ID., *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 113-120: p. 120, che osserva come nell'ottava il pessimismo ariostesco venga «risolto in numero».

³⁶ Rispetto all'ottava precedente, la ripresa lessicale dell'indefinito *altri* viene variata dalla sua sostituzione, nell'ultimo distico, con *molti* e *tutti*.

³⁷ Sull'uso ampio e diversificato delle figure di ripresa lessicale nel poema di Tasso, cfr. ARNALDO SOLDANI, *Attraverso l'ottava*, cit., pp. 128-234.

possono però anche servire a introdurre una *correctio*, o concorrere al semplice rafforzamento di un concetto, come nell'ultimo esempio riportato, in cui l'infelice condizione di Lucifero, sprofondato negli inferi dopo la sconfitta, viene sottolineata anche dalla replicazione dell'aggettivo *eterno* (che riecheggia anche l'ottava proemiale):

onde fragoso tuon subito *scocca*,
scocca e lampeggia ed una palla volve³⁸
(II 20, 4-5)

d'altre forze anco e d'altre squadre *esterne*,
s'esterne pur chiamar si ponno quelle
(II 22, 4-5)

cielo non è, ma vien chiamato *cielo*
(III 79, 5)

Eterna è la sua pena, il foco eterno
che 'l coce e per più duol mai non lo sface;
del pianto *eterna* è la tempesta e 'l verno
che co' sospiri suoi non ha mai pace;
ciò ch'appar, ciò che chiude il cor d'interno,
ciò che fa, ciò che vuol, ciò che gli spiace,
è rabbia eterna, che d'eterni guai
si nodre e cresce non se n'empie mai³⁹.
(III 27)

Non mancano esempi di poliptoto («Onde tu *solo* se' possente e *solo* / Signor e *solo* Dio dal centro al polo» I 124, 7-8; «*Destisi*, omai *si desti*, e sarà un gioco» I 131, 5; ecc.) e di *geminatio*nes, ossia di ripetizioni a contatto che vengono sfruttate specialmente all'interno del discorso diretto, in funzione di mimesi espressiva del parlato; un parlato che tuttavia si attesta sempre su un piano retoricamente impostato (per esempio in «*Sentir* omai, *sentir*, o frati, parmi» I 102, 1; «*Saprò*, *saprò* sedur gli uomini frali» II 55, 1; ecc.). È infatti proprio nelle ottave occupate dal discorso diretto, e in particolare nelle apostrofi e nelle arringhe che i due «capitani» rivolgono alle rispettive schiere angeliche, che si rivela più intenso lo sfruttamento delle figure di ripetizione lessicale, in passi contraddistinti da una marcata enfasi oratoria e dal generale innalzamento del tono. Si legano per esempio le

³⁸ Cfr. il commento di Borsetto in *Angeleida*, n. 20, in cui si nota come l'anadiplosi permetta di sottolineare enfaticamente lo scoppio dell'arma infernale.

³⁹ La ripetizione dell'aggettivo si somma qui alla formazione di strutture chiasmiche e all'enumerazione verbale, scandita prima dall'iterazione del modulo *ciò che* e poi dal polisindeto.

seguenti ottave, che ospitano rispettivamente l'enfatico appello di Dio agli angeli, per muoverli a battaglia contro i ribelli, e la parte iniziale della perorazione rivolta da Lucifero ai suoi dopo la sconfitta:

crollando, disse: – O mio diletto stuolo,
debiti sempre cittadini al cielo,
ite, movete l'arme: ecco omai quanto
spera de' fratei vostri il fiero vanto.

Ecco omai quanto popolo e quai forme
han congiurato a le nostre onte insieme;
ite, movete, l'arme, e non pur l'orme
restin qua su di sì malvagio seme
(II 63, 5-8; 64, 1-4)

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
a fondar novo regno, ampio e sicuro;
perdemmo il Ciel, faccia or lo sdegno nostro,
tremendo a par del Ciel, l'inferral chiostro⁴⁰.
(III 9)

Un breve accenno meritano infine le figure di accumulazione lessicale, che interessano soprattutto aggettivi e sostantivi, offrendo ulteriore conferma del prevalere della componente descrittiva nel poema⁴¹. Molte delle coppie aggettivali riscontrate insistono sul cromatismo cupo e oscuro degli angeli ribelli e dello spazio infernale (come in «di fiamme adusto e nero» I 6, 8; «notte tenebrosa, orrenda» I 103, 2; «notte coperse spaventosa e nera» II 8, 6; «di foco / ch'eternamente coce, ombroso ed atro» III 2, 3-4; «con onde oscure e bige» III 3, 1; ecc.), o più raramente sulla luminosità della sfera celeste e dei suoi abitanti («sento allumarmi / da più lucente ed abbondante raggio» I 102, 4; «i colli aprici e belli» I 115, 5; «di color è sì splendente e roggia» III 90, 3; ecc.). Altre coppie riprendono invece tessere lessicali tradizionali, proprie dell'uso lirico (come «sì vago e sì giocondo» I 23, 1; «scapigliata e smorta» I 31, 5; «soli e pensosi» III 97, 1; «dissipate e sparse» III 106, 8; ecc.), o del genere epico-cavalleresco (per esempio «spaventoso o fello» I

⁴⁰ Per la presenza di echi tassiani, cfr. il commento di Borsetto in *Angeleida*, n. 9.

⁴¹ Su forme e funzioni delle figure di accumulazione nei poemi di Ariosto e Tasso, cfr. rispettivamente SARA GIOVINE, «*Così vien poetando l'Ariosto*», cit., pp. 225-246, e ARNALDO SOLDANI, *Attraverso l'ottava*, cit., pp. 16-45.

16, 3; «voglie e mani vedrà gagliarde e pronte» II 57, 4; «per lo petto empio ed ingrato» II 118, 1; «le genti sue, precipitose e rotte» II 125, 1; ecc.). Le serie nominali e aggettivali, che nella maggior parte dei casi risultano collocate in punta di verso, in posizione esposta di rima, sono inoltre spesso scandite dal polisindeto o dall'anafora di altri elementi introduttori (come in «Il grave e 'l leve e 'l caldo e l'argente» I 113, 1; «or preghi or lodi porge» I 121, 3; «Ogni impeto, ogni sforzo, ogni tempesta» II 104, 1; «né ciel, né moto, né tempo, né loco» III 79, 8; ecc.), e talora arricchite dalla presenza di altri fenomeni, come l'allitterazione o la paronomasia (per esempio in «e faci, / e ferri e frodi» I 55, 1-2; «Quasi manchino a noi folgori e faci» I 62, 1; «Da questa melodia soave e santa» III 68, 1; ecc.). Quanto alle più rare coppie ed enumerazioni verbali, queste vengono sfruttate specialmente nelle scene di effettiva rappresentazione dello scontro celeste e in molti casi prevedono una successione di predicati distribuiti in *climax*, a rendere la concitazione crescente dei colpi e delle azioni di guerra, secondo modalità ampiamente diffuse nei poemi cavallereschi: per esempio «e la preme e l'assedia e la circonda» (II 87, 8); «sostenne, rintuzzò, mandò disperse» (II 115, 3); «percote, affrappra e fende / l'ale e le braccia, e 'l nero corpo svena» (II 121, 5-6).

Per concludere questa breve rassegna sullo stile dell'*Angeleida*, possiamo senz'altro sostenere, alla luce dei dati presentati, che il vero punto di forza dell'opera sia rappresentato, più che dallo sviluppo narrativo o dalla costruzione dell'intreccio, dalla raffinata (e composita) elaborazione retorica del dettato, un'elaborazione retorica che riflette le tendenze manieriste della coeva scrittura in versi e che senza dubbio incontra il gusto dei lettori del tempo, garantendo così il successo del poema, ancora letto e ristampato in pieno Ottocento.

